A black and white photograph of Miles Davis, a jazz trumpeter, is positioned in the center of the cover. He is wearing a dark suit and tie, and is captured in the middle of a performance, blowing into his trumpet. The lighting is dramatic, with strong highlights on his face and instrument against a dark background.

MILES LA AUTOBIOGRAFIA

MILES DAVIS
WITH QUINCY TROUPE

Lectulandia

Miles Davis ha sido uno de los músicos más importantes e influyentes del mundo. Su extraordinaria vida ha sido objeto de numerosas biografías. Sin embargo, no fue hasta 1989, dos años antes de su muerte, cuando publicó su autobiografía. En ella Miles se desnuda ante el lector y habla con toda crudeza de su vida personal, de su adicción a las drogas, del alcohol, de su relación con las mujeres, del racismo que existía en el negocio de la música y, sobretodo, de música y de músicos, de su relación personal con leyendas del jazz como Charlie Parker o Dizzy Gillespie, entre otros.

Además de un documento histórico de incalculable valor es una narración apasionante e intensa.

Lectulandia

Miles Davis & Quincy Troupe

Miles. La autobiografía

ePub r1.0

RLull 18.10.15

Título original: *Miles. The Autobiography*

Miles Davis & Quincy Troupe, 1989

Traducción: Jordi Gubert

Editor digital: RLull

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

PRÓLOGO

Mira, la sensación más fuerte que he experimentado en mi vida (con la ropa puesta) fue cuando por primera vez oí a Diz y Bird juntos en St. Louis, Missouri, allá por 1944. Yo tenía dieciocho años y acababa de graduarme en la Lincoln High School, que estaba justo al otro lado del Mississippi, en East St. Louis, Illinois. Cuando oí a Diz y Bird tocar en la banda de B, me dije: «¿Qué? ¡Qué es esto!». Tío, la parida era tan fuerte que asustaba. Figúrate, Dizzy Gillespie, Charlie «YardBird» Parker, Buddy Anderson, Gene Ammons, Lucky Thompson y Art Blakey reunidos en la misma banda, y no digamos B: el propio Billy Eckstine. De puta madre, tú. Aquella santa mierda, tío, me inundó el cuerpo: la música inundándome el cuerpo, precisamente la música que quería oír. Algo grande. Y yo allá arriba tocando con ellos. Ya había oído antes cosas de Diz y Bird, ya había entrado en su música; especialmente en la de Dizzy, lógico, siendo yo un trompetista como era. Pero también había entrado en la de Bird. Fíjate, tenía un disco de Dizzy titulado *Woodyn You* y un disco de Jay McShann con Bird, titulado *Hootie Blues*. En ellos fue donde primero oí a Diz y Bird, y no pude creer lo que tocaban. Eran terribles. Además de los que he dicho tenía un disco de Coleman Hawkins, un disco de Lester Young y uno de Duke Ellington, con Jimmy Blanton en el bajo, que era también de puta madre. Y basta. Aquéllos eran todos mis discos. Dizzy era entonces mi ídolo: intentaba continuamente tocar los mismos solos que Diz tocaba en aquel único álbum que tenía de él. Pero igualmente me gustaban Clark Terry, Buck Clayton, Harold Baker, Harry James, Bobby Hackett y Roy Eldridge. Roy fue más tarde mi ídolo de la trompeta, pero allá por 1944 era Diz.

La banda de Billy Eckstine había ido a St. Louis para tocar en un sitio llamado Plantation Club, propiedad de unos *gángsteres blancos*. St. Louis era en aquel entonces un gran foco de gangsterismo. Cuando le dijeron a B que tenía que dar media vuelta y entrar por la puerta de atrás como los demás negros, se limitó a ignorar a aquellos gilipollas y entró con la banda al completo por la puerta principal. Por supuesto, B no se dejaba pisar por nadie. Se lanzaba sin titubear contra cualquier *hijoputa*. De veras. Olvídate de su aire de playboy: B era un duro. También lo era Benny Carter. Ninguno de los dos tardaba ni un minuto en tumbar a cualquier tío del que pensaran que les faltaba el respeto. Pero por muy duro que fuera Benny, y lo era, B lo era más. Así que los *gángsteres despacharon* a B inmediatamente y contrataron a George Hudson, quien tenía en su banda a Clark Terry. Entonces B se llevó a sus músicos al otro lado de la ciudad, al Riviera Club de Jordan Chambers, un local sólo para negros situado en la esquina de Delmar y Taylor, en una zona negra de St. Louis. Jordan Chambers, que por aquellas fechas era uno de los políticos negros más poderosos, le dijo simplemente a B que siguiera adelante con la banda.

De modo que cuando circuló la noticia de que aquellos tíos iban a tocar en el Riviera en lugar del Plantation, agarre mi trompeta y me fui para allá a ver si podía pescar algo, quizás un puesto en la banda. De esta forma, con un amigo llamado Bobby Danzig, que también era trompetista, nos plantamos en el Riviera a probar suerte y ver qué pasaba en los ensayos. Entiéndeme, yo ya tenía en St. Louis cierta reputación de que ya era capaz de tocar; por eso los guardianes me conocían y nos dejaron entrar a mí y a Bobby. La primera cosa que vi cuando estuve dentro fue a un tipo que venía hacia mí, preguntándome si yo era trompetista. Le dije: «Sí, soy trompetista». Entonces me preguntó si tenía carné sindical. «Sí, también tengo carné sindical». Así que el tipo se vio obligado a decir: «Ven, necesitamos un trompetista; el nuestro está enfermo». El tipo me llevó al estrado de la banda y me puso la partitura delante. Yo podía leer una partitura, pero en aquel momento tuve problemas con la que me había dado porque me distraje escuchando lo que tocaban los demás.

El tipo que había salido a mi encuentro era Dizzy. Al principio no le reconocí. Pero pronto empezó a tocar. Supe quién era. Y como he dicho, no pude siquiera leer la música, y no digamos tocarla, escuchando a Bird y Diz. Pero, mierda, yo no era el único que escuchaba, porque la banda entera parecía tener un orgasmo cada vez que Diz o Bird actuaban, especialmente Bird. Quiero decir que Bird era increíble. Sarah Vaughan estaba allí también, y también era algo serio. Entonces y ahora. ¡Sarah sonando como Bird y Diz y ellos dos tocándolo todo! Lo notable era que tratasen a Sarali como si fuera otra trompeta. ¿Sabes a lo que me refiero? Ella cantaba *You Are My First Love* y Bird intervenía con su solo... Tío, cuánto me gustaría que todo el mundo hubiese escuchado aquella parida.

En aquella época Bird tocaba solos de ocho compases. Pero las cosas que solía hacer en esos ocho compases eran otra cuestión. Simplemente, dejaba a todos muertos con su música. Si he dicho que yo me olvidé de tocar, recuerdo ocasiones en que los demás músicos olvidaban entrar a tiempo por la atención con que escuchaban a Bird. Allí estaban, en el estrado, pasmados, con la boca abierta. Coño, en aquellos tiempos Bird tocaba como un dios.

Cuando Dizzy tocaba ocurría lo mismo. Y también cuando tocaba Buddy Anderson. Él tenía aquella cosa, aquel estilo que estaba próximo al que me gustaba a mí. De manera que en 1944 me encontré de golpe ante todas aquellas maravillas. Te juro que aquellos cabrones eran terribles. ¡Eso sí era creación! Imagina cómo tocarían para el público negro del Riviera. Porque los negros de St. Louis amaban su música, pero querían que su música fuera como debía ser. Puedes, pues, imaginar lo que hacían en el Riviera. Ten por seguro que llegaban al fondo.

La banda de B cambió mi vida. Decidí precisamente allí y entonces que debía dejar St. Louis y vivir en Nueva York, donde estaban todos los músicos súper.

Aunque entonces yo estimaba a Bird, de no haber sido por Dizzy no estaría hoy donde estoy. Le digo esto constantemente y se limita a reír. Porque cuando fui por primera vez a Nueva York él me llevó consigo a todas partes. Diz era en aquella

época muy divertido. Sigue siéndolo hoy. Pero entonces era otra cosa. Por ejemplo, sacaba la lengua a las mujeres y les decía guarradas en plena calle. A las mujeres blancas. Imagínate, yo soy de St. Louis, y él hacía aquello a personas blancas, a mujeres blancas. Me decía a mí mismo que Diz debía de estar loco. Pero no lo estaba, ¿sabes? En realidad no lo estaba. Era diferente, pero no estaba loco.

La primera vez en mi vida que subí en un ascensor fue con Diz. Me metió en un ascensor en Broadway, en alguna parte del centro de Manhattan. A él le gustaba tomar ascensores y burlarse de todos, hacerse el loco, dar sustos de muerte a la gente blanca. Era un personaje, tío. Yo iba a su casa, y Lorraine, su esposa, no dejaba que nadie se quedara demasiado, excepto a mí. Siempre me invitaba a cenar. Unas veces aceptaba y otras no. Toda la vida he sido raro con lo qué como y dónde lo como. Sea como fuere, Lorraine solía poner unos rótulos que decían: «¡No os sentéis aquí!». Y encima le gritaba a Diz: «¿Qué estás haciendo con todos estos cabrones en mi casa? ¡Échalos, y que sea ahora mismo!». Yo, naturalmente, me levantaba para marcharme, y ella me decía: «Tú, no, Miles, tú puedes quedarte, pero que se marchen todos estos cabrones». Nunca he sabido qué sería lo que le gustaba de mí, pero algo le gustaba.

Al parecer, la gente quería tanto a Dizzy que simplemente deseaba estar con él, ¿entiendes? Pero no importaba a quién tuviera en derredor, Dizzy siempre me llevaba dondequiera que fuese. Decía: «Anda, ven conmigo, Miles». Y nos íbamos a alguna oficina, o a cualquier otro lugar, o como he dicho, quizás a subir en ascensores por pura diversión. Hacía para divertirse las cosas más insólitas.

Una de sus iniciativas favoritas era ir a donde empezaron a emitir el programa «Today», cuando Dave Garroway era el presentador. El estudio estaba a nivel de la calle, de manera que la gente podía presenciar el programa desde la acera, mirando por un gran ventanal de vidrio. Dizzy se colocaba ante el ventanal cuando el programa salía en antena (se emitía en directo, ya sabes) y sacaba la lengua y hacía muecas al chimpancé que intervenía en el asunto. Tío, se lo montaba de puta madre con aquel chimpancé —J. Fred Muggs se llamaba—, tanto que lo ponía fuera de sí. El chimpancé se ponía a chillar, a saltar arriba y abajo, a enseñar los dientes, y todos los del programa se preguntaban qué coño le pasaba. Cada vez que la bestia descubría a Dizzy, se volvía loco. Pero Dizzy era encantador, realmente encantador, y yo le quería mucho y todavía le quiero igual.

De todos modos, he conseguido casi reproducir las sensaciones de aquella noche y aquella música de 1944, cuando oí por primera vez a Diz y Bird, pero nunca lo he logrado del todo. Y ando siempre buscándolas, escuchando, sintiendo, tratando constantemente de encontrarlas en y a través de la música que toco cada día. Recuerdo aún cuando no era más que un chiquillo, un crío imberbe, pirrado por todos aquellos grandes músicos, mis ídolos incluso hasta hoy Absorbiéndolo, chupándolo todo. Aquello era serio, tío.

El primer recuerdo que guardo de mi infancia es una llamarada, una llamarada azul brotando de un fogón de gas que alguien había encendido. Pude haberlo hecho yo jugando con el fogón. No recuerdo quién fue. En cualquier caso, recuerdo que me sobresaltó la exhalación de fuego azul que brotaba del quemador, lo súbito, lo repentino del fenómeno. Esto es lo más lejano que puedo recordar; más atrás sólo hay niebla, ya sabes, sólo misterio. Pero en mi mente la llamarada de aquel fogón está tan clara como la música. Yo tenía tres años.

Vi la llama y noté su calor muy cerca de mi cara. Sentí miedo, verdadero miedo, por primera vez en la vida. Pero lo recuerdo también como una especie de aventura; una especie de alegría fantasmagórica, además. Supongo que aquella experiencia me llevó a algún lugar de mi mente donde antes no había estado. A alguna frontera, quizás al filo de las cosas posibles. No lo sé; nunca hasta hoy he intentado analizarlo. El miedo que tuve fue casi como una invitación, un desafío a entrar en algo de lo cual no conocía nada. Allí creo que empezaron mi personal filosofía de la vida y mi compromiso con todo aquello en que tengo fe; en aquel momento preciso. No estoy seguro, pero pienso, que debió de ser así. ¿Quién sabe? ¿Qué coño sabía yo de las cosas del mundo entonces? En mi conciencia he creído siempre, y lo pienso desde aquel día, que debo avanzar, ir hacia delante, alejarme del calor de aquella llamarada.

Mirando atrás, no recuerdo mucho de mis primeros años. Lo cierto es que nunca me ha gustado demasiado mirar atrás. Pero una cosa que sé es que un año después de mi nacimiento un violento tornado azotó St. Louis y lo desmanteló. Diría que de aquello sí recuerdo algo, algo que está en el fondo de mi memoria. Quizá debido a ello tengo a veces tan mal carácter: aquel tornado dejó en mí parte de su violenta creatividad. Quizá dejó alguno de sus ventarrones. Ya sabes que se necesita un buen «soplo» para tocar la trompeta. Yo creo firmemente en el misterio y en lo sobrenatural, y no cabe duda de que un tornado es misterioso y sobrenatural.

Nací el 26 de mayo de 1926, en Alton, Illinois, una pequeña población fluvial a orillas del Mississippi, a unas veinticinco, millas al norte de East St. Louis. Me pusieron el nombre de mi padre; a él le habían puesto el del suyo. Esto hacía de mí Miles Dewey Davis III, pero toda mi familia me llamó *Junior*. Siempre he odiado este sobrenombre.

Mi padre procedía de Arkansas. Allí creció en una granja que tenía su padre, Miles Dewey Davis I. Mi abuelo era contable, tan bueno en su profesión que la ejerció para los blancos y ganó un montón de dinero con ella. A comienzos de siglo compró en Arkansas quinientos acres de tierra. Cuando compró toda aquella tierra, los blancos de la comarca que le habían empleado para que enderezase sus asuntos financieros y llevara sus libros de contabilidad, se volvieron contra él. Le expulsaron

de sus propiedades. Según su manera de pensar, un negro no podía tener toda aquella tierra y todo aquel dinero. Imposible que fuera inteligente, que fuera listo, más listo que cualquiera de ellos. Bien, aquello no ha cambiado mucho; las cosas siguen igual hoy en día.

Mi abuelo pasó la mayor parte de su vida bajo las amenazas de los blancos. Llegó incluso a utilizar a su hijo, mi tío Frank, como guardaespaldas para que le protegiese de sus vecinos. Los Davis cabalgaban siempre en cabeza, me decían mi padre y mi abuelo. Y yo les creía. Me decían que las personas de nuestra familia eran gente especial: artistas, hombres de negocios, profesionales y músicos; músicos que tocaban para los dueños de las plantaciones allá en los viejos tiempos, antes de que se aboliese la esclavitud. Aquellos Davis interpretaban música clásica, según mi abuelo. Ahí está la razón de que mi padre no pudiera escuchar ni tocar música cuando ya había sido abolida la esclavitud, pues mi abuelo aseguraba: «A los negros sólo les dejan tocar en garitos y tabernas». Lo que quería decir era que ellos, los blancos, ya no admitían que los negros tocaran música clásica: únicamente les escuchaban cuando cantaban espirituales o blues. No sé, de hecho, hasta qué punto es esto verdad, pero así me lo dijo mi padre.

También me dijo que mi abuelo le había advertido que cualquier dinero que ganase, no importaba de dónde procediera, lo contara y comprobase que la suma que había recibido era correcta. Decía que tratándose de dinero no se puede confiar en nadie, ni siquiera en los miembros de tu propia familia. En cierta ocasión mi abuelo dio a mi padre lo que dijo eran mil dólares y le envió a ingresarlos en el banco. El banco estaba a treinta millas de donde vivían. La temperatura debía de ser de cerca de cuarenta grados a la sombra, verano en Arkansas. Mi padre tenía que caminar y cabalgar. Cuando llegó al banco, contó el dinero y vio que sólo había 950 dólares. Volvió a contarlos y le salió la misma cantidad: 950 dólares. Así que emprendió el regreso a casa, tan asustado que le faltaba poco para cagarse en los pantalones. Ya en casa, fue a mi abuelo y le dijo que había perdido cincuenta dólares. Mi abuelo se quedó mirando y dijo: «¿Has contado el dinero antes de marcharte? ¿Has comprobado si estaba todo?». Mi padre dijo que no, que no había contado el dinero antes de marcharse. «Evidentemente —repuso mi abuelo—, porque sólo te he dado 950. No has perdido nada. Pero ¿no te advertí que contaras siempre el dinero, viniera de quien viniese, aunque fuera de mí? Aquí tienes cincuenta dólares. Cuéntalos. Luego vuelve al banco e ingresa el dinero tal como te he dicho». A propósito de esta historia hay que pensar, primero, que el banco estaba a treinta millas y, segundo, que hacía un calor de mierda. Fue duro por parte de mi abuelo hacer aquello. Pero a veces hay que ser así de duro. Mi padre nunca olvidó la lección y la traspasó a sus hijos. De modo que, hoy, yo siempre cuento todo mi dinero.

Mi padre, al igual que mi madre, Cleota Henry Davis, nació en 1900, en Arkansas. Allí fue a la escuela elemental. Ni mi padre ni sus hermanos y hermanas fueron a la escuela superior, simplemente se la saltaron y pasaron directamente a la

universidad. Él se graduó en el Arkansas Baptist College, en la Lincoln University de Pennsylvania y en el College of Dentistry de la Northwestern University; fíjate en que consiguió tres grados universitarios, y recuerdo que cuando fui algo mayor contemplaba los tres jodidos diplomas colgados de la pared de su despacho y me decía a mí mismo: «Maldición, espero que no me pida que haga eso». También recuerdo que en alguna parte había una foto de su promoción, de cuando se graduó en la Northwestern, en la que conté únicamente tres caras negras. Cuando se graduó en la Northwestern University tenía veinticuatro años.

Su hermano, Ferdinand, fue a Harvard y a no sé qué universidad de Berlín. Era un año mayor que mi padre y, como él, se saltó la escuela superior. Fue directamente a la universidad después de pasar el examen de ingreso con calificaciones altas. Era también un tipo brillante, solía hablarme cada dos por tres de César, de Aníbal y de la historia de los negros. Viajó por todo el mundo. Era más intelectual que mi padre, mujeriego y jugador; dirigía una revista llamada Color. Era tan inteligente que me hacía sentir casi idiota; de las personas que conocí en mí infancia fue la única que me hizo sentir de aquella manera. El tío Ferdinand era algo distinto, un tipo aparte. Me gustaba estar cerca de él, oírle hablar y contar historias de sus viajes o sus mujeres. Elegante como un soplapollas, además. Yo merodeaba tanto a su alrededor que mi padre se enfurecía.

Mi padre salió de la Northwestern y se casó con mi madre. Ella tocaba el violín y el piano. Su madre había sido profesora de órgano en Arkansas. Mencionaba poco a su padre, por lo cual no sé mucho acerca de esa rama de la familia; nunca he sabido mucho, ni tampoco lo pregunté. Desconozco el motivo. Por lo que he oído de ellos, sin embargo, y por los que sí he conocido, parecían ser de clase media con actitudes un poco pretenciosas.

Mi madre era una bella mujer. Tenía una gran dosis de estilo, con un cierto aire indio, a lo Carmen McRae, y una piel suave, oscura, de un color como de nogal. Pómulos altos y cabello de india. Grandes y bonitos ojos. Mi hermano Vernon y yo nos parecemos a ella. Llevaba abrigos de visón, diamantes; era una mujer fascinante, aficionada a toda clase de sombreros y cosas, y a mí todas sus amigas me parecían tan fascinantes como ella. Iba siempre emperifollada. Yo he heredado las facciones de mi madre y, asimismo, la afición a las ropas y el sentido del estilo. Supongo que podría decirse que también he heredado de ella el talento artístico que pueda tener.

Pero no me llevaba con ella demasiado bien. Quizá fuera porque los dos teníamos una personalidad fuerte y dominante. Parecíamos estar constantemente discutiendo. Yo quería mucho a mi madre: era una mujer «diferente», no sabía siquiera cocinar. La quería, como digo, incluso a pesar de que no estábamos muy unidos. Ella tenía su idea sobre lo que yo debía hacer, y yo tenía la mía. Ocurrió así desde que era chico. Supongo que podría decirse que yo era más como mi madre que como mi padre. Aunque en mí hay también algo de él.

Mi padre se estableció primeramente en Alton, Illinois, donde nacimos mi

hermana Dorothy y yo, luego trasladó la familia a East St. Louis, a la esquina de las calles 14 y Broadway, donde estableció su consultorio de dentista, encima del Daut's Drugstore. Al principio vivíamos en la parte de atrás del consultorio.

Otra cosa que pienso sobre East St. Louis es que fue allí, en 1917, donde unos blancos miserables y enloquecidos mataron a muchos negros en una revuelta callejera. Mira, St. Louis y East St. Louis eran, y todavía son, grandes ciudades productoras de carne, ciudades donde se sacrifican vacas y cerdos para suministrar carne a las tiendas de comestibles, los supermercados, los restaurantes y demás. Se embarcan las vacas y los cerdos en Texas, o en el lugar de donde los envíen, y los matan y los preparan en St. Louis y East St. Louis. A esto se supone que se debió la revuelta callejera en 1917: los obreros negros reemplazaban a los obreros blancos en las industrias de la carne. Por ello los obreros blancos se indignaron, se alborotaron y se lanzaron a la calle a matar a todos los negros. Aquel mismo año los negros luchaban en la Primera Guerra Mundial ayudando a Estados Unidos a salvar al mundo para la democracia. Nos mandaron a la guerra para luchar y morir allí por ellos, y aquí nos mataban como si nada. Todavía hoy ocurre lo mismo. Bueno, yo no me quejo. De todos modos, quizás alguna especie de recuerdo se esconde en mi personalidad y se manifiesta en la manera que tengo de juzgar a los blancos. No a todos, porque hay algunos blancos admirables. Pero la forma en que entonces mataron a tantos negros... Les disparaban, simplemente, como si hubieran salido a matar cerdos o perros descarriados. Los mataban en sus hogares, mataban niños y mujeres. Quemaban las casas con los habitantes dentro, y colgaron a unos cuantos de las farolas públicas. El caso es que los negros que sobrevivieron solían hablar de la matanza. Cuando yo era niño en East St. Louis, los negros que conocí no habían olvidado ni olvidarían nunca lo que aquellos blancos miserables les hicieron en 1917.

Mi hermano Vernon nació el año en que la Bolsa de Nueva York se hundió y todos los blancos ricos empezaron a tirarse por las ventanas de Wall Street. Fue en 1929. Llevábamos viviendo en East St. Louis unos dos años. Mi hermana mayor, Dorothy, tenía cinco. Éramos sólo tres: Dorothy, Vernon y yo en medio. Hemos estado siempre muy unidos, toda la vida, los tres hermanos, incluso cuando discutíamos.

Nuestro barrio era muy bonito, con hileras de casas como las que tienen en Filadelfia o en Baltimore. East St. Louis era una ciudad pequeña y elegante. Ahora ya no lo es. Pero la recuerdo tal como era entonces. El vecindario, además, estaba integrado, con judíos, alemanes, armenios y griegos viviendo a nuestro alrededor. En diagonal con nuestra casa, al otro lado de la calle, se encontraba el Golden Rule's Grocery Store, propiedad de unos judíos. A un lado, una gasolinera, con ambulancias que llegaban a cada momento haciendo sonar la sirena, para repostar combustible. En la puerta de al lado vivía el mejor amigo de mi padre, el doctor John Eubanks, médico. El doctor Eubanks tenía la piel tan clara que casi parecía blanco. Su esposa, Alma, o Josephine, ya no recuerdo, también era casi blanca; una dama refinada,

amarilla, como Lena Horne, con el cabello negro, rizado y brillante. Mi madre me enviaba a casa del doctor a buscar cualquier cosa y allí estaba su esposa sentada, con las piernas cruzadas, más refinada que la puñeta.

Tenía unas piernas estupendas y no le importaba exhibirlas, al contrario. En realidad lo tenía estupendo todo. Por cierto que el tío Johnny, que era como llamábamos a su marido, el doctor Eubanks, me regaló mi primera trompeta junto al *drugstore* que teníamos debajo, y antes de la casa del tío Johnny, había una taberna propiedad de John Hoskins, un negro a quien todos llamaban tío Johnny Hoskins. Tocaba el saxofón en la trasera de la taberna. Todos los antiguos residentes del vecindario acudían a beber unas copas, charlar y escuchar música. Cuando fui mayor, toqué allí una o dos veces. Más allá, en el mismo bloque, se encontraba un restaurante propiedad de un negro llamado Thigpen. Servía buena comida autóctona comida soul, un lugar realmente agradable. Su hija Leticia y mi hermana Dorothy eran buenas amigas, Cerca del restaurante, una señora alemana tenía una mercería. Todo esto estaba en Broadway, yendo en dirección al Mississippi. También hay que mencionar el Deluxe Theatre, un cine de barrio que estaba en la calle 15, hacia la calle Bond, en dirección contraria al río. En la calle 15, paralelamente al río y hacia Bond, había tiendas de todas clases y establecimientos varios propiedad de negros, judíos, alemanes, griegos o armenios. Estos últimos regentaban la mayoría de las lavanderías.

Después del cruce de la calle 15 y Broadway, una familia griega tenía una pescadería y hacía los mejores sándwiches de salmón de East St. Louis. Yo era amigo del hijo del propietario. Se llamaba Leo. Cuando crecimos, cada vez que nos encontrábamos, luchábamos. Entonces teníamos unos seis años. Pero él murió cuando se incendió la casa donde vivía. Recuerdo que lo sacaron en una camilla y que se le desprendía toda la piel. Estaba quemado como una salchicha frita. Era una cosa de aspecto horrible, grotesca, tío. Más tarde, cuando alguien me preguntó sobre aquello y sobre si Leo había dicho algo cuando le sacaron, recuerdo que respondí: «No me dijo: "Hola, Miles, qué tal andas, vamos a luchar ni nada parecido"». Te aseguro que me impresionó, porque los dos teníamos aproximadamente la misma edad, aunque creo que él era un poco mayor. Un chico como hay pocos. Juntos nos divertíamos que no veas.

El primer colegio al que me llevaron fue el de John Robinson. Estaba en la 15 y Bond. Dorothy, mi hermana, asistió un año a una escuela católica, luego pasó también al John Robinson. El primero de mis mejores amigos lo hice allí, en primer grado. Se llamaba Millard Curtis, y durante varios años, desde que nos conocimos, fuimos casi siempre juntos. Teníamos la misma edad. Más tarde tuve otros buenos amigos en East St. Louis, a medida que me introducía en la música, amigos músicos, porque Millard no tocaba. Pero a él me unió la amistad más larga, e hicimos tantas cosas juntos que llegamos a ser casi como hermanos.

Estoy prácticamente seguro de que Millard acudió a la fiesta de mi sexto

cumpleaños. Recuerdo aquella fiesta de cumpleaños porque mis chicos, los chicos con quienes entonces andaba por ahí, me dijeron que fuéramos a subirnos a los anuncios, me refiero a los andamios que sostienen las vallas donde se pegan grandes carteles anunciando cosas, íbamos allí, trepábamos por los andamios y nos sentábamos arriba con los pies colgando en el aire y comíamos galletas y jamón cocido. Bueno, mis chicos me dijeron que podíamos hacerlo porque más tarde yo iba a celebrar mi cumpleaños y ninguno iría aquel día al colegio. Se suponía, tú, que iba a ser una fiesta sorpresa, pero todos estaban enterados y me contaban lo que pasaría. Por cierto que he dicho que tenía seis años y quizá tenía siete, no sé. Recuerdo que vino a la fiesta una niña monísima que se llamaba Velma Brooks. Vino ella y vinieron un montón de niñas monas con vestiditos cortos, como minifaldas. No tengo idea de que hubieran niñas y niños blancos; pudo haberlos, quizá Leo antes de que muriese y su hermana, por ejemplo, no lo sé, pero no recuerdo a ninguno en particular que estuviera presente.

La verdadera razón de que recuerde aquella fiesta es que allí recibí el primer beso de una niña. Besé a todas las niñas, pero recuerdo que estuve besando a Velma Brooks mucho más rato. Hasta que mi hermana Dorothy se empeñó en estropearlo todo corriendo a contarle a mi madre el entusiasmo que yo demostraba por Velma Brooks. Mi hermana me hizo cosas así toda la vida: estaba siempre acusándonos de algo a mí y a mi hermano Vernon. Cuando mi madre le dijo a mi padre que interviniéra y me impidiese seguir besando a Velma, él replicó: «Si estuviera besando a un chico como Junior Quinn, vaya, habría que hablar del asunto. Pero que bese a Velma Brooks no tiene nada de particular: se supone que es lo que un chico debe hacer. Así que mientras no bese a Junior Quinn, todo está en orden».

Mi hermana se marchó furiosa, haciendo morros, y dijó por encima del hombro: «Pues la está besando como un loco, y alguien tendría que impedírselo antes de que le haga un niño». Más adelante, mi madre me dijo que había sido un mal chico besando de aquella manera a Velma y que no debería hacer aquellas cosas y que, de haberlo imaginado, no habría querido tener un hijo como yo, que era tan malo. Terminó dándome unos azotes.

Nunca olvidé aquel día. A aquella edad, según recuerdo, solía pensar que nadie me quería, porque todos parecían dispuestos a zurrarme por uno u otro motivo. En cambio, nunca zurraban a mi hermano Vernon. Te diré incluso que Vernon raramente tocaba el suelo con los pies. Para mi madre, para mi hermana, para todos los demás, era una especie de muñequito negro. Lo mimaban que daba asco. Cada vez que venían a casa las amigas de Dorothy, se entretenían en bañarle, peinarle o disfrazarle, como si fuera un juguete.

Antes de dedicarme a la música hice mucho deporte: béisbol, fútbol, baloncesto, natación y boxeo. Yo era un chico pequeño y delgado, tenía las piernas más flacas que ha atenido nadie y así han seguido hasta hoy. Pero me gustaba tanto el deporte que no me intimidaban ni asustaban los tipos más corpulentos que yo. Nunca he sido

medroso, nunca. Y si alguien me gustaba, me gustaba contra viento y marea. Pero s, tú no me gustabas, no me gustabas. No sé por qué ocurre así, pero es mi manera de ser. Nunca he sido de otra forma. Para mí, que alguien me guste ha sido siempre una cuestión de vibraciones, una cuestión espiritual. La gente dice que me he vuelto arrogante, pero siempre he sido como soy: no he cambiado apenas.

El caso es que Millard y yo andábamos constantemente en busca de un partido de fútbol o de béisbol en que jugar. También jugábamos a una cosa llamada pelota india, que era una especie de béisbol con tres o cuatro tíos en cada equipo. Si no jugábamos a esto, jugábamos a béisbol normal en algún solar vacío, o en un campo de béisbol si lo encontrábamos. Yo jugaba de *shortstop*, o sea, entre la segunda y tercera bases, y realmente perdía el culo. Era bueno. Era igualmente bueno como bateador, aunque no conseguía muchas *home runs* debido a mi poca estatura. Sin embargo, tío, adoraba el béisbol, la natación, el fútbol y el boxeo.

Recuerdo que practicábamos los placajes en las pequeñas parcelas de césped que había entre las aceras y el bordillo. Esto era en la calle 14, delante de la casa de Tilford Brooks, quien más tarde obtendría un doctorado en música y ahora vive en St. Louis. Después cambiamos y jugábamos delante de la casa de Millard. Tío, los placajes eran serios, caímos de cabeza, nos la abrímos cada dos por tres y sangrábamos como cerdos degollados. Nos despelléjábamos las piernas y provocábamos ataques de histeria a nuestras madres. Pero nos divertíamos, tú, nos divertíamos como no quieras saber.

Me gustaba nadar. Me entusiasmaba el boxeo. Incluso hoy son éhos mis deportes favoritos, los que me gusta practicar. Aprovechaba para nadar cualquier ocasión que se presentase y la sigo aprovechando hoy. Pero el boxeo lo llevaba y lo llevo en el corazón. Simplemente lo adoro. No puedo explicar el motivo. Tío, escuché todos los combates de Joe Louis, y lo Mismo hacían los demás. Nos apelotonábamos todos delante de la radio esperando el momento en que el locutor anunciaba que Joe había dejado K.O. a otro de aquellos mamones. Y cuando ocurría, la entera comunidad negra de East St. Louis enloquecía, lo celebraba en las calles, bebiendo, bailando y armando jarana. Pero la jarana era alegre e inofensiva. Lo mismo se hacía, aunque con menos ruido, cuando ganaba Henry Armstrong, porque Henry era de la otra orilla del río, de St. Louis, digamos un negro de casa, un héroe local. Pero Joe Louis era el indiscutible.

Pese a que me gustaba boxear, cuando era joven no me enzarzaba en peleas. Nos atizábamos al cuerpo, ¿entiendes?, nos dábamos en el pecho, pero no íbamos más allá. Éramos como cualquier otra pandilla normal de chicos que crecen y lo pasan bien.

No obstante, había bandas por todas partes en East St. Louis, bandas malignas, como la de los Termitas. Y en St. Louis había algunas realmente perversas. East St. Louis era difícil como lugar donde vivir, porque estabas rodeado de tipos, blancos y negros, que no consentían que nadie les levantara la voz. No me metí en peleas hasta

que tuve cerca de veinte años. No me mezclé con las bandas mientras era chico porque estaba demasiado entregado a la música. Por causa de la música dejé incluso de practicar deportes. Pero no te confundas. Me fiaba a mamporros frecuentemente con mierdas y gilipollas, en especial cuando me llamaban «Buckwheat»^[1] porque era pequeño, flaco y negro.

No me gustaba aquel mote, de modo que si alguien me lo soltaba tenía que pelear. No me gustaba el nombre «Buckwheat» porque detestaba lo que el nombre significaba, lo que representaba, aquella falsa y estúpida imagen a lo Our Gang que los blancos tenían de la gente de color. Sabía que yo no era de aquella manera, que procedía de una familia donde se era alguien y que siempre que un *hijoputa* me aplicaba aquel mote pretendía burlarse de mí. Sabía ya entonces que se tiene que luchar para proteger lo que uno es. Por lo tanto, mis peleas fueron un buen montón. Pero nunca entré en una banda. Y no me considero arrogante. Creo que confío en mí mismo. Sé lo que quiero y lo he sabido en todo momento, desde que tengo memoria. No se me puede intimidar. Pero en aquella época, cuando era un mocoso, parecía caerle bien a todo el mundo, a pesar de que apenas hablaba. Todavía hoy no me gusta hablar demasiado.

La vida era todavía más difícil en las escuelas que en la calle. No lejos de donde yo vivía había una escuela exclusiva para blancos, creo que se llamaba Irving School, limpia como el agua tibia. Pero allí no podíamos ir los chicos negros; teníamos que alejarnos más para encontrar nuestras escuelas. En ellas había buenos maestros, como las hermanas Turner del John Robinson, al que yo fui. Eran bisnietas de Nat Turner^[2] y tenían la misma conciencia racial que él.

Nos enseñaron a sentirnos orgullosos de nosotros mismos. Los maestros podían ser buenos, pero las escuelas negras estaban hechas una mierda, con retretes que no funcionaban y cosas así. Apestaban a morir, tío, como las letrinas a cielo abierto que se encuentran en África, donde vive la gente pobre. Te aseguro que toda aquella mierda me quitó las ganas de comer mientras fui a la escuela elemental, me hizo enfermar del estómago y todavía me lo revuelve cuando pienso en ella. A los chicos negros nos trataban como si fuéramos un rebaño de bestias. Algunas personas con quienes fui a la escuela dicen que no era tan mala, pero así es como yo la recuerdo.

Por esta razón me gustaba ir a casa de mi abuelo, en Arkansas. Allá en el campo, tío, podías andar descalzo sin pisar una pila de mierda y sentirla corriendo por los pies, blanda y pegajosa, como ocurría en la escuela elemental.

Mi madre estaba siempre, me parece ahora, metiéndonos a mí, a mi hermano y a mi hermana en trenes, cuando éramos todavía muy pequeños, para que fuéramos a visitar al abuelo. Nos prendía unas etiquetas con nuestros nombres, nos daba cajas con pollo frito y nos instalaba en el tren. Aquel pollo, tío, desaparecía apenas salíamos de la estación. Luego pasábamos hambre todo el trayecto hasta el lugar adonde fuéramos. Inevitablemente, nos comíamos el pollo demasiado deprisa. Nunca lo hicimos de otra manera. Nunca aprendimos a comer pollo despacio. Era tan bueno

que no podíamos esperar. Llorábamos el resto del camino hasta la casa de mi abuelo, hambrientos y desesperados. En cuanto llegábamos allí me entraban ganas de quedarme. Mi abuelo me regaló mi primer caballo.

Allá en Arkansas tenía un vivero de peces. Pescábamos de la mañana a la noche, baldes de peces, toneles de peces. Tío, comíamos pescado frito todo el día, ¡y no te digo lo bueno que era! Coño, tú, pescado de puta madre. Y siempre corriendo y jugando sin parar. Montando a caballo. A la cama temprano. Levantarse temprano. Y lo mismo otra vez, y otra vez. Macho, estar en la granja de mi abuelo era la gloria. Mi abuelo medía un metro ochenta, tenía la piel castaña y los ojos grandes; se parecía en cierto modo a mi padre, pero era más alto. Mi abuela se llamaba Yvi, y nosotros la llamábamos *miss Ivy*.

Recuerdo que hacíamos infinidad de cosas que jamás podrías hacer en una ciudad como East St. Louis. En una ocasión, yo y mi tío Ed, el hermano menor de mi padre, que era un año más pequeño que yo, salimos una mañana a reventar las sandías del abuelo. Casi todas, íbamos de una parcela de sandías a otra y reventábamos todas las sandías que encontrábamos. Les sacábamos el corazón, el centro; nos comíamos alguno, pero la mayoría los dejábamos por allí tirados. Calculo que yo tenía diez años y Ed nueve. Más tarde, de regreso a casa, nos partíamos de risa como dos gilipollas. Cuando el abuelo lo descubrió, me dijo: «Estarás una semana sin montar a caballo». Como mi padre, mi abuelo era todo un personaje, nadie le tomaba el pelo.

Cuando cumplí nueve o diez años conseguí una ruta de reparto de periódicos y empecé a trabajar los fines de semana para ganarme algún dinero extra. No porque lo necesitara, pues mi padre ganaba entonces mucho. Sólo pretendía tener dinero propio y no tener que pedirle nada a la familia. Siempre he sido así, siempre he sido independiente, siempre he querido valerme por mí mismo. Lo que sacaba de aquello no eran más de sesenta y cinco centavos a la semana, pero eran míos. Podía comprarme caramelos. Llevaba un bolsillo lleno de caramelos y otro lleno de canicas. Cambiaba caramelos por canicas y canicas por caramelos, gaseosas y chicle. De una u otra manera aprendí entonces que conviene saber hacer negocios; y no recuerdo exactamente quién me lo enseñó, pero sin duda fue mi padre. En medio de la Depresión, recuerdo a mucha gente hambrienta y pobre. Pero no a mi familia, porque mi padre se ocupaba de la cuestión dinero.

Solía llevarle el periódico al tipo que tenía la mejor barbacoa de East St. Louis, que era el viejo Piggease. Su establecimiento estaba situado por la calle 15 y Broadway, donde se encontraba el resto de aquellos locales. El señor Piggease tenía la mejor barbacoa de la ciudad porque recibía la carne fresca directamente de los mayoristas de St. Louis y East St. Louis. Su salsa de barbacoa te ponía bizco. Tío, aquella mierda era tan buena que todavía hoy la saboreo. Nadie hace la salsa de barbacoa como el señor Piggease, nadie, ni entonces ni ahora. No se sabía cómo la hacía, no se sabía lo que ponía en ella. Nunca lo dijo a nadie. Además le echaba un unte al pan, ¡para derretirse, vaya! ¿Y sus sándwiches de pescado? Te ponían bizco y

medio. Los que preparaba de salmón llegaron a ser tan buenos como los del padre de mi amigo Leo.

El señor Piggease no tenía más que un cobertizo, donde despachaba su barbacoa. Allí cabían diez personas al mismo tiempo, y basta. Sostenía la parrilla de la barbacoa con unos ladrillos, él mismo se la había fabricado. También había construido la chimenea, y podías oler el humo del carbón por toda la calle 15. En consecuencia, antes de terminar la jornada cada quisqui se había agenciado un sándwich o una de esas pequeñas porciones de carne asada, por lo menos. A las seis de la mañana ya lo tenía todo a punto, todo asado y listo. Yo me presentaba a las seis en punto y le entregaba su diario, que era el *Defender* de Chicago o el *Courier* de Pittsburgh, ambos diarios negros. Yo le daba los dos periódicos y él me daba dos morros de cerdo. Los morros de cerdo valían quince centavos la pieza. Pero, como el señor Piggease me apreciaba, me consideraba un chico listo, me los dejaba por diez centavos y a veces añadía un morro extra, o un sándwich de oreja de cerdo (de donde le venía el nombre, «Mister Pig Ears»^[3]), o una punta de costilla, cualquier cosa que se le antojase regalarme aquel día.

Otras veces añadía una porción de batata o de yame confitado y un vaso de leche. Bueno, servía aquellas cosas en un platillo de cartón que absorbía todo aquel grandioso y jodido aroma, entre rebanadas de aquel pan esponjoso y lleno de sabor que conseguía en la panadería. Luego lo envolvía todo en periódicos del día anterior. Aquello era pura delicia, tío. Diez centavos por el salmón, quince por un morro. Yo cogía mis provisiones y me sentaba y hablaba con él un rato, él detrás del mostrador atendiendo a los clientes. Aprendí una barbaridad del señor Piggease, pero principalmente me enseñó, al igual que mi padre, a evitar mentiras y exageraciones innecesarias.

De quien más aprendí, sin embargo, fue de mi padre. Él era un tipo aparte. Bien parecido, alto más o menos como yo, aunque tirando un poco más a grueso. Al madurar empezó a perder cabello, lo cual hasta cierto punto le afeaba la cabeza, en mi opinión. Era un hombre educado, amante de las cosas bellas, de las ropas y de los coches, igual que mi madre.

Definitivamente no era un «Tío Tom». Algunos de sus condiscípulos africanos de la Lincoln University, como Nkrumah, de Ghana, llegaron a presidentes de sus países o a ocupar altos cargos en los respectivos gobiernos. Por eso mi padre tenía tantas conexiones en toda África. Prefería a Marcus Garvey frente a los políticos del NAACP^[4].

Consideraba que Garvey era bueno para la raza negra, porque congregó a todos aquellos negros en los años veinte. Mi padre creía que la operación tuvo importancia y rechazaba la forma en que pensaban y se expresaban con respecto a Garvey los tipos de la NAACP como William Pickens. Pickens era pariente de mi madre, creo que tío suyo, y a veces, cuando pasaba por St. Louis, la llamaba y venía. Por entonces pienso que estaba bastante arriba en la NAACP, era secretario o algo así. El caso es

que recuerdo que una vez llamó para venir a visitarnos, y cuando mí madre se lo dijo a mi padre, él replicó: «Que se joda William Pickens, porque a ese *hijoputa* nunca le ha gustado Marcus Garvey, y Marcus Garvey consiguió nada menos que reunir a todos aquellos negros para que hicieran algo en beneficio de sí mismos, y eso es lo máximo que para unir a los negros se ha hecho en este país. Y ese soplapollass se opone a él. Pues que se joda el *hijoputa*, que se jodian él y sus estúpidas ideas».

Mi madre era distinta: estaba totalmente a favor del progreso de la población negra, pero veía la cuestión como solían enfocarla las gentes de la NAACP. Pensaba que mi padre era demasiado radical, especialmente cuando más tarde empezó a intervenir en política. Si yo he heredado de mi madre el sentido del estilo y del vestir, creo que la mayor parte de mi actitud, de mi sentido de ser quien era, de mi confianza y mi orgullo de raza, me vienen de mí padre. No porque mi madre no fuera una persona muy alta, que sí lo era. Pero la mayor parte, según mi modo de juzgar según qué cosas, la heredé de mi padre.

No se apocaba ante nadie. Recuerdo una vez en que un hombre blanco se presentó en su despacho para no sé qué. Era el tipo que le vendía oro y otros materiales. El caso es que la sala de espera de mi padre estaba abarrotada cuando aquel hombre blanco entró. Bien, mi padre tenía un rótulo detrás del escritorio de recepción, «Se ruega no molestar», que colocaba siempre que estaba arreglándole la boca a alguien. El rótulo estaba colocado, pero el blanco, después de haber esperado cosa de media hora, me dijo (yo tenía catorce o quince años y aquel día me ocupaba de atender el escritorio de recepción): «No puedo esperar más tiempo. Voy a entrar». Yo le dije: «El rótulo dice “No molestar”, ¿no ve usted lo que dice el rótulo?». El hombre se limitó a ignorarme y entró en el despacho donde mi padre reparaba dentaduras. Fíjate en que la sala estaba llena de negros conscientes de que mi padre no toleraba la menor impertinencia. Así que, sonrientes, se recostaron en sus asientos y se prepararon para lo que iba a ocurrir. Tan pronto como el tipo del oro entró en el despacho, oí que mi padre le decía: «¿Qué coño está usted haciendo aquí? ¿No sabe leer, puñetero? ¡Usted, puñetero blanco! ¡Lárguese inmediatamente!». El hombre salió con grandes prisas, mirándome como si yo estuviera loco o algo parecido. Y yo, cuando aquel soplapollass se encaminaba a la puerta, le dije: «Ya le advertí que no entrase, estúpido». Aquella fue la primera ocasión en que insulté a un blanco, que además era mucho mayor que yo.

Otro día mi padre salió en busca de un hombre blanco que se había metido conmigo llamándome *nigger*. Salio en su busca con una carabina cargada. No le encontró, pero prefiero no pensar lo que habría ocurrido si le hubiese encontrado. Mi padre era un tío de alivio. Era un cabronazo de categoría, pero también era muy peculiar en relación con ciertas cosas. Por ejemplo, se negaba a cruzar determinados puentes que iban de East St. Louis a St. Louis porque decía saber quién los había construido, decía que fueron ladrones y que probablemente no levantaron los puentes lo bastante sólidos porque sin duda escatimaban el dinero y los materiales de

construcción. Creía de veras que aquellos puentes se hundirían algún día en el Mississippi. Y hasta la hora de su muerte estuvo esperando que se hundieran, perplejo ante el hecho de que el desastre no se producía nunca. No era perfecto. Pero era un hombre orgulloso y que posiblemente, como negro, se anticipó a su época. Mierda, Por aquellos días le gustaba incluso jugar al golf. Yo acostumbraba servirle de caddie en el campo del Forest Park de St. Louis.

Era uno de los pilares de la comunidad negra de East St. Louis, tanto por su condición de doctor como porque intervino en política; él y su mejor amigo, el doctor Eubanks, así como otros pocos prominentes ciudadanos negros. Mi padre tenía un peso y una influencia considerables en East St. Louis cuando yo era chico. En consecuencia, parte de su importancia la traspasó a sus hijos, y de ahí vino probablemente el que muchas personas, gente de raza negra, nos trataran en East St. Louis, a mi hermano, a mí hermana y a mí, como si de alguna manera fuéramos especiales. Bien, no nos lamían el culo, nada de eso. Pero la mayoría de las veces nos consideraban personas diferentes. Esperaban de nosotros que hicéramos algo importante. Supongo que aquel tipo de tratamiento especial ayudó a que formáramos respecto a nosotros mismos una actitud positiva. Este género de cosas es valioso para los negros, particularmente para los negros jóvenes que lo que más oyen con referencia a su raza son expresiones negativas de toda clase.

Mi padre era un hombre estricto en lo tocante a disciplina. Nos inculcó a todos la conciencia de que debíamos guardarnos la mierda dentro. Estoy seguro de haber heredado de él también mi mal carácter. Pero nunca, nunca me maltrató físicamente. Cuando más se enfureció conmigo fue cuando yo tenía unos nueve años y me compró una bicicleta. Debió ser mi primera bici. Dada mi tendencia a las travesuras, me dediqué a circular en bici por las escaleras. Entonces vivíamos aún en 15 y Broadway, era antes de trasladarnos a 17 y Kansas. Sea como fuere, yo bajaba un día en bici por unas escaleras realmente empinadas y llevaba en la boca una vara de visillo. Bajaba a tanta velocidad que no pude parar y me estrellé contra la puerta del garaje que había detrás de la casa. La puerta se abrió por el impacto de la vara que yo llevaba en la boca. Pues bien, cuando mi padre descubrió lo ocurrido se encolerizó tanto que temí que me matara.

Otra ocasión en que se enfureció mucho conmigo fue cuando prendí fuego al cobertizo, es decir, al garaje, y casi quemé la casa entera. Mi padre no dijo nada, pero si las miradas matasen, yo me habría caído redondo. Y más adelante, cuando era algo mayor y creía que sabía conducir, lancé el coche marcha atrás a través de la calle y lo incrusté en un poste de teléfono. Algunos amigos me habían enseñado a conducir, pero mi padre no me dejaba practicar porque yo no tenía licencia. Siendo yo testarudo como era quise averiguar si podía conducir o no. Cuando él se enteró de que había aplastado el coche no hizo más que sacudir la cabeza.

Lo más divertido que recuerdo ocurriese cuando yo provocaba algún desastre fue un día que me llevó a St. Louis para comprarme ropa nueva. Supongo que yo tendría

once o doce años, que era cuando empezaba a preocuparme del vestir. El caso es que estábamos en vísperas de Pascua y mi padre quería que mi hermana, mi hermano y yo tuviéramos en la iglesia buen aspecto. Así pues, me llevó a St. Louis y me compró un traje cruzado gris, unas botas Thom McAn, una camisa listada de amarillo, una sofisticada gorra tipo casquete y un portamonedas de cuero en el que puso treinta centavos. Equipo completo, ¿no?

Cuando regresamos a casa mi padre subió a recoger algo de su despacho. Yo tenía aquellos treinta centavos quemando simbólicamente el nuevo portamonedas que él acababa de comprarme. Tú entiendes, ¿verdad?, que elegante y pulcro como estaba tenía que gastarme aquel dinero. Por lo tanto, fui al Daut's Drugstore y le dije al señor Dominic, el propietario, queme diese veinticinco centavos de soldados de chocolate, unos suculentos bombones que eran entonces mis favoritos. Tres soldados de chocolate costaban un centavo, de modo que me vendió setenta y cinco. Con mi gran bolsa de bombones me instalé delante del despacho de mi padre, erguido como un clavo, y me ocupé de engullir soldados de chocolate a una velocidad de vértigo. Comí tantos que me marearon y empecé a escupirlos. Mi hermana Dorothy me vio y pensó que escupía sangre, y corrió a decírselo a mi padre. Vino él entonces, y me dijo: «Dewey, ¿qué estás haciendo? Yo trabajo aquí, la gente viene a visitarme y pensará que he matado a alguien, pensarán que todo este chocolate es sangre seca, de modo que vete inmediatamente a casa».

Otro día, también en vísperas de Pascua, creo que fue el siguiente año, mi padre me compró un conjunto, para ir a la iglesia, un traje azul con pantalones cortos y calcetines. Por el camino, cuando mi hermana y yo nos dirigíamos a los oficios, vi a algunos de mis chicos jugando en el edificio de una antigua fábrica. Me pidieron que me uniera a ellos y yo le dije a mi hermana que siguiera y que ya la alcanzaría. Entré en aquel edificio, y de repente estaba tan oscuro que no vi nada. Tropecé, caí y me puse a arrastrarme a ciegas. Con mi traje de estreno fui a parar a una charca de agua sucia. Y era Pascua. Imagina cómo me sentí. Naturalmente, no fui a la iglesia. Me volví a casa, y mi padre no hizo nada. Pero me dijo que si yo persistía en «dar otros traspiés como aquél, y se suponía que no debía darlos, me patearía el jodido culo». Con esto consiguió que no cometiera más tonterías de aquella especie. Porque mí padre dijo: «El charco donde has caído podía haber sido de ácido o vete a saber de qué. Podrías haber muerto por meterte en aquel lugar oscuro y que no conocías. Así que no vuelvas a hacerlo». Y no volví a hacerlo.

Así pues, no era precisamente mi traje nuevo lo que le preocupaba. Le tuvo sin cuidado que lo arruinase. Quien le preocupaba era yo. Nunca olvidé esto, que era yo quien le preocupaba, y siempre nos llevamos bien. Me respaldó al ciento por ciento fuera lo que fuese lo que yo pretendía hacer, y creo que su confianza en mí propició el que yo confiara también en mí mismo.

En cambio, mi madre me sacaba la mierda a palos por cualquier nadería. Era tan partidaria del azote que una vez, cuando no pudo zurrarme personalmente porque

estaba enferma o no sé qué, encargó a mi padre que lo hiciera. Él me llevó a una habitación, cerró la puerta y me dijo que gritara como si estuviera pegándome. «Arma un poco de ruido, como si te pegase», recuerdo que fueron sus palabras. Y luego recuerdo que yo berreaba a pleno pulmón y que él, sentado, me miraba con ojos de acero. Fue divertido de veras, tío. Sin embargo, hoy, cuando pienso en ello, casi preferiría que me hubiese zurrado a que me mirase de la manera que solía, no mirándome propiamente, sino mirando a través de mí como si yo no fuera nadie, no fuera nada. Cuando lo hacía conseguía que yo *sintiera* que realmente no era nada, y esta sensación era peor de lo que pudo haber sido cualquier azote.

Mi madre y mi padre tenían entre ellos malas relaciones. La mayoría de las cosas las veían con ojos diferentes. Habían regañado desde que yo era pequeño. La única cosa que en toda mi vida vi que realmente los uniera fue, después, el mal hábito de la heroína que contraje. Cuando esto ocurrió, ambos parecieron olvidar sus diferencias y se esforzaron juntos por intentar salvarme. Con excepción de aquella época, me dieron siempre la sensación de vivir como perro y gato.

Recuerdo perfectamente a mi madre cogiendo cosas y tirándoselas a mi padre, mientras le gritaba perversidades e insultos varios. En ocasiones, él se enfadaba tanto que también agarraba algo, cualquier cosa de que pudiese echar mano, una radio, la campanilla del comedor, lo que fuere, y se la tiraba a ella a la cabeza. Ella chillaba: «¡Tú quieres matarme, Dewey!». Recuerdo que una vez, tras una discusión, mi padre salió a ventilarse un poco, y al regresar se encontró con que mi madre se negaba a abrirle la puerta y dejarle entrar. Él había olvidado su llave. Estaba fuera, vociferando para que mi madre le abriese, y ella ni hablar. La puerta era una de esas de cristales por las que se puede ver a través. Mi padre se enfureció tanto que a través del cristal le pegó a mi madre un puñetazo en la boca. Le arrancó un par de dientes. Habrían vivido mejor separados, pero se daban pena uno al otro, hasta que de todos modos terminaron divorciándose.

Supongo que parte de su problema era que tenían distinto temperamento. Pero no era sólo esto. Desarrollaron una típica relación médico-esposa, en la que él raramente estaba en casa. A nosotros, los chicos, no nos preocupaba demasiado, porque constantemente estábamos haciendo una u otra cosa, pero seguro que a mi madre sí la preocupaba, y mucho. Y la situación empeoró cuando mi padre intervino en política, pues entonces todavía pasaba en casa menos tiempo. Por añadidura, parecían estar constantemente riñendo por cuestiones de dinero, a pesar de que a mi padre se le consideraba rico. Y en realidad lo era, para ser negro.

Recuerdo un tiempo en que presentó su candidatura como representante por el estado de Illinois. Concurría a las elecciones porque quería instalar una estación contra incendios en Millstadt, donde tenía una granja. Algunos blancos pretendieron darle dinero a cambio de que no concurriese, pero él siguió con la suya y perdió la elección. Mi madre las tomó con él por no haber aceptado el dinero; decía que pudo haberlo destinado a tomarse unas buenas vacaciones o algo así. Además, estaba

enojada con mí padre porque había perdido la mayor parte de su fortuna en las mesas de juego. Ciento, perdió como mínimo un millón de dólares. Y a ella nunca le gustó aquella mierda de política radical en que mi padre se metió. A pesar de todo, después, cuando ya se habían separado, mi madre me dijo que si hubiera podido empezar de nuevo habría tratado a mi padre de manera distinta. Entonces, sin embargo, era ya demasiado tarde.

Ninguno de los problemas de nuestros padres parecían empañar la diversión de que mi hermana, mi hermano y yo disfrutábamos, aunque mirando atrás sospecho que no debe haber sido exactamente así. De un modo u otro tenía que afectarnos, aunque en realidad no sé cómo. En aquellos días me limitaba a pensar que vaya tabarra era verles peleándose sin parar. Como he dicho, mi madre y yo no congeniábamos demasiado, así que supongo que le echaba a ella todas las culpas. Sé que la hermana de mi padre, Corrine, sí le culpaba, porque mi madre nunca le gustó.

Mi tía Corrine tenía un montón de dinero y de mierda, y todo el mundo opinaba que era tan rara como puñetera. Yo también. No obstante, mi padre y su hermana estaban muy unidos. Y aunque ella se había opuesto a la boda de él con mi madre, la gente contaba que cuando se casaron mi tía imploró: «Dios mío, ayuda a esa pobre mujer, que no sabe en qué lío se mete».

Mi tía Corrine era doctora en metafísica o en algo parecido. Tenía el despacho junto al de mi padre, anunciado por un rótulo que decía: «Doctora Corrine. Lectora. Sanadora», con una mano abierta de cara a quien miraba. Lo de lectora, por supuesto, significaba que leía el futuro de las personas. Estaba en su despacho con unas velas encendidas y toda la farándula y fumando cigarrillos. Tío, estaba allí, detrás de nubes de humo, hablando de mierdas raras, A la gente le daba un cierto miedo; algunos pensaban que era una bruja o alguna clase de reina vudú. A mí me quería. Pero debía pensar que el raro era yo, porque en cuanto entraba en su despacho empezaba a encender las velas y a fumar cigarrillos. Yo no era raro: eso lo creía ella.

A nosotros, los chicos (mi hermana, mi hermano y yo), nos gustaban las actividades artísticas desde que éramos pequeños, especialmente a Vernon y a mí, pero también a Dorothy. Siendo adolescentes, antes incluso, solíamos montar nuestros propios espectáculos. Empezamos cuando todavía vivíamos en 15 y Broadway; calculo, pues, que yo debía de tener nueve o diez años. Sea como fuere, empezaba apenas a tocar la trompeta, solamente empezaba. Como creo haber dicho, me la había regalado el tío Johnny. Bien, pues yo tocaba la trompeta, lo poco que entonces podía tocar, y Dorothy tocaba el piano. Vernon bailaba. Lo pasábamos estupendamente. Dorothy sabía tocar unas pocas canciones de iglesia; aparte esto, nada. Lo que más hacíamos eran cosas de risa, imitaciones, números cómicos, o juicios de camelot en los que yo era el juez. Tío, un juez duro y exigente. Vernon siempre bailaba, dibujaba o cantaba. Por ejemplo, él cantaba y Dorothy bailaba. Por aquella época mi madre la enviaba a una escuela de danza, pero aunque no hubiera sido así habría bailado igualmente. Confieso, sin embargo, que cuando me hice un

poco mayor me tomé las cosas mucho más en serio, sobre todo en lo concerniente a mi relación con la música.

A la música, en realidad, le presté atención por primera vez escuchando un programa de radio titulado «Harlem Rythms». Tenía siete u ocho años. El programa lo daban cada día a las nueve menos cuarto, y por escucharlo llegaba tarde a la escuela incontables veces. Pero *tenía* que escucharlo, tío, tenía que escucharlo por fuerza. La mayoría de las bandas que tocaban eran negras, y si en alguna ocasión la banda era blanca, tú, apagaba la radio, a no ser que actuaran Harry James o Bobby Hackett. Aquel programa era realmente importante. Todas las grandes bandas negras pasaban por él, y recuerdo cómo me fascinaron los discos de Louis Armstrong, Jimmie Lunceford, Lionel Hampton, Count Basie, Bessie Smith, Duke Ellington y el lote completo de los otros geniales *hijoputas* que ofrecía el programa. Poco después, cuando cumplí nueve o diez años, empecé a recibir clases particulares de música.

Pero de antes de las lecciones recuerdo también cómo acostumbraba sonar la música allá en Arkansas, cuando iba a visitar a mi abuelo; especialmente en los oficios religiosos del sábado por la noche. Tío, aquella mierda sí te jodía. Yo debía de tener seis o siete años. Caminábamos por aquellos caminos rurales en la oscuridad de la noche, y de repente nos llegaba la música dirías que de ninguna parte, de los árboles fantasmales donde todos murmuraban que vivían los espíritus. En fin, estábamos a un lado del camino, yo y quienquiera que viniese conmigo, uno de mis tíos o mi primo James, y recuerdo que alguien tocaba la guitarra al estilo de B. B. King. Y recuerdo que un hombre y una mujer cantaban ¡y hablaban de echar un polvo! Mierda, aquella música era algo, especialmente la mujer que cantaba. Estoy seguro de que la esencia de todo aquello quedó dentro de mí, ¿entiendes a lo que me refiero? Aquella clase de sonido en música, aquellos blues, la iglesia, aquella especie de cosa de temor en los caminos solitarios, aquel sonido y aquel ritmo campesinos, tan del Sur, tan del Medio Oeste. Creo que empezaron a metérseme en la sangre en aquellos caminos solitarios de Arkansas, llenos de espectros después de anochecer, cuando las lechuzas salen a ulular. Por ello cuando empecé a tomar lecciones de música debía ya de tener, supongo, alguna idea de cómo quería que mi propia música sonase.

La música es una cosa curiosa cuando te pones a pensar en ella en serio. Porque, si es difícil precisar dónde empezó todo para mí, creo que algo tuvo que haber empezado en aquel camino de Arkansas, y algo en aquel programa de radio titulado «Harlem Rythms». Cuando entré en la música, continué en ella hasta llegar al fondo; no tuve tiempo para nada más.

Hacia la época de mis doce años, la música se había convertido en lo más importante de mi vida. Probablemente no me di cuenta entonces de su verdadera importancia, pero mirando atrás veo claramente lo que representaba para mí. Todavía jugaba a béisbol y a fútbol, todavía vagabundeaba con mis amigos, como Millard Curtis y Darnell Moore. Pero me tomaba en serio las lecciones de trompeta y sentía por mi instrumento sincero interés.

Recuerdo haber asistido a un campamento de *boy scouts* cercano a Waterloo, Illinois, cuando tenía doce o trece años. Era el Camp Vandeventer, y el señor Mays, nuestro jefe, supo que yo tocaba la trompeta. Me encomendó la misión de tocar silencio y diana. Recuerdo cuánto me enorgulleció que me lo encargase a mí, eligiéndome entre todos los demás. De lo cual deduzco que por entonces ya empezaba a tocar bien.

Sin embargo, no empecé de verdad a definirme como músico hasta que dejé la Attucks Junior High y pasé a la Lincoln High School. Mi primer gran maestro, Elwood Buchanan, estaba en ella. La Linco1n era a la vez una escuela media y superior; ingresé en la media y continué allí hasta graduarme. Cuando comencé a tocar en la banda era el más joven de todos. Después de mi padre, el señor Buchanan fue quien hasta aquel momento ejerció mayor influencia en mi vida; fue, definitivamente, la persona que me introdujo de lleno en la música. Con él supe que quería ser músico, músico y nada más.

El señor Buchanan era uno de los pacientes y compañeros de copas de mi padre. Éste le dijo cuánto me interesaba yo por la música y, concretamente, por tocar la trompeta, así que él se ofreció a darme lecciones, y de ahí vino todo. Yo asistía aún a la Attucks cuando recibí las primeras lecciones del señor Buchanan. Luego, tras haber ingresado en la Lincoln High School, él continuó ocupándose de mí para de un modo u otro llevarme por el buen camino.

Al cumplir trece años, mi padre me compró una trompeta nueva. Mi madre quería que tuviese un violín, pero el criterio de mi padre se impuso. Esto provocó entre ambos una gran disputa, de la cual mi madre, sin embargo, se rehizo pronto. Pero en el fondo fue el señor Buchanan el instigador de que yo recibiese una trompeta nueva, pues él sabía hasta qué punto deseaba tocar.

Más o menos por aquel tiempo se iniciaron mis serias divergencias con mi madre. Hasta entonces se habían producido en torno a pequeñeces. Pero, de pronto, parecieron precipitarse cuesta abajo. No sé realmente cuál era mi problema con mi madre, aunque sospecho que tenía algo que ver con el hecho de que no me hablara con franqueza. Seguía empeñada en tratarme como si yo fuera todavía un niño pequeño, que era la forma en que trataba a mi hermano Vernon. Pienso incluso que

esto guarda relación con que Vernon terminase siendo homosexual. Las mujeres, mi madre, mi hermana y mi abuela, siempre trataron a Vernon como si fuera una chica. En cambio, yo no admitía de ellas ni una gota de aquella mierda. Conmigo, era una cuestión de hablarle claro o no hablarle en absoluto. Mi padre le dijo a mi madre que me dejara en paz cuando empezábamos a tener problemas. Y ella así lo hizo casi siempre, a pesar de lo cual sostuvimos serias disputas; que no impidieron, sin embargo, que mi madre me comprase dos discos, uno de Duke Ellington y otro de Art Tatum. Estos discos solía yo escucharlos constantemente y me ayudaron mucho, más adelante, en mi comprensión del jazz.

Debido a que el señor Buchanan ya me había dado lecciones de trompeta en la Attucks, antes de que ingresara en la Lincoln, yo iba adelantado en el manejo del instrumento. Tocaba ya bastante bien. Después, en la escuela superior, empecé también a estudiar con un gran profesor alemán llamado Gustav, que vivía en St. Louis y era primer trompeta en la St. Louis Symphony Orchestra. Era un auténtico *hijoputa*. Además, hacía para las trompetas estupendas boquillas: incluso hoy sigo utilizando uno de sus diseños.

En la Lincoln, la banda, bajo la dirección del señor Buchanan, era verdaderamente la hostia. Teníamos una sección de cornetas y trompetas sensacional. La formábamos yo, Ralaigh McDaniels, Red Bonner, Duck McWaters y Frank Gully, que era el primer trompeta y un perfecto *hijoputa*. Tenía unos tres años más que yo. Como yo era el más bajito y el más joven de la banda, algunos de los chicos se metían conmigo. Pero también era travieso y hacía a los demás algunas jugarretas de mierda: cuando los tíos no miraban les disparaba bolitas de papel mascado, o les pegaba un pescozón y escondía la mano, cosas así; ya sabes, niñerías, gilipolleces de adolescentes, nada serio.

A todo el mundo parecía *siempre gustarle* mi tono, que en cierto modo había tomado de la forma en que entonces tocaba el señor Buchanan. Esto por lo que se refiere a la corneta. De hecho, Red y Frank y todos los demás que tocaban la corneta o la trompeta en la banda acostumbraban pasarse de uno a otro el instrumento del señor Buchanan; si no me equivoco, yo era el único en la sección que tenía instrumento propio. Pero, aun siendo todos ellos mayores que yo, y teniendo yo mucho que aprender aún, me daban ánimo, aprobaban mi sonido y la forma en que enfocaba la interpretación. Constantemente me decían que tenía mucha imaginación musical.

El señor Buchanan nos hacía tocar estrictamente pasacalles y mierdas así: oberturas, música de fondo bien acreditada, las marchas de John Phillip Sousa. No nos dejaba tocar jazz cuando él estaba presente, pero en cuanto salía un rato del local de la banda intentábamos tocar alguna otra cosa, a ver qué. Uno de los consejos más sofisticados que el señor Buchanan me dio fue no introducir vibratos en mi tono. Al principio solía gustarme tocar con vibrato porque era la forma en que la mayoría de los trompetistas de moda tocaban entonces el instrumento. Un día, cuando estaba

tocando con este estilo, a vibrato pleno, el señor Buchanan hizo parar la banda y me dijo: «Mira, Miles, no nos vengas aquí con ese cuento a lo Harry James, tocando con todo ese vibrato. Basta de trinar y hacer temblar las notas, que ya te temblarán bastante cuando seas viejo. Toca con franqueza, sin artificios, desarrollando tu propio estilo, porque puedes hacerlo, Tienes talento suficiente para ser un trompetista distinto».

Tío, nunca olvidé aquello, aunque entonces me turbase y me doliera. A mí me entusiasmaba el estilo de Harry James, pero después de la advertencia del señor Buchanan empecé a olvidarme de James y comprendí que mi maestro tenía razón. Por lo menos con respecto a mí.

Por la época en que estaba en la escuela superior empecé también a tomarme en serio mi forma de vestir. Empecé a cuidar de mi apariencia, procurando que fuera mundana, a la moda y todo eso, porque por entonces las chicas empezaban asimismo a prestarme atención, a pesar de que a los catorce años ellas todavía no me interesaban de verdad. Así pues, comencé a vestir con elegancia, dedicando mucho tiempo a seleccionar la ropa que me ponía y con la que asistía a la escuela. Yo y un par de amigos míos, también preocupados por el vestir, comparábamos nuestras observaciones sobre lo que estaba al día y lo que no. A mí me gustaban los trajes, entonces, al estilo Fred Astaire y Cary Grant, de manera que adopté un aire sofisticado, entre inglés y negro: trajes de Brooks Brothers, zapatos de suela gruesa, pantalones de cintura alta, camisas de cuello alto y tan almidonado que a duras penas podía mover la cabeza.

Una de las cosas más importantes que me ocurrieron en la escuela superior, aparte de estudiar con el señor Buchanan, fue que en cierta ocasión la banda fue a tocar a Carbondale, Illinois, y allí conocí a Clark Terry, el trompetista. Se convirtió en mi ídolo, con el instrumento, claro. Era mayor que yo, compañero de copas del señor Buchanan. En resumidas cuentas, fuimos a Carbondale a tocar, y yo vi a un tipo singular y me fui directo a él y le pregunté si tocaba la trompeta. Él se volvió y me preguntó cómo había adivinado que tocaba la trompeta. Le dije que se notaba en la forma de sus labios. Yo vestía el uniforme de la banda de la escuela y Clark una chaqueta *dandy* con un bonito pañuelo en el cuello. Calzaba zapatos de suela gruesa, dandies como la chaqueta o más, y en la cabeza llevaba un gran sombrero sesgado. Le dije que, además, podía ver que era un trompetista por la elegante camisa que usaba. Él me sonrió, más o menos, y respondió algo que he olvidado. Después, cuando le hice otras preguntas sobre la trompeta, trató de darse lustre diciendo que «no quería hablar de trompetas con tantas chicas bonitas brincando alrededor». Clark estaba en aquel tiempo muy dedicado a las chicas, y yo no. De modo que me dolió lo que había dicho. La siguiente vez que nos vimos fue una historia completamente distinta. Pero nunca olvidé aquella ocasión en que Clark y yo nos conocimos, ni lo sofisticado que era él. Porque aquel día decidí que yo iba a ser igualmente sofisticado, o más aún, en cuanto dispusiera de dinero propio.

Empecé a andar por ahí con mi amigo Bobby Danzig. Bobby tenía la misma edad que yo y era un demonio como trompetista. Solíamos deambular escuchando música y tocando si nos dejaban. A todas partes íbamos juntos, los dos muy bien vestidos; incluso diría que nos parecíamos. Pero él era más abierto que yo. Identificaba a un *hijoputa* enseguida. Macho, íbamos a un club y escuchábamos a una banda, y si el trompetista no tenía una buena postura, o veía al batería con los tambores mal Colocados, Bobby decía: «Vámonos de aquí, tú, porque ese *hijoputa* es incapaz de tocar. Mira cómo ha plantado los trastos el batería, tío: están mal. Y mira cómo se sitúa el trompetista. Jodida posición, fíjate. ¡Se adivina que ese *hijoputa* no podrá tocar en la vida si continúa exhibiéndose así en el estrado! ¡Mejor será que nos larguemos!».

Tío, Bobby Danzig era un fuera de serie. Un gran trompetista, pero, si cabe, un carterista todavía mejor. Tomaba uno de aquellos tranvías que entonces circulaban por St. Louis, y cuando llegaba al final del trayecto se había agenciado de promedio 300 dólares, bastante más si tenía un buen día. Conocí a Bobby a los dieciséis años y creo que él era de mi misma edad. Nos inscribimos juntos en el sindicato y juntos íbamos a todas partes. Bobby fue mi primer amigo músico, mi compañero constante. Como he dicho, fue él quien me acompañó al Riviera cuando fui allí a mi audición de prueba con la banda de Billy Eckstine, y podía tocar la trompeta como un *hijoputa*. Más adelante hice buena amistad con Clark Terry, pero Clark era seis años mayor que yo y digamos que escuchábamos la música por auriculares diferentes; en cambio, Bobby estaba de lleno en todo aquello que nos gustaba hacer juntos. Con excepción de robar carteras, que a mí no me gustaba y a él sí. En esto era el mejor que he conocido.

Después de estudiar trompeta con el señor Buchanan empecé a estudiarla con un gran maestro llamado Gustav, a quien ya he mencionado, que tocaba en la St. Louis Symphony Orchestra. Además, hacía unas boquillas de trompeta estupendas, y todavía hoy uso yo una boquilla diseñada por él. Por otra parte, Gustav enseñaba a un trompetista llamado Levi Maddison. Levi era su discípulo estrella Y, tío, vaya *hijoputa*. En aquella época, alrededor de 1940, St. Louis era una ciudad privilegiada en cuanto a trompetistas, y Levi era uno de los mejores, si no el mejor. Sin embargo, también era un *hijoputa* loco que andaba por ahí riéndose constantemente de sí mismo. Si se ponía a reír por lo que fuera no podía parar. Mucha gente decía que se reía de aquel modo porque estaba desesperado. No sé respecto a qué estaría desesperado, pero sí sé con seguridad que sabía tocar la trompeta. Solía gustarme contemplarle. La trompeta, era como una prolongación de su persona. Aunque lo cierto es que todos los trompetistas de St. Louis tocaban igual: Harold «Shorty» Baker, Clark Terry, incluso yo. Todos tocábamos con el mismo estilo, teníamos lo que yo llamaba el «estilo St. Louis».

Levi sonreía siempre, no se apartaba de sus ojos aquella mirada demente. Aquel aire distante. Aquella ausencia. Cada dos por tres le encerraban en el manicomio por

unos días. Nunca hizo daño a nadie, no era violento ni cosa parecida. Pero imagino que la gente, en aquella época, no quería correr riesgos. Algun tiempo después, cuando dejé St. Louis para vivir en Nueva York, cada vez que volvía a casa iba a visitar a Levi. Generalmente era difícil encontrarle. Cuando le encontraba, sin embargo, le pedía que se llevara la trompeta a la boca, simplemente porque me gustaba su manera de sostenerla. Y él lo hacía, con una amplia sonrisa en el rostro. Luego, una de las veces que regresé a St. Louis, no pude encontrarle. Me dijeron que un día empezó a reír y no pudo parar. De modo que le llevaron al manicomio y jamás volvió a salir. O por lo menos nadie volvió a verlo. Pero las cosas que Levi era capaz de hacer con la trompeta te desmontaban, tío: como músico era el demonio. Cuando cogía el instrumento ya presentías su tono, su brillo, ¿entiendes? Nadie más tenía aquella facultad, y hoy es el día en que todavía he de oír un tono comparable al suyo. Era casi como el mío, pero más rotundo; algo entre el de Freddie Webster y el mío. Y Levi tenía un no sé qué cuando cogía la trompeta que sabías que estabas a punto de oír algo que jamás en la vida habías oído antes. Sólo pocas personas tenían aquella aptitud. Dizzy la tenía y yo creo que la tengo. Pero Levi era el hombre. Era un *hijoputa*. Si no se hubiera vuelto loco y no hubiese desaparecido en el manicomio, todo el mundo hablaría hoy de él.

Gustav me decía que yo era el peor trompetista del mundo. Pero más tarde, cuando Dizzy se hizo una herida en el labio que no se curaba y fue a ver a Gustav para que le cambiara la boquilla, me contó que Gus le había dicho que yo era su mejor alumno. Lo único que sé es que Gus nunca dijo aquello delante de mí.

Quizá Gus pensaba que diciéndome que yo era su peor estudiante me incitaría a esforzarme más en tocar. Quizá pensaba que aquél era el sistema para sacar de mí lo mejor. No lo sé. Pero no me preocupó. Mientras me enseñara durante media hora por los dos dólares y medio que le pagaba, que dijera lo que se le antojase. Gus era un técnico. Podía tocar escalas cromáticas hasta dos veces de un solo aliento. Alguien. Sin embargo, por la época en que recibía lecciones suyas, yo ya tenía cierta confianza en mi forma de tocar. Sabía que quería ser músico, y por ello todo cuanto hacía me conducía en aquella dirección.

Mientras estaba en la escuela superior empecé a tratar a un pianista llamado Emmanuel St. Claire «Duke» Brooks. (Su sobrino, Richard Brooks, que jugó en la selección nacional de fútbol, es hoy rector de la Escuela Elemental Miles Davis). Recibió el sobrenombre de Duke porque conocía y podía tocar toda la música de Duke Ellington. Solía actuar con el bajo Jimmy Blanton en un local llamado Red Inn, al otro lado de la calle donde yo vivía. Duke Brooks era dos o tres años mayor que yo, pero tuvo sobre mí gran influencia porque estaba de lleno en la nueva música que surgía entonces.

Duke Brooks era un diablo como pianista. Tío, el muy *hijoputa*, tocaba como Art Tatum. Acostumbraba a enseñarme acordes y esas cosas. Vivía en East St. Louis y tenía en casa de sus padres una habitación independiente, con entrada aparte. Yo le

oía practicar cuando pasaba por allí a la hora del almuerzo, camino de la Lincoln High School. Estaba a dos o tres manzanas de la escuela. Fumaba porros a manojos, y creo que fue la primera persona a quien vi fumarlos. Nunca los fumé con él, sin embargo. Los porros no me decían ni me dicen nada. Por otra parte, en aquella época, yo ni siquiera bebía.

Duke, andando el tiempo, se mató viajando de matute en un tren, en algún lugar de Pensylvania. Iba en uno de esos vagones que transportan arena y grava. Según oí, toda aquella mierda le cayó encima y murió asfixiado. Creo que fue en 1945. Todavía le echo de menos y pienso en él, incluso hoy. Era un diablo de músico, y si no se hubiese matado se habría convertido en uno de los grandes *hijoputas* de la escena musical.

Yo empezaba a tocar la trompeta en el estilo corrido que entonces se oía en St. Louis. Duke, yo y un batería llamado Nick Haywood, que era jorobado, formamos un pequeño conjunto. Procurábamos generalmente tocar como los negros que Benny Goodman tenía en su banda. Benny tenía un pianista negro que se llamaba Teddy Wilson. Pero Duke tocaba de una manera más sofisticada que Teddy Wilson. Duke tocaba entonces el piano como Nat King Cole. Así era de refinado Duke.

Los únicos discos que compramos en aquel período eran principalmente los que retiraban de los *jukebox* y te vendían por cinco céntimos. Y si no tenías ni el dinero para comprarlos, no te quedaba más remedio que ir y aprenderlos a fuerza de oírlos en la máquina. En aquel tiempo yo tocaba de oído, puramente de memoria. En todo caso, nuestro pequeño conjunto interpretaba piezas como *Airmail Special*. Siempre con aquellos acentos sofisticados. Duke era tan *hijoputa* al piano que me hacía tocar en el mismo estilo corrido que él.

Por entonces yo empezaba a tener un poco de fama en los medios de East St. Louis como trompetista prometedor. La gente, quiero decir los músicos, pensaban que podía tocar, pero yo no era tan vano como para admitirlo abiertamente. Aunque, sí, comenzaba a considerar respecto a mí mismo que ya podía tocar tan bien como cualquiera de los *hijoputas* que andaban por allí. De hecho, probablemente pensaba que podía tocar mejor, porque en lo que concernía a leer música y recordar las partes tenía una memoria fotográfica. Nada se me olvidaba. Asimismo, gracias a mi trabajo con el señor Buchanan y a haber frecuentado a tipos como Duke Brooks y Levi Maddison, estaba mejorando como solista. De modo que muchas cosas empezaban a encajar. Algunos de los mejores músicos de East St. Louis querían que tocara con ellos. Comenzaba a creerme el tipo más en la onda de todo el cotarro.

Quizás una de las razones de que no me vanagloriase de ello era que el señor Buchanan, en la Lincoln High School, seguía apremiándome a que mejorase. Aunque en la banda se inclinaba por mí después de haberse graduado Frank Gully (yo tocaba la mayoría de las primeras partes), continuaba tratándome con dureza en muchas ocasiones. Me decía que mi sonido era demasiado pobre, o que a veces no me oía. Pero él siempre había sido así: duro contigo, especialmente si creía que llegarías a

tocar bien. Cierta vez, cuando era pequeño y todos pensaban que estudiaría para dentista, el señor Buchanan le dijo a mi padre: «Doc, Miles no será dentista. Será músico». Por lo tanto, ya entonces había visto algo en mí. Más tarde me confesó que había sido mi curiosidad, mi afán de saberlo todo sobre la música. Aquel era mi estímulo; aquello era lo que constantemente me empujaba hacia delante.

Duke Brooks y Nick Haywood, otros tipos, y yo mismo, tocábamos con frecuencia en un local llamado Huff's Beer Garden. Algunas veces también Frank Gully tocaba allí con nosotros. Ganábamos un poco de calderilla los sábados. Pero ni de lejos podía considerarse aquello una meta: eran sesiones informales por simple diversión. Algo parecido hacíamos por todo East St. Louis: clubs y centros sociales, centros religiosos, cualquier lugar donde pudiéramos tocar. Con suerte, ganábamos hasta seis dólares por noche. Generalmente ensayábamos en el sótano de mi casa. Tío, y vaya si tocábamos fuerte. Recuerdo que una vez mi padre fue a Huff's para oírnos tocar. Cuando al día siguiente me lo contó, dijo que lo único que pudo oír había sido la batería. Por lo demás, intentábamos tocar todo lo de Harry James. Y algún tiempo después yo dejé la banda, pues, salvo porque Duke tocaba en ella, ya no me despertaba el menor interés.

El no pensar en otra cosa que la música me apartó de las guerras entre pandillas y de toda aquella mierda, y limitó el tiempo que antes había dedicado al deporte. Aprovechaba para practicar con mi trompeta en todas las ocasiones que se me presentaban; deambulaba de un lado a otro, tratando incluso de aprender a tocar el piano. Supe pronto cómo improvisar y profundicé realmente en el jazz. Quería ser capaz de tocar las cosas que oía tocar a Harry James. En consecuencia, no tardé en cansarme de escuchar a los vulgares *hijoputas* que no podían tocar con sofisticación. Algunos de aquellos tíos, que estaban muy poco avanzados en música, empezaron a burlarse de mí por intentar tocar la música nueva. Pero a mí me importaba una mierda lo que pensaran: sabía que estaba en el buen camino.

Tenía unos dieciséis años cuando se me presentó la ocasión de hacer algunos bolos fuera de la ciudad: en Belleville, Illinois, y sitios así. Mi madre dijo que podía tocar los fines de semana. Me acompañaba un tipo llamado Pickett. Generalmente tocábamos cosas como *Intermezzo*, *Honeysuckle Rose* y *Body and Soul*. Yo me limitaba a la melodía, porque no cabía, ni pensar en mayores complicaciones. Ganábamos cuatro perras. Pero aprendía constantemente. Pickett interpretaba el tipo de música adecuado a los paradores de carretera, lo que algunos llaman música de tasca o de taberna. Ya me entiendes. Lo que se tocaba en los clubs negros «del balde de sangre». El «balde de sangre» se refería a las peleas que normalmente se producían en aquellos clubs. Pero al cabo de un tiempo me cansé de preguntar cuándo iba a poder despegarme y tocar las cosas sofisticadas a que me había aficionado. Poco después abandoné la banda de Pickett.

Por aquella época, a mis quince o dieciséis años, aprendí a tocar escalas cromáticas. El día que empecé con aquello, todos en la banda de la Lincoln pararon y

me preguntaron qué demonios hacía. A partir de entonces me miraron de forma diferente. Además, Duke y yo comenzábamos a participar en *jam sessions* en Brooklyn, Illinois, que está a poca distancia por la carretera de East St. Louis. Uno de los mejores amigos de mi padre era el alcalde de Brooklyn, por lo cual me dejaba tocar a pesar de que yo no tenía aún edad para actuar en los clubs. Un puñado de músicos realmente buenos tocaba en los barcos fluviales que recorrían el Mississippi entre Nueva Orleans y St. Louis. Se les podía encontrar casi siempre en aquellos locales de Brooklyn que no cerraban en toda la noche. Tíos, esos sitios hervían, especialmente los fines de semana.

East St. Louis y St. Louis eran poblaciones rurales llenas de gente del campo. Las dos ciudades eran y son extremadamente conservadoras, en particular los blancos de los alrededores: auténticos campesinos, racistas hasta la médula. Los negros de East St. Louis y St. Louis también eran campesinos, pero, a su modo, refinados en su ambiente rural. Formaban una comunidad relativamente progresista y sofisticada. En mis tiempos, gran parte de la gente de por allí tenía muchísimo estilo, y probablemente sigue teniéndolo. Los negros de la zona son en cierto modo diferentes de los negros de otros lugares. Y supongo que, cuando yo era niño, ello se debía a que la gente, especialmente los músicos negros, iban y venían con frecuencia de Nueva Orleans. St. Louis, por otra parte, está cerca de Chicago y Kansas City, de modo que quienes viajaban traían a su regreso a East St. Louis los diferentes estilos surgidos en aquellas ciudades, la última moda, las nuevas ideas.

Había entonces grandes inquietudes entre los negros. Cuando terminaba la vida nocturna de St. Louis, la gente de allí se trasladaba a Brooklyn para escuchar música y andar de parranda hasta el día siguiente. Los habitantes de East St. Louis y St. Louis se hinchaban de trabajar en los mataderos y en los almacenes de los asentadores. Comprenderás que cuando salían del trabajo estaban como locos. No aguantaban estupideces de nadie, habrían dejado seco en el acto a cualquiera que les fastidiase con alguna gilipollez. Por ello se tomaban tan en serio el ir de parranda y escuchar música. Por eso me gustaba a mí tanto tocar en Brooklyn. La gente acudía realmente a escuchar lo que tocabas. Si lo que tocabas no les interesaba, la gente de Brooklyn te lo hacía saber rápidamente. Siempre he apreciado la honestidad y no soporto que las personas sean de otra manera.

Por aquella época empezaba a ganar un poco de dinero, no mucho. Mis profesores de la Lincoln sabían que mis intenciones de ser músico eran auténticas. Varios de ellos me habían oído en Brooklyn los fines de semana o en una que otra *jam session*. Pero yo tenía buen cuidado de no fallar en los estudios, a sabiendas de que ni mi madre ni mi padre me dejarían tocar si los descuidaba. En consecuencia, estudiaba todavía más.

A los dieciséis años conocí a Irene Birth, que iba a la Lincoln conmigo. Tenía unos pies verdaderamente preciosos. Yo he sentido siempre una gran atracción por los pies bien formados. Irene medía aproximadamente metro sesenta y ocho y pesaría

unos cuarenta y siete kilos escasos. Una mujer esbelta, de figura realmente bonita: me recordaba el cuerpo de una bailarina. Su color era semiamarillento; ya sabes, esa especie de piel clara más bien vulgar. Aparte su belleza y su sofisticación, y su magnífico cuerpo, lo que de veras me atraían eran sus pies. Era un poco mayor que yo, creo que nació el 12 de mayo de 1923, y en la escuela estaba un par de grados más avanzada. Pero me gustaba y yo le gustaba, y fue la primera novia auténtica que tuve.

Vivía en la zona alta de Goose Hill, que es la parte de East St. Louis situada al otro lado de los almacenes de los asentadores y de los corrales donde éstos solían encerrar vacas y cerdos cuando los descargaban de los trenes. Era un barrio pobre y negro. Había en el aire un mal olor permanente, a carne y pelo quemados. El olor del estiércol de vaca se mezclaba con aquel olor de muerte. Qué olor tan raro, tan fétido. En todo caso, desde allí a donde yo vivía había mucha distancia, a pesar de lo cual solía desplazarme a pie para ver a Irene. Unas veces solo, otras con mi amigo Millard Curtis, quien por entonces era una estrella del fútbol y del baloncesto; capitán, creo, del equipo de fútbol, o algo así.

Yo estaba completamente colado por Irene. Con ella tuve mi primer orgasmo. Recuerdo que la primera vez que me corrí pensé que tenía que mear y me levanté de un salto y volé al cuarto de baño. Ya antes me había corrido durmiendo, pero, tío, nunca había experimentado nada comparable a aquella primera descarga. Los fines de semana, Irene y yo tomábamos generalmente el tranvía que cruzaba el Mississippi por el puente y llevaba a St. Louis. íbamos hasta Saralí y Finney, entonces el barrio negro más rico, y al Comet Theatre, también el mejor cine negro de la ciudad. El trayecto completo de los dos costaba unos cuarenta centavos. Yo tenía la costumbre de llevarme la trompeta a dondequiera que fuéramos, porque pensaba que podía surgir la ocasión de tocar. Quería estar siempre a punto por si la ocasión se presentaba, y alguna vez se presentó.

Irene solía bailar en uno de aquellos grupos que había por East St. Louis. Bailaba de verdad. Yo nunca he sido un gran bailarín. Pero podía bailar con Irene por una razón: ella parecía capaz de sacarme de dentro toda la mierda, y no hacerme andar de acá para allá dando traspiés como un idiota. Efectivamente, conseguía que yo aparentase saber lo que estaba haciendo. Pero Irene era una de las poquísimas chicas, además de mi hermana Dorothy, con quien podía bailar. No me gustaba bailar porque en aquella época era demasiado tímido.

Irene vivía con su madre, que era una buena mujer, fuerte y bella como la propia Irene. Su padre, Fred Birth, era un gran jugador, un tipo alto y presumido. Irene tenía un hermanastro menor que ella llamado Freddie a quien yo había dado lecciones de trompeta. Era un principiante bastante bueno, pero yo le trataba con dureza, igual que el señor Buchanan me trataba a mí. Cuando dejé la Lincoln, Freddie fue primer trompeta en la banda de la escuela. Hoy es rector de otra escuela en East St. Louis. Freddie Jr. se convirtió en un hombre fino y enterado.

También tenía Irene un hermano pequeño llamado William, de unos cinco o seis años, diría yo, que me gustaba mucho. Williaín era un chico realmente súper, pero flaco y que siempre tosía. Había enfermado gravemente de neumonía o algo así. El caso es que el médico vino a visitar a William. Debido a que Irene sabía que yo había pensado ser médico, siguiendo los pasos de mi padre, pero en el campo de la medicina general, no en cosas de muelas y dientes (algo que muy pocas personas saben de mí), me llamó para que viese lo que el doctor hacía. Llegó el médico, echó una mirada a William y dijo llanamente, sin la menor emoción, que él no podía hacer nada. Dijo que William moriría antes de la mañana. Tío, aquello me puso como loco, ¿sabes? Durante mucho tiempo no logré comprender cómo el médico podía decir algo semejante y mostrarse tan frío al respecto. Simplemente, tío, me revolvió el estómago. William, efectivamente, murió al día siguiente, temprano, en los brazos de su madre, en casa, sin que el médico le llevase al hospital, y aquella putada me hirió en lo más hondo.

Después de ocurrir aquello fui a ver a mi padre y le pregunté cómo un médico podía visitar a William y decir a su familia que moriría antes de la mañana y no hacer nada al respecto. Es médico, ¿no? ¿Es porque ellos no tienen dinero, o por qué? Mi padre, sabiendo que le hacía aquellas preguntas como consecuencia de mi interés por la medicina, dijo: «Si vas a seguir qué médicos con un brazo roto, te lo cortarán, sencillamente, en lugar de curártelo, porque curártelo les daría demasiado trabajo. Se necesitaría demasiado esfuerzo. Así que les resulta más fácil cortarlo. Tu médico es de esa clase, Miles. El mundo está lleno de ellos. Esa gente, Miles, practica la medicina sólo por el prestigio y el dinero que le proporciona. No la ama como la amo yo, o como la aman algunos de mis amigos. Tú no acudes a ellos si estás realmente enfermo. Las únicas personas que recurren a ellos son los negros pobres. A esos médicos los pobres no les importan, no les preocupan. Por eso él fue tan frío con William y su familia. No le importan en absoluto, ¿entiendes?».

Asentí y dije que lo entendía. Pero, tío, aquella historia me trastornó, me afectó hasta las mismas entrañas. Más tarde supe que aquel médico tenía una casa magnífica, que era un ricachón y volaba en su propio avión. Todo aquello se lo había chupado a la gente, a la pobre gente negra que le importaba una jodida mierda. Aquella cabronada me dio náuseas. Reflexioné, pues, sobre la muerte de William y sobre lo que mi padre me había contado a propósito de cómo eran ciertos médicos. Simplemente no podía entender cómo alguien podía mirar a otro ser humano cuyo corazón todavía latía y limitarse a decir que moriría a la mañana siguiente y no intentar hacer algo, aunque sólo fuera para aliviar el dolor. A mí me parecía entonces que si el corazón de una persona todavía late, esta persona tiene una posibilidad de vivir. Y decidí que quería ser médico para intentarlo y salvar la vida de personas como William.

Pero ya sabes cómo son las cosas. Tú dices que quieres ser esto, que quieres ser aquello. Finalmente, surge otra cosa y se te mete en la cabeza y borra lo demás,

especialmente cuando eres joven. La música surgió y borró de mi mente la medicina. Es decir, suponiendo que ésta hubiera estado allí de verdad. Yo había pensado que si no conseguía situarme como músico a los veinticuatro años me dedicaría a otros menesteres. Estos menesteres, en mi mente, eran la medicina.

Sea como fuere, volviendo a Irene, creo que la muerte de William en cierto modo nos unió más, a Irene y a mí. Después de aquello fuimos realmente íntimos. Ella iba siempre conmigo a todas partes. Sin embargo, Irene nunca le gustó a mi padre. A mi madre, sí. No sé exactamente por qué a él no le gustaba, pero así era. Quizá pensó que no era lo bastante buena para mí. Quizá pensó que era mayor que yo y me echaría a perder. No sé lo que sería, pero no cambió mis sentimientos hacia ella. Estaba totalmente prendado.

Irene fue la persona que, cuando yo tenía diecisiete años, me retó a que llamase a Eddie Randle y le pidiese un empleo en su banda. Los Blue Devils, la banda de Eddie Randie, era bot, tío; unos *hijoputas* capaces de perder el culo tocando. Yo estaba en casa de Irene cuando ella me desafió como digo; mi respuesta fue que me diera el teléfono, y llamé. Cuando Eddie contestó, le dije: «Señor Randle, he oído que necesita usted un trompetista; me llamo Miles Davis».

Él dijo: «Sí, necesito un trompetista. Venga por aquí y deje que le oiga».

De manera que me fui al Elks Club, en el centro de St. Louis, donde estaba alojado a su vez el Rhumboogie Club, en un edificio aislado, segundo piso, tras un largo y estrecho tramo de escaleras. Aquello se encontraba en plena comunidad negra, así que pensé que el local estaría siempre atestado de negros que apreciaban de veras la música. Allí era donde tocaba Eddie Randle, cuya banda se presentaba también como la Rhumboogie Orchestra. Me hizo una prueba junto con otro trompetista y obtuve el puesto.

Los Blue Devils tocaban música de baile *hot* también, y había tan buenos músicos en la banda, que todos los colegas venían a oírnos, no importaba la clase de música que ellos tocaran. Duke Ellington venía con frecuencia, y oyó a Jimmy Blanton, el gran bajista, actuando con nosotros una noche, y le contrató en el acto.

Había en los Blue Devils un saxo alto llamado Clyde Higgins que era uno de los mayores *hijoputas* que yo haya oído. Su mujer, Mabel, tocaba el piano con los Blue Devils. Era una gran artista y una gran mujer; más gorda que una *hijaputa*, sin embargo, mientras que Clyde era más flaco que un *hijoputa*.

Pero Mabel era algo más: una excelente persona. Dediqué mucho tiempo a aprender de ella. Me enseñó miles de cosas sobre el piano, que me ayudaron a madurar todavía más deprisa como músico.

Otro tipo genial con el saxo alto era Eugene Porter. Casi tan bueno como Clyde, más joven y que no estaba en la banda, aunque actuaba con ella frecuentemente. El propio Eddie Randle tocaba una trompeta perversa. Pero Clyde Higgins era tan puñeteramente bueno que cuando él y Eugene Porter se presentaron un día a Jimmie Lunceford con vistas a un contrato en su banda, Clyde los dejó a todos sin aliento.

Mira, Clyde era menudo, auténticamente negro, y parecía un mono. Por aquellos días, muchas de las bandas que actuaban para los blancos preferían contratar músicos de piel clara, y en consecuencia Clyde les resultaba demasiado negro. Eugene contaba que cuando Clyde se presentó a la prueba y dijo a Lunceford que tocaba el saxo todos se echaron a reír y empezaron a llamarle «el mico». Le dieron a tocar la música más difícil que tenían. Clyde, gran músico como era, la tocó sin pestañear. Esto, por lo menos, es lo que Eugene decía. Cuando Clyde terminó de tocar, todos los músicos de la banda de Lunceford estaban con la boca abierta. Lunceford les preguntó: «Bien, ¿qué os ha parecido?». Nadie dijo nada. Y sin embargo Clyde no consiguió el puesto. Lo consiguió Eugene, porque era más guapo y tenía la piel más clara, además de ser también un saxo alto realmente bueno, aunque no estaba ni de lejos a la altura de Clyde Higgins. Dijo a todo el mundo que era Clyde quien, por méritos, debía ocupar su lugar, pero así eran las cosas en aquella época.

Tocar con Eddie Randle iba a representar uno de los pasos más importantes de mi carrera. Fue en la banda de Eddie donde empecé de veras a ampliar el campo de mis posibilidades como músico, donde realmente empecé a escribir música y a hacer arreglos. Me convertí en el director musical de la banda, debido a que la mayoría de los otros tipos que tocaban conmigo tenían durante el día actuaciones fijas, sesiones regulares, y no les quedaba tiempo para ocuparse de preparar y organizar nuestro repertorio. Yo me encargué de disponer los ensayos y de hacer ensayar a la banda. En el Rhumboogie había otras atracciones, como bailarines y comediantes, cantantes, mierdas así. La banda debía a veces acompañar otras actuaciones y yo me cuidaba de tenerla a punto para el caso. Viajamos un poco y tocamos por toda el área de St. Louis y East St. Louis. Conocí a muchos grandes músicos que aparecieron por allí. Aprendí una barbaridad, ya digo, gracias a mi paso por aquella banda, y gané más dinero del que había ganado en la vida, entre 75 y 80 dólares por semana.

Me quedé en la banda de Eddie Randle aproximadamente un año, de 1943 a 1944, creo. A Eddie solía llamarle Bossman, porque esto era él para mí, el boss, el jefe, el maestro capaz de tener a la banda en un puño. De él aprendí muchísimo sobre cómo regir una banda. Generalmente seguíamos las pautas musicales y los arreglos de Benny Goodman, Lionel Hampton, Duke Ellington y los mejores líderes que triunfaban entonces. Abundaban las grandes bandas en el St. Louis de la época, como la Jeter-Pillars Band y la de George Hudson. Macho, dos bandas de *hijoputas*, también. Pero lo mismo Ernie Wilkins, que era el arreglista de los Blue Devils cuando yo estuve con ellos, que Jimmy Forrest salieron de la banda de Eddie Randle, así que supongo que podría decirse que él, Eddie Randle, fue un forjador de grandes músicos. Claro que George Hudson era también un puñetero trompetista. St. Louis, como Nueva Orleans, es una ciudad de grandes trompetistas, quizás como fruto de todas aquellas bandas que desfilaban por las calles. Todo lo que sé es que unos cuantos grandes *hijoputas* de la trompeta salieron de allí, y cuando yo era chico era corriente que vinieran trompetistas de todo el país a participar en nuestras *jam*

sessions. Hoy, sin embargo, según he oído, aquello es muy diferente.

Recuerdo la ocasión en que volví a tropezarme con Clark Terry en el Rhumboogie, una historia muy distinta de cuando nos encontramos por primera vez. Bueno, allí estábamos, en el Rhumboogie, y él entró para oírme tocar. Cuando se acercó a decirme lo bueno que yo era, le contesté: «Sí, *hijoputa*, ahora vienes a decirme esas gilipolleces, y en cambio no me habrías ni dirigido la palabra cuando te vi por primera vez en Carbondale; yo soy el crío a quien allí deslumbraste». Así que, tío, él se echó a reír y desde entonces hemos sido grandes amigos. Pero confieso que el hecho de que Clark me dijese entonces que yo era bueno y podía realmente tocar significó mucho para mí. Yo ya confiaba en mí mismo, pero lo que Clark me dijo me dio más confianza aún. Después de que Clark y yo nos hicéramos amigos, rodamos mucho juntos por toda el área de St. Louis, asistiendo a *jam sessions*, participando en ellas, y cuando la gente se enteraba de que Clark y YO íbamos a aparecer una determinada noche el local se llenaba rápidamente, quedaba atestado de público. Clark Terry fue quien de manera efectiva abrió para mí el mundo del *jazz* en St. Louis, llevándome consigo siempre que intervenía en alguna reunión. Aprendí mucho oyéndole tocar la trompeta. También me indujo a tocar el fluegelhorn^[5], cosa que hice durante algún tiempo; llamaba a mi instrumento «la gordita», debido a su forma peculiar.

Pero yo también influyó sobre Clark, porque él se acostumbró a tomar prestado mi fluegelhorn y tenerlo dos o tres días, dado que yo prefería tocar la trompeta.

Así fue como empezó a tocar aquel instrumento, y todavía lo toca hoy y es uno de los mejores intérpretes del mundo, si no el mejor. A lo largo de todo aquel período sentí por Clark Terry un gran afecto, sigo sintiéndolo ahora, y creo que él siente lo mismo por mí. Cada vez que en aquella época me compraba una trompeta nueva iba en su busca para que me la ajustase, para que afinase las válvulas, cosa que hacía como nadie. Tío, Clark tenía una manera de retorcer los muelles y modificar su acción sobre los pistones, sólo ajustándolos, que parecía convertir tu trompeta en otra cosa. Hacía que tu trompeta sonase como algo mágico, tío. Clark era un mago para aquellas chapuzas. A mí me chiflaba que me preparase los pistones. Y él siempre usaba en su instrumento aquellas boquillas Heim diseñadas por Gustav, que eran muy finas pero muy profundas y daban un sonido grandioso, redondo, cálido. Todos los trompetistas de St. Louis las usaban. En cierta ocasión perdí la mía y Clark me consiguió una nueva. En adelante, cada vez que él encontraba en St. Louis una boquilla extra la compraba para mí.

Mientras estaba con la banda de Eddie Randle, como he dicho, muchos otros músicos solían venir y escuchar cómo tocábamos: gente como Benny Carter y Roy Eldridge, o como el trompetista Kenny Dorham, que hizo el viaje desde Austin, Texas, sólo para oírme tocar. Hasta allí había oído hablar de mí. Y otro, Alonzo Pettiford, también trompetista, hermano del bajista Oscar Pettiford. Era de Oklahoma, uno de los grandes de la trompeta por aquellos días. Tío, qué rápido tocaba el

hijoputa: dedos como relámpagos. Tocaba con aquel estilo resbaladizo, veloz, refinado, típico de Oklahoma. Y otro aún, Charlie Young, que tocaba el saxo y la trompeta, los dos realmente bien. También conocí al «Presidente», Lester Young, cuando vino de Kansas City a tocar en St. Louis. En su banda llevaba como trompeta a Shorty McConnell, y a veces yo me iba con la trompeta al lugar donde actuaban y me unía a ellos. Tío, tocar con Prez era algo. Aprendí mucho de la forma en que tocaba el saxo. De hecho, intenté trasponer del saxo a mi trompeta algunos de sus licks, sus interpolaciones improvisadas.

Luego estaba «Fats» Navarro, que vino desde Florida o desde Nueva Orleans. Nadie sabía quién era, pero aquel *hijoputa* podía tocar como yo no había oído antes tocar a nadie. Era joven, como YO, pero muy avanzado en su concepto de cómo había que utilizar el instrumento. Fats estaba en una banda de Andy Kirk y Howard McGhee, que también era un trompetista fantástico. Una noche, él y yo nos metimos en una *jam session* de trompetas que resultó una parida gigante y puso patas arriba el local entero. Calculo que debió de ser en 1944. Después de oír a aquella banda, Howard se convirtió en mi ídolo, sustituyendo por un tiempo a Clark Terry, hasta que oí a Dizzy.

También conocí a Sonny Stitt, más o menos por entonces. Tocaba en la banda de Tiny Bradshaw, y entre sesiones en el club donde actuaba venía al Rhumboogie para unirse a nosotros. Después de oírnos tocar a la banda y a mí, Sonny Stitt me vino con la proposición de salir de gira con la banda de Tiny Bradshaw. Tío, háblame de excitación: no pude esperar, corrí a casa a preguntar a mis padres si podía ir. Además, Sonny me había dicho que me parecía a Charlie Parker. Todos los *cats*, los músicos de la banda, llevaban el cabello brillante y peinado hacia atrás, vestían de lo más refinado, esmoquin y camisa blanca, y se comportaban y hablaban como los más consagrados *hijoputas* del mundo. ¿Entiendes a qué me refiero? Me impresionaron, me dejaron jodido de verdad. Pero cuando llegué a casa y se lo dije a mis padres, respondieron que no, porque no había terminado aún la escuela superior. No habría ganado más que 60 dólares, 25 dólares menos de lo que ganaba con los Blue Devils de Eddie Randle. Supongo que fue la idea de viajar por ahí con una orquesta de alta categoría lo que más me impresionó. Además, ¡parecían tan sofisticados y vestían con tanta elegancia! Por lo menos, así los veía yo entonces. Tuve otras ofertas de la Jacquet de Illinois, de los Cotton Pickers de McKinney y de A. J. Sullivan para salir de gira tocando en sus respectivas bandas. También tuve que rechazarlas hasta que me graduase en la escuela superior. Macho, ansiaba darme prisa y graduarme de una vez para lanzarme de lleno a tocar y vivir mi vida. Seguía siendo un tipo callado. Seguía sin hablar mucho. Pero, por dentro, estaba cambiando. Y me ocupaba muy en serio de mi forma de vestir: era pulcro como un *hijoputa*, o como se decía allá en St. Louis, más fino que un perro casero.

Las cosas me iban estupendamente en lo que se refiere a la música, pero en casa no marchaban tan bien. Las relaciones entre mis padres eran peores que nunca y

ambos estaban a punto de separarse. Se separaron al fin hacia 1944, he olvidado el año exacto. Mi hermana Dorothy empezaba sus estudios universitarios en Fisk, y por aquella época la gente de St. Louis presumía que Vernon llevaba camino de ser homosexual. Otro género de mierda, en aquellos días.

Mi padre había comprado una granja de trescientos acres en Millstadt, Illinois, antes de que él y mi madre se separasen. Pero a ella no le gustaba estar allí, con todos los caballos, vacas y cerdos de concurso que mi padre criaba. Mi madre no era dada a la vida campestre como mi padre. En cambio, él fue dedicando cada vez más tiempo a su granja, y esto probablemente provocó que se separasen más deprisa de lo que habrían hecho en otras circunstancias. Mi madre no cocinaba ni hacía labores domésticas, así que teníamos una cocinera y una doncella. Pero ni esto parecía contentarla. A mí me ilusionaban las estancias en Millstadt, montar a caballo y esas cosas. Todo era pacífico y hermoso. Siempre me ha atraído. A decir verdad, me recordaba la finca de mi abuelo, sólo que en más grande. La casa era blanca, con columnas de estilo colonial, y tenía doce o trece habitaciones. Constaba de un edificio de dos pisos, más otra casa para huéspedes. Un lugar muy bonito, realmente, con muchos campos y árboles y flores. Yo adoraba ir allí.

Después de la separación de mis padres, las cosas se pusieron verdaderamente mal entre mi madre y yo. Me quedé con ella cuando se separaron, pero no parecíamos coincidir en nada, y sin mi padre a mi lado para quitármela de encima hubo un montón de discusiones escandalosas. Yo me iba haciendo más independiente, pero pienso que la auténtica causa del problema con mi madre eran entonces las relaciones con mi novia Irene Birth.

A mi madre le gustaba Irene, pero se enfureció cuando Irene se quedó preñada. Tenía planes para mí, me veía en la universidad, y aquello iba a representar una complicación. A mi padre, como ya he dicho, no le gustaba Irene, aunque más tarde le tomó afecto. Así que, en cuanto supe que estaba preñada, fui a contárselo a mi padre, y él dijo: «¿Bien? ¿Y qué? Yo me ocuparé de eso por ti».

Enseguida le respondí: «No, papá, no va por ahí la cosa. Me ocuparé yo mismo. Yo he ayudado a hacerlo y he de ser lo bastante hombre para afrontar las consecuencias». Y él guardó silencio un minuto y luego dijo: «Escucha, Miles, el niño puede que ni siquiera sea tuyo, porque conozco a todos los negros que han estado jodiendo a la chica. Por lo tanto, no andes por ahí pensando que eres el único. Hay otros, muchos otros». Yo sabía que Irene se entretenía con otro tipo llamado Wesley, he olvidado su apellido, que era mayor que yo. También sabía que andaba con un baterista llamado James, un tío esmirriado que solía tocar por East St. Louis: de vez en cuando los había visto juntos. Pero aceptaba que Irene era bonita y popular entre los hombres, así que mi padre no me contaba nada que yo no supiera de antemano. Pese a ello, estaba convencido de que el niño era mío y de que obraba correctamente asumiendo la responsabilidad. Mi padre estaba enojado de veras con Irene por haberse quedado preñada. Supongo que fue una de las cosas que se

interponían entre ellos e impedían que su relación fuera todo lo buena que debería haber sido. De todos modos, me gradué en la Lincoln en enero de 1944, aunque no me concedieron el grado hasta el mes de junio siguiente. Aquel año tuvimos nuestro primer hijo, una niña, Cheryl.

Mientras tanto, yo ganaba alrededor de 85 dólares semanales tocando con la banda de Eddie Randle y con otra gente, y me había comprado algunos trajes elegantes en Brooks Brothers. También tenía una trompeta nueva, así que no me iba del todo mal. Pero los problemas con mi madre se me escapaban de la mano, y sabía que debía hacer algo a este respecto, además de ocuparme de mi propia familia. No me casé con Irene por lo legal, pero seguíamos siendo como marido y mujer. Entonces empecé a ver otras cosas a propósito de cómo eran las mujeres con los hombres. También empecé a pensar en serio en dejar el área de St. Louis para vivir en Nueva York.

Marghuerite Weridell (más tarde la primera esposa de Willie May) solía trabajar como recepcionista en el Rhumboogie. Ella y yo nos hicimos buenos amigos. Era de St. Louis y una de las mujeres más refinadas que he conocido. El caso es que venía con frecuencia a contarme lo guapo que las mujeres, sus amigas, me consideraban. Pero yo no prestaba demasiada atención a aquellos chismorreos. Lo cual parecía aumentar el interés de aquellas zorras en que me fuera a la cama con ellas. ¿Entiendes a qué me refiero? Recuerdo a una mujer llamada Ann Young, que resultó ser sobrina de Billie Holiday, acercárseme una noche para decirme que quería llevarme a Nueva York y comprarme una trompeta nueva. Le dije que ya tenía una trompeta nueva y que no necesitaba que nadie me llevase a Nueva York porque de todos modos iba a marcharme allí. Bueno, la tía se encabritó como una *hijaputa* y le contó a Marghuerite que yo era marica. Marghuerite se limitó a reír, porque sabía perfectamente cómo era yo.

En otra ocasión, cuando estaba en la banda de Eddie Randle, andaba por allí una bailarina llamada Dorothy Cherry, más bonita que diez *hijaputas*. Tío, tan bonita era que los tipos le mandaban rosas cada noche. Todos querían joderla. Era una bailarina exótica y nosotros acompañábamos su actuación en el Rhumboogie. Bueno, como sea, una noche en que yo pasaba por delante de su camerino me dijo que entrase. Aquella puta tenía un culo precioso, justo en su sitio, piernas largas, el cabello que le colgaba por la espalda; era realmente una mujer muy bonita, con aspecto de india, morena, un gran cuerpo y un bello rostro. Calculo que yo estaría entonces por los diecisiete y ella por los veintitrés o veinticuatro. El caso es que me dijo que quería que le sostuviera un espejo debajo del coño mientras se afeitaba los pelos del pubis. Eso hice. Sostuve el espejo mientras ella se afeitaba y no pensé que hubiera en el asunto nada de particular. Sonó el timbre anunciando que el intermedio había terminado y era hora de que la banda volviese a su puesto. Conté al batería de la banda lo que había ocurrido, y él me miró francamente divertido y dijo: «Bien, ¿y tú qué has hecho?». Le dije que me había limitado a sostenerle el espejo. Y él insistió:

«¿Eso es todo? ¿Eso es todo lo que has hecho?».

Yo dije: «Sí, eso es todo lo que he hecho, ¿qué otra cosa se supone que debía hacer?». El batería, que tenía veintiséis o veintisiete años, se puso a sacudir la cabeza y a reír, y después preguntó: «¿Me estás diciendo que con todas las fieras del sexo que hay en esta banda te ha hecho sostener el espejo a ti? ¡Vaya, tú, menuda puta!». Y a continuación empezó a buscar alguien a quien contárselo. Después de aquello, durante un tiempo, los tíos de la banda me miraban como desconcertados. Yo había pensado, simplemente, que eran cosas del oficio, sí, del mundo del espectáculo, entiendes, cada cual ayudando a otro cuando lo necesita.

Pero cuando más tarde volví a pensar en ello, en aquella zorrita haciendo que le sostuviera el espejo, y en mí contemplando aquella preciosidad de coño... ¿Qué sería lo que ella tendría en la mente? Nunca lo averigüé. Pero me miraba de esa manera taimada con que las mujeres miran a los hombres que son digamos inocentes. Parece que se pregunten cómo sería enseñarles todo lo que saben. Claro, yo era entonces muy estúpido con las mujeres, salvo por lo que se refiere a Irene, y cuando se me insinuaban ni siquiera me daba cuenta.

Una vez graduado en la escuela superior, me encontré al fin libre de hacer lo que quería, al menos por aproximadamente un año. Había decidido intentar el ingreso en la Escuela de Música Juilliard, en Nueva York, pero no podía hasta septiembre, y aun así debía pasar una audición de prueba para que me admitiesen. Por ello resolví dedicarme a tocar y viajar tanto como me fuera posible antes de ir a la Juilliard.

En junio de 1944 tomé la decisión de dejar la banda de Eddie Randle para tocar con un grupo procedente de Nueva Orleans llamado Adam Lambert's Six Brown Cats. Tenían una especie de estilo *swing* moderno, y Joe Williams, el gran cantante de *jazz* (todavía desconocido en aquella época), actuaba con ellos. Su trompeta, Tom Jefferson, había sentido nostalgia de Nueva Orleans mientras la banda tocaba en Springfield, Illinois, y decidió marcharse a casa. Me recomendaron que ocupase su puesto y me pagaron bien. Con ellos fui a Chicago: fue la primera vez que estuve en esta ciudad.

Después de unas semanas con la banda regresé a casa porque lo que tocaban no me gustaba del todo. Fue entonces cuando la banda de Billy Eckstine vino a St. Louis y tuve ocasión de tocar con ellos durante una quincena. Esto me persuadió definitivamente de que debía trasladarme a Nueva York y entrar en la Juilliard. Mi madre quería que fuese a Fisk, donde estaba mi hermana Dorothy. Me contaba lo bueno que era el departamento de música de Fisk, me hablaba a cada momento de los Fisk Jubilee Singers. Pero después de haber escuchado y tocado con Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Buddy Anderson (el trompetista a quien reemplacé en la banda, en St. Louis: enfermó de tuberculosis, regresó a Oklahoma y nunca más volvió a tocar), Art Blakey, Sarah Vaughan y el propio B, yo sabía que debía estar en Nueva York, que era donde las cosas se movían. Mi padre tuvo que allanar las discrepancias entre mi, madre y yo sobre mi elección de escuela, pero, a pesar de que la Juilliard era una

escuela de música famosa en todo el mundo, esto siguió sin representar para mi madre ninguna diferencia. Quería que fuera a Fisk, donde probablemente mi hermana podría tenerme bajo vigilancia. Comprenderás que yo no estaba en absoluto dispuesto a soportar semejante cosa.

East St. Louis y St. Louis empezaban a resultarme entonces tan deprimentes que necesitaba escapar a otro sitio, aun a riesgo de equivocarme. Experimenté esta sensación especialmente después de que Clark Terry se marchara para alistarse en la Marina. Por algún tiempo estuve tan hundido que pensé en alistarme también para poder tocar en la formidable banda de música que la Marina tenía en los Grandes Lagos. Tío, allí estaban Clark, Willie Smith, Robert Russell, Ernie Royal y los hermanos Marshall, aparte otros muchos tipos que habían tocado en la banda de Lionel Hampton o en la de Jimmie Lunceford. Ninguno de ellos hacía guardias, no tenía ningún servicio, nada; su única obligación era tocar música. Habían pasado por el campamento de instrucción, pero esto fue todo. Finalmente, sin embargo, entiéndelo, me dije que a la mierda, que Bird y Dizzy no estaban allí y yo quería estar con ellos. Como entonces estaban en Nueva York, a Nueva York me fui. A pesar de lo que te digo, estuve muy a punto de enrolarme en la Marina en 1944, cuando salí de la escuela superior. A veces me pregunto qué habría ocurrido si lo hubiera hecho, en lugar de trasladarme a Nueva York.

Salí de East St. Louis hacia Nueva York a principios del otoño de 1944. Debía pasar la audición de prueba para ingresar en la Juilliard, y la pasé a banderas desplegadas. Las dos semanas que estuve en la banda de B, en St. Louis, habían sido para mí excelentes, aunque me dolió un poco que B no me llevara con ellos a actuar en el Regal Theatre de Chicago. B había contratado a Marion Hazel para reemplazarme, dado que Buddy Anderson no volvía. Aquello minó un poco mi confianza en mí mismo. Pero tocar de nuevo en East St. Louis y St. Louis antes de marcharme a Nueva York me devolvió aquella confianza, y además Dizzy y Bird me habían dicho que acudiera a ellos si por fin me largaba a la Big Apple^[6]. Comprendí entonces que ya había aprendido todo lo que tocando en St. Louis podía aprender, comprendí que era momento de cambiar. Así que a principios del otoño de 1944 hice el equipaje y tomé el tren hacia Nueva York, seguro en el fondo de mi corazón de que iba a tener alguna cosa que mostrarles a los *hijoputas* que tocaban allí. Nunca me ha asustado hacer cosas nuevas, y la ciudad de Nueva York no me asustaba. Eso sí, sabía que debía tener bien prieta mi mierda si iba a alternar con los grandes. También sabía que alternar con los grandes era precisamente lo que haría. Me creía capaz de tocar la trompeta con quien fuere.

LA BÚSQUEDA

Tras Bird y Diz

Llegué a Nueva York en septiembre de 1944, no en 1945 como dicen tantos plumíferos indocumentados que escriben sobre mí. Faltaba poco para que terminase la II Guerra Mundial. Un montón de jóvenes habían ido a combatir contra alemanes y japoneses, y muchos no regresaron. Yo tuve suerte: la guerra terminaba. Nueva York estaba llena de soldados de uniforme. Esto lo recuerdo.

Tenía dieciocho años y era un novato en muchas cosas, entre ellas las mujeres y las drogas. Pero confiaba en mi habilidad para la música, para tocar la trompeta, y vivir en Nueva York no me daba miedo. A pesar de ello, la ciudad fue para mí una sorpresa, especialmente los altos edificios, el ruido, los coches y todos aquellos *hijoputas* que parecían estar en todas partes. El ritmo de Nueva York era lo más rápido que había conocido en mi vida; yo creí que St. Louis y Chicago eran rápidas, pero no había punto de comparación con Nueva York. Esto fue lo primero a que debí acostumbrarme: la cantidad de gente. Pero circular en metro era una delicia por lo deprisa que te llevaba de un sitio a otro.

El primer lugar donde me alojé fue el Claremont Hotel, que estaba en Riverside Drive, justo enfrente de la Tumba de Grant. La Juilliard School me consiguió allí una habitación. Luego encontré otra habitación en la calle 147 con Broadway, en una casa de huéspedes regentada por una familia apellidada Bell, que era de St. Louis y conocía a mis padres. Eran buena gente y la habitación era amplia y limpia y me costaba un dólar por semana. Mi padre me había pagado los derechos de matrícula en la Juilliard y, además del dinero del alquiler, me había dado una suma suficiente para vivir un mes o dos.

Mi primera semana en Nueva York la pasé buscando a Bird y Dizzy. Tío, fui a todas partes buscando a aquellos dos, gasté todo el dinero y no los encontré. Tuve que llamar a casa y pedirle a mi padre unos dólares más, que él me envió. Yo seguía llevando una vida limpia, no fumaba, no bebía, no probaba las drogas. Solamente me interesaba la música, y con ella me colocaba del todo. Cuando en la Juilliard comenzó el curso, tomaba el metro hasta la calle 66, donde se encontraba la escuela. De inmediato, no me gustó lo que ocurría en la Juilliard. La mierda de la que allí se hablaba era demasiado blanca para mí. Por otra parte, me concernía más lo que ocurría en el mundo del jazz. Ésta era la verdadera razón de mi propósito de ir, ante todo, a Nueva York: meterme en el mundo del jazz que bullía en torno a Minton's Playhouse, en Harlem, y más abajo, en la calle 52, a la que todos los relacionados con la música llamaban «la Calle». Para aquello estaba yo realmente en Nueva York, para

chupar cuanto me fuera posible de aquellos escenarios: la Juilliard era sólo una cortina de humo, o una escala en mi viaje, o un pretexto que debía servirme para acercarme a los círculos de Bird y Diz.



Nueva York, la escuela y la Calle 52

Tras haber ido a la calle 52, encontré a Freddie Webster, a quien conocí en St. Louis cuando pasó por allí tocando en la banda de Jimmie Lunceford. Luego fui a escuchar a los Savoy Sultans en el Savoy Ballroom de Harlem. Fui con Freddie. Tocaban como *hijoputas*. Pero yo quería encontrar a Bird y Dizzy y, aunque me gustaba lo que veía, no era, con todo, lo que realmente había ido a ver a Nueva York. La segunda cosa que busqué fueron las cuadras, los picaderos. Debido a que tanto mi padre como mi abuelo tenían caballos y a que yo los había montado la mayor parte de mi vida, los quería de manera especial y seguía gustándome montarlos. Pensé que las cuadras públicas podían estar en Central Park, de manera que me dediqué a pasear arriba y abajo del parque, desde la calle 110 a la 59, tratando de descubrir alguna. No la descubrí. Finalmente, un día pregunté a un guardia dónde podía encontrarlas y me dijo que estaban en alguna parte por las calles 81 u 82. Allá fui, y monté un par de caballos. Los empleados me miraban extrañados, pues supongo que no estaban acostumbrados a ver a una persona negra acudiendo al picadero a montar. Pero aquello era problema suyo.

Subí hasta Harlem para investigar en Minton's, en la calle 118 entre St. Nicholas

y la Séptima Avenida, junto a Minton's estaba el Cecil Hotel, donde se hospedaban muchos músicos. Era un escenario mundano. El primer *hijoputa* conocido con quien me tropecé, en la esquina de St. Nicholas y la calle 117, fue un tipo a quien llamaban «Collar». Estaba en el pequeño parque conocido por Dewey Square, donde todos los músicos solían sentarse y fliparse, jamás he sabido el verdadero nombre de Collar. Era de St. Louis. Allí se le consideraba el rey de la dexedrina, y suministraba a Bird dexedrina y nuez moscada y otras mierdas cuando aparecía por la ciudad. Bueno, el caso es que allí encontré a Collar, en Harlem, limpio como un perro casero, camisa blanca, traje de seda negra, el cabello peinado hacia atrás y largo hasta los hombros. Dijo que estaba en Nueva York tratando de tocar el saxo en Minton's. Sin embargo, cuando estaba en St. Louis no tocaba demasiado en serio: lo único que le atraía era llevar vida de músico. Por encima de todo era un *hijoputa* sumamente divertido. Y allí estaba entonces, buscando un sitio en Minton's, la capital mundial del *jazz* negro. Nunca consiguió triunfar. Nadie en Minton's prestó nunca atención a Collar.

Lo mismo Minton's que el hotel Cecil eran establecimientos de primera clase, con toneladas de estilo. La gente que acudía a ellos era la crema de la élite de la sociedad negra de Harlem. El gran edificio que para la clase acomodada había al otro lado de la calle, frente a Dewey Square, era llamado Graham Court. Buen número de personajes de la sociedad negra vivían en aquellos vastos, fabulosos apartamentos; ya sabes, médicos, abogados, negros con cargos importantes. Mucha gente de los distritos vecinos, gente de Sugar Hill, acudía a Minton's, y el vecindario era en aquel tiempo de primera categoría, antes de que las drogas hicieran su aparición en serio y lo destruyesen durante los años sesenta.

Los tipos que frecuentaban Minton's vestían traje y corbata, porque copiaban la manera de vestir de Duke Ellington o Jimmie Lunceford. Macho, eran más limpios que un *hijoputa*. Sin embargo, entrar en Minton's no costaba un céntimo. Te costaba alrededor de dos dólares si te sentabas a una de las mesas, que tenían manteles de lino blanco y flores en jarritos de cristal. Era un lugar distinguido (mucho más distinguido que los clubs de la calle 52), donde cabían entre 100 y 150 personas. Sobre todo, era un club para ir a cenar, y la comida la preparaba una gran cocinera negra llamada Adelle.

El Cecil Hotel era también un sitio fino, donde se alojaban la mayoría de los músicos negros que llegaban de fuera de la ciudad. Los precios eran razonables y las habitaciones grandes y limpias. Además, tenía unas cuantas putas de alta categoría merodeando por los salones, así que si un tipo necesitaba echar un polvo podía sin complicaciones pagar por una mujer bonita y conseguir una habitación.

Minton's era por aquellos días el trampolín para los aspirantes a músico de *jazz*, no la Calle, como quieren hacernos creer hoy. Era en Minton's donde un músico echaba de verdad los primeros dientes, y luego pasaba a la Calle, en el centro de la ciudad. La calle 52 era fácil comparada con lo que a uno le esperaba en Minton's, más arriba. Tú ibas a la calle 52 para ganar dinero y a que te vieran los críticos

musicales blancos y el público blanco. Pero subías hasta Minton's si querías labrarte una reputación entre los músicos. Minton's catapultó a muchos *hijoputas*, los puso de moda, y enseguida, simplemente, desaparecieron y nunca se volvió a hablar de ellos. Pero también *enseñó y formó* a un lote completo de músicos e hizo de ellos lo que fueron después.

En Minton's volví a encontrar a Fats Navarro y allí montamos *frecuentemente jams*. También estaba Milt Jackson. Y Eddie «Lockjaw» Davis, el saxo tenor, lideraba la banda del local. Era un *hijoputa*. Mira, los grandes músicos como Lockjaw y Bird y Dizzy y Monk, que eran los reyes de Minton's, jamás tocaban la mierda corriente, jamás lo ordinario, lo conocido. Obraban así para *eliminar directamente* a un rebaño de tipos que no podían tocar a su nivel.

Si tú subías al estrado en Minton's y tocabas mal, no sólo ibas a encontrarte incómodo porque la gente te ignoraba o te abucheaba, sino que podías recibir una patada en el culo. Una noche, un tipo incapaz de tocar nada que valiese la pena subió e intentó hacer su número (pura basura) para darse tono y ver si, tocando cualquier cosa, se ligaba algunas tías. Un cliente habitual a quien simplemente le gustaba escuchar música, se encontraba entre la audiencia cuando aquel estúpido gilipollas subió al estrado a tocar. Bueno, el tipo se levantó tranquilamente de su mesa, fue al estrado, agarró al tipo y lo sacó a rastras hasta la glorieta que había entre Minton's y el Cecil Hotel, y allí le dio una patada en el culo. Literalmente, de veras. Luego dijo al gilipollas que nunca volviera a menear aquel culo sobre el estrado de Minton's salvo que pudiese tocar algo que mereciese la pena oír. Esto era Minton's. Tenías que destacar o callarte, no había término medio.

Minton's Playhouse era propiedad de un negro llamado Teddy Hill. En su club nació el *bebop*. Después de ser pulido en Minton's, sólo después, bajó a la calle 52, al centro: al Three Deuces, al Onyx, al Kelly's Stable, donde el público blanco lo oyó. Pero lo que hay que entender de *todo esto* es que, por muy bien que sonara la música en la calle 52, no era tan hot o tan innovadora como en Minton's. Normalmente había que suavizar o rebajar las innovaciones para los blancos del centro de la ciudad, pues no habrían podido asimilar la música auténtica. Es decir, no me interpretes mal, había algunos músicos blancos que valían lo suficiente para subir a Minton's. Pero eran muy raros.

Detesto la manera en que los blancos tratan siempre de atribuirse el mérito de las cosas después de que ellos las han descubierto. Como si no hubieran existido antes de que ellos las conocieran, lo cual casi siempre ocurre tarde y sin que los blancos hayan tenido nada que ver con su origen. Luego pretenden acaparar todo el mérito, pretenden dejar a los negros fuera. Esto es lo que intentaron hacer con Teddy Hill y su Minton's Playhouse. Cuando el *bebop*, alcanzó la cresta de la ola, los críticos blancos procuraron actuar como si lo hubieran descubierto (y nos hubieran descubierto a nosotros) en la calle 52. A mí, semejante deshonestidad me echa a perder el estómago. Porque entonces, si tú dices en voz alta que no estás conforme

con la historia o te sitúas aparte de la gilipollez racista, te conviertes en un radical, un negro alborotador, y a continuación te dejan al margen de todo. Pero los músicos y las personas que realmente amaban y respetaban el *bebop* y la verdad sabían que el auténtico fenómeno se había producido allá arriba, en Harlem, en Minton's.

Cada noche, cuando terminaba mis clases, o bien bajaba a la Calle, o bien subía a Minton's. Durante un par de semanas no encontré a Bird ni a Dizzy por ninguna parte. Tío, los busqué por los clubs de la calle 52, como el Spotlite, el Three Deuces, el Kelly's Stable y el Onyx. Recuerdo cuando por primera vez entré en el Three Deuces y vi lo pequeño que era el local: suponía que debía ser mucho más grande. Tenía una reputación tan alta en el mundo del *jazz* que estaba seguro de que dentro encontraría un alarde de lujo y decoración de vanguardia. Nada. El estrado era un espacio ridículo donde apenas cabía un piano, y no parecía suficiente para acoger a un modesto grupo de músicos. Las mesas del público estaban situadas todas juntas, y recuerdo haber pensado que aquello era sólo un agujero en la pared y que East St. Louis y St. Louis tenían clubs de aspecto bastante más sofisticado. Quedé defraudado en cuanto a la apariencia del local, pero no ante la música que escuché.

La primera persona a quien oí allí fue Don Byas, un diablo tocando el saxo tenor. Recuerdo la reverencia con que le escuché soltar toda aquella mierda genial en aquel diminuto estrado.

Finalmente conseguí tomar contacto con Dizzy. Me dieron su número de teléfono y le llamé. Se acordaba de mí y me invitó a visitarle en su apartamento de la Séptima Avenida, en Harlem. Verle fue estupendo. Pero Dizzy tampoco había visto a Bird ni sabía cómo ni dónde localizarle.

Seguí, pues, buscando a Bird. Una noche que me encontraba distraídamente plantado a la puerta del Three Deuces, el dueño salió y me preguntó qué hacía allí. Supongo que le parecí joven e inocente: en aquella época no podía ni dejarme bigote. Pues bien, le dije que buscaba a Bird, y él me replicó que no estaba allí y que había que ser mayor de dieciocho años para entrar en el club. Yo le dije que tenía dieciocho años y que lo único que quería era encontrar a Bird. Luego el tipo empezó a contarme lo jodido *hijoputa* que era Bird, que era un drogadicto y gilipolleces así. Me preguntó de dónde venía, y cuando se lo dije me salió con que sería mejor que me volviera a casa. Además, me llamó «hijo», algo que nunca me ha gustado, especialmente, como entonces, dicho por un *hijoputa* blanco a quien no conocía de nada. De modo que le mandé a hacer puñetas, di media vuelta y me marché. Yo ya sabía que Bird tenía el mal hábito de la heroína, el tipo no me decía nada nuevo.

Tras dejar el Three Deuces seguí calle arriba hasta el Onyx Club y pesqué a Coleman Hawkins. Tío, el Onyx estaba repleto de gente que había acudido para ver a Hawk, quien habitualmente tocaba allí. Como no conocía a nadie, me puse a deambular cerca de la puerta, igual que había hecho en el Three Deuces, atento a si veía alguna cara familiar, ¿entiendes?, quizás alguien de la banda de B. Pero no vi ninguna.

Cuando Bean, que era como llamábamos a Coleman Hawkins, se tomó un descanso, vino hacia donde estaba yo, y todavía hoy me pregunta por qué lo haría. Supongo que fue un golpe de suerte. Sea como fuere, yo sabía quién era, así que le hablé y me presenté y le dije que allá en St. Louis había tocado en la banda de B y que estaba en Nueva York estudiando en la Juilliard, pero que en realidad trataba de encontrar a Bird. Le dije que quería tocar con Bird y que él me había dicho que cuando llegara a Nueva York le buscase. Bean pareció reírse y me dijo que yo era demasiado joven para mezclarme con personajes como Bird. Tío, aquellas gilipolleces empezaban a sacarme de quicio. Era la segunda vez aquella noche que tenía que oírlas. No quería oírlas más, ni siquiera viniendo de alguien como Coleman Hawkins, a quien estimaba y respetaba tanto. Tengo un carácter pésimo, de modo que lo primero que recuerdo haberle dicho a Coleman Hawkins fue algo así como: «Bien, ¿sabe usted o no sabe dónde está Bird?».

Macho, pienso que Hawk se quedó pasmado de que un mocoso negro como yo le hablase de aquella manera. Se limitó a mirarme y sacudir la cabeza; luego me dijo que el mejor sitio para encontrar a Bird era Harlem, en Minton's o en Small's Paradise. Añadió: «A Bird le gusta intervenir en *jams* en esos sitios.» Y cuando ya se alejaba: «El mejor consejo que puedo darte es que te dediques a terminar tus estudios en Juilliard y te olvides de Bird.»

Aquellas primeras semanas en Nueva York, tío, fueron la puñeta, entre buscar a Bird y procurar no retrasarme en los estudios. Luego alguien me dijo que Bird tenía amigos en Greenwich Village. Bajé hasta allí a ver si conseguía encontrarle. Recorrió los cafés de Bleecker Street. Encontré artistas, escritores y todos aquellos melenudos y barbudos poetas *beatniks*. Jamás en mi vida había visto tipos como aquéllos. Recorrer el Village fue muy educativo para mí.

Mientras peregrinaba por Harlem, el Village y la calle 52 comencé a frecuentar a personas como Jimmy Cobb y Dexter Gordon. Dexter me llamaba «Bizcocho» porque me pasaba la vida bebiendo leche malteada y comiendo bizcochos, tortas y *Jelly beans*. Incluso trabé amistad con Coleman Hawkins. Me tomó afecto, estaba atento a mis andadas y me ayudó cuanto pudo a encontrar a Bird. Por entonces Bean se había convencido de que yo era completamente formal en lo concerniente a la música, y esto lo respetaba. Pero, de Bird, todavía ni rastro. Ni siquiera Diz sabía dónde estaba.

ENCUENTRA A BIRD

Bird, Diz y Monk

Un día leí en el periódico que se esperaba la participación de Bird en una *jam session* en un club llamado Heatwave, en la calle 145, en Harlem. Recuerdo haberle

preguntado a Bean si creía que Bird se presentaría y que Bean me dedicó una de aquellas sonrisas suyas, ambiguas y socarronas, y dijo: «Apuesto a que ni el propio Bird sabe siquiera si estará allí o no».

Aquella noche subí al Heatwave, un pequeño club maloliente en mitad de un vecindario maloliente. Llevé conmigo la trompeta para el caso de que realmente tropezase con Bird: si él me recordaba, quizá me dejaría intervenir con él en la *jam*. Bird no estaba, pero encontré a otros músicos: Allen Eager, un saxo tenor blanco, Joy Guy, un gran trompeta, y Tommy Potter, un bajo. Como no los buscaba a ellos, apenas les presté atención. Simplemente, me procuré un asiento y mantuve la mirada fija en la puerta, vigilando la llegada de Bird. Bueno, tío, me tiré la noche casi entera esperando a Bird, y él no compareció. En un determinado momento decidí salir a respirar un poco de aire fresco. Estaba fuera del club, en la esquina, cuando oí una voz a mi espalda que decía: «¡Hey, Miles! ¡Me han contado que andas buscándome!».

Giré en redondo y allí estaba Bird, con peor aspecto que un *hijoputa*. Vestía un traje arrugado y lleno de bultos, con el cual parecía haber dormido muchas noches. Tenía la cara hinchada y los ojos hundidos y enrojecidos. Pero estaba sereno, con aquella sofisticación de que sabía envolverse incluso cuando estaba bebido o flipado. Además, tenía aquel aplomo que tienen todas las personas cuando saben que su arte o su oficio son buenos. Pero cualquiera que fuese su apariencia, mala o al borde de la muerte, a mí me pareció más que buena aquella noche, después de haber consumido tanto tiempo tratando de encontrarle; no sentí sino la alegría de verle allí. Y cuando recordó dónde me había conocido fui el *hijoputa* más feliz del mundo.

Le conté lo duro que había sido encontrarle y él se limitó a sonreír y a decir que andaba mucho de un lado a otro. Entró conmigo en el Heatwave, donde todos le saludaron como si fuera el rey, cosa que era. Y como yo estaba con él y me pasaba un brazo por encima del hombro, me trajeron también con el mayor respeto. Aquella primera noche no toqué. Sólo escuché. Y me dejó maravillado, tío, la forma en que Bird cambiaba en el momento en que se llevaba el instrumento a la boca. Mierda, pasaba de estar como hundido y ausente a que todo el poder y la belleza que llevaba dentro irradiasesen de él. Fue asombrosa la transformación que tuvo lugar en cuanto empezó a tocar. Tenía entonces veinticuatro años, pero cuando no tocaba parecía mucho más viejo, especialmente fuera de escena. Y toda su apariencia cambiaba tan pronto se llevaba su instrumento a los labios. Podía tocar como un *hijoputa* incluso cuando casi se caía de borracho o cabeceaba amodorrado por la heroína. Bird era un ser aparte.

En fin, a partir de aquella noche en que le encontré, estuve constantemente cerca de Bird durante varios años. Él y Dizzy se convirtieron en mis maestros e influyeron en mí más que nadie. Bird incluso vivió conmigo por algún tiempo, hasta que vino Irene. Ella llegó a Nueva York en diciembre de 1944. De pronto, allí estaba, llamando a mi jodida puerta: mi madre le había dicho que viniera. En consecuencia, le busqué a Bird otra habitación en la misma casa de huéspedes, en la calle 147 con Broadway.

Pero me resultaba imposible, entonces, acomodarme al estilo de vida de Bird: tanto beber, tanto comer, tanta droga. Tenía que ir a la escuela durante el día, mientras que él se quedaba acostado, hecho una mierda. Sin embargo, me enseñaba muchas cosas sobre música (acordes y todo eso) que luego, en la escuela, yo practicaba al piano.

Todas las noches iba a un sitio u otro con Diz o Bird, participaba en lo que fuera, me impregnaba de todo lo que podía. Y, como he dicho, había conocido a Freddie Webster, que era un gran trompeta y tenía aproximadamente la misma edad que yo, juntos bajábamos a la calle 52 y escuchábamos alucinados cómo el rapidísimo Dizzy podía tocar los diferentes tempos con su trompeta. Tío, yo nunca había oído paridas como las que se tocaban en la calle 52 y allá arriba, en Minton's. Aquello era tan bueno que le asustaba a uno. Dizzy empezó entonces a enseñarme sus cosas en el piano para que ampliase mi sentido de la armonía.

Por su parte, Bird me presentó a Thelonious Monk. Su uso del espacio en los solos y su manipulación de la progresión de acordes, que sonaban tan raros, me dejaban simplemente fuera de combate, jodido de pies a cabeza. La primera vez que le oí, dije: «Maldición, ¿qué está haciendo ese *hijoputa*?». El provecho que Monk sacaba del espacio tuvo una gran influencia en mi manera de tocar solos después de haberle oído.

EN LA JUILLIARD SCHOOL

Clases, mosqueos y prejuicios

Mientras tanto, empecé a cabreararme en serio por el enfoque que se daba a la música en la Juilliard. Ya no significaba nada para mí. Como he dicho, asistir a la Juilliard había sido una cortina de humo para estar cerca de Dizzy y Bird, aunque era cierto que quería ver lo que aprendía allí. Tocaba en la orquesta sinfónica de la escuela. Nos correspondían aproximadamente dos notas cada noventa compases, y esto era todo. Yo que ría y necesitaba más. Para colmo, sabía que ninguna orquesta sinfónica de blancos contrataría a un insignificante *hijoputa* negro como yo, por muy bueno que fuera y por mucha música que supiese.

Aprendía más vagando por ahí, de modo que no es raro que al cabo de algún tiempo la escuela me aburriese. Y encima, la orientación era allí jodidamente blanca, jodidamente racista. Mierda, podía aprender más en una sesión en Minton's que en dos años en la Juilliard. En la Juilliard, cuando terminase, lo único que conocería sería un manojo de estilos blancos, nada nuevo. Sus prejuicios y sus mierdas ya me tenían harto, conseguían que me sintiera incómodo.

Recuerdo un día en que estaba en una clase de historia de la música y la profesora era blanca. Explicaba que el motivo de que los negros tocaran blues era que eran

pobres y tenían que cosechar algodón. Por Io tanto, estaban tristes y de allí procedían los blues, de su tristeza. Yo alcé la mano como un rayo, me levanté y dije: «Yo soy de East St. Louis y mi padre es rico, es dentista, y yo toco blues. Mi padre jamás ha cosechado algodón, y yo no me he despertado triste esta mañana y he empezado a tocar blues. Detrás de los blues hay mucho más». Bueno, la puta se puso verde y no dijo una palabra más sobre el tema. Macho, pretendía enseñarnos aquellas gilipolleces sacándolas de un libro escrito por alguien que no tenía puñetera idea de lo que hablaba. Ésas eran las imbecilidades que a cada momento se daban en la Juilliard, así que no es raro que me cansara enseguida.

Lo que yo pensaba sobre la música era que personas como Fletcher Henderson y Duke Ellington eran en Estados Unidos los verdaderos genios de los arreglos musicales. Aquella mujer ni siquiera sabía quiénes eran tales personas, y yo no tenía tiempo de enseñárselo. ¡Se suponía que ella me enseñaba a mí! Por lo tanto, en lugar de escuchar lo que aquella tía y el resto de los profesores decían, miraba el reloj y pensaba en lo que haría aquella noche, preguntándome cuándo bajarían Bird y Diz al centro de la ciudad; pensaba en marcharme a casa y mudarme de ropa para ir a Bickford's, en la calle 145 con Broadway, y gastarme 50 centavos en sopa para tener fuerzas con que tocar cuando la noche estuviera más avanzada.

Los lunes por la noche, en Minton's, Bird y Dizzy intervenían en la *jam*, de modo que te encontrabas allí con un millar de *hijoputas* que trataban de entrar para escucharlos y, si podían, participar en la sesión con ellos. Sin embargo, la mayoría de los músicos bien enterados ni siquiera pensábamos en tocar cuando Bird y Dizzy intervenían en la *jam*: nos sentábamos entre el público, simplemente, a escuchar y aprender. La sección rítmica podía estar compuesta por Kenny Clarke a la batería, y en ocasiones Max Roach, a quien conocí allí. Curly Russell tocaba el bajo, y al piano, a veces, estaba Monk. Macho, la gente peleaba por conseguir asiento. Si te levantabas, perdías el tuyo inmediatamente y tenías que volver a discutir y pelear. Algo serio. El ambiente estaba cargado de electricidad.

La forma en que se producían las cosas en Minton's consistía en que tú llevabas tu trompeta y confiabas en que Bird y Dizzy te invitarían a tocar con ellos en el estrado. Y si esto ocurría, ay de ti si desperdiciabas la ocasión. Yo no la desperdí. La primera vez que actué allí no fui muy brillante, pero toqué hasta perder el culo en el estilo que me era propio, diferente del de Dizzy, aunque en aquella época estaba muy influido por él. El público tenía poca iniciativa: vigilaba a Bird o a Dizzy en espera de alguna pista, y si uno de ellos o ambos sonreían cuando habías terminado de tocar, significaba que habías tocado bien. Los dos sonrieron cuando yo terminé de tocar aquella primera vez, y a partir de entonces estuve «dentro» de lo que ocurría en la escena musical de Nueva York. Después de aquello fui una especie de estrella ascendente, llena de promesas. Pude sentarme entre los grandes siempre que quise.

Esto era lo que pensaba durante las clases en Juilliard, en lugar de prestar atención a lo que allí me enseñaban. Y por eso terminé marchándome de Juilliard. Ni

me enseñaban nada ni tenían nada que enseñarme, porque estaban cargados de prejuicios contra toda clase de música negra. Y era esta música la que yo quería aprender.

Además, no pasó mucho tiempo antes de que interviniese en las *jams* de Minton's cuando se me antojara y de que el público viniera a oírme tocar a mí. Me estaba labrando una reputación. Una de las cosas que me sorprendieron de Nueva York fue que, al llegar, creía que los músicos sabrían sobre música mucho más de lo que sabían en realidad. Me chocó descubrir que, entre los mayores, sólo Dizzy, Roy Eldridge y el melenudo Joe Guy eran artistas a quienes podía escuchar y de quienes podía aprender algo. Esperaba que todos serían grandes *hijoputas* y me sorprendió comprobar que yo sabía bastante más de música que la mayoría de ellos.

Otra cosa que me pareció rara tras haber vivido en Nueva York algún tiempo fue que gran número de músicos negros no sabían absolutamente nada de la parte teórica de la música. Bud Powell era uno de los pocos, entre los que yo conocía, capaces de tocar, escribir y leer todo tipo de música. Muchos de los veteranos opinaban que si ibas a la escuela acabarías tocando como si fueras blanco. O bien que, si aprendías algo de teoría, perderías el sentimiento al tocar. Me resistía a creer que ninguno de los grandes, como Bird, Prez, Bean, ninguno de los *cats*, se acercara a los museos y las bibliotecas para consultar las partituras musicales con objeto de averiguar lo que estaba ocurriendo en el mundo. Yo sí iba a la biblioteca y estudiaba las partituras de los grandes compositores, Stravinski, Alban Berg, Prokofiev. Quería ver en qué direcciones se movía la música de cualquier clase. El conocimiento, el saber, es libertad, mientras que la ignorancia es esclavitud, y yo, simplemente, no podía creer que alguien estuviera tan cerca de la libertad y no se aprovechase de su buena suerte. Es como la mentalidad de gueto, que dice a la gente que se supone que no debe hacer ciertas cosas, que tales cosas están reservadas exclusivamente a los blancos. Cuando hablaba de estas cuestiones a otros músicos, adoptaban un aire condescendiente y escéptico. ¿Entiendes a qué me refiero? En consecuencia, seguí mi propio camino y me abstuve de comentarlo con ellos.

Tenía un buen amigo llamado Eugene Hays, que era de St. Louis y estudiaba piano clásico en la Juilliard conmigo. Era un genio. De haber nacido blanco, hoy sería uno de los pianistas clásicos más prestigiosos del mundo. Pero era negro y se había anticipado a su época, así que nadie reconoció sus méritos. Él y yo nos aprovechábamos de la riqueza de las bibliotecas de música. De hecho, nos habríamos aprovechado de todo cuanto estuviera a nuestro alcance.

En fin, por entonces yo andaba con músicos como Fats Navarro (a quien todos llamaban «la Gorda») y Freddie Webster, y había intimado bastante, en cierto modo, con Max Roach y J. J. Johnson, el gran trombonista de Indianapolis. Todos aspirábamos a conseguir nuestra licenciatura y nuestro doctorado en la universidad del *bebop* que era Minton's, bajo la tutela de los profesores Bird y Diz. Macho, qué mierda increíble tocaban.

En cierta ocasión, terminada la *jam session*, cuando ya me había retirado a mi casa a dormir, fíjate que oí llamar a mi puerta. Me levanté y fui a abrir con los ojos cargados de sueño, más furioso que un *hijoputa*. Abrí la puerta, y allí estaban plantados J. J. Johnson y Benny Carter, cada uno con lápiz y papel en las manos. Les pregunté: «¿Qué queréis a esta hora de la mañana, *hijoputas*?».

J. J. dijo: «*Confirmation*. Miles, cántame *Confirmation*. Tararéala».

El *hijoputa* ni siquiera había dicho «Hola», ¿te das cuenta? Aquella frase fue lo primero que salió de su boca. Bird acababa de escribir *Confirmation* y todos los músicos estaban enamorados de aquella pieza. En consecuencia, aquel *hijoputa* se presentaba en mi casa a las seis de la mañana para que se la tararease. Poco antes, J. J. y yo habíamos estado improvisando sobre *Confirmation* en la *jam session*. Ahora pretendía oírmela tararear.

Pues bien, se la tarareé medio dormido, en clave de fa. Así es cómo estaba escrita. Luego J. J. me dijo: «Pero, Miles, te has saltado una nota. ¿Dónde está la otra nota de la melodía?». Entonces la recordé y se lo dije.

J. J. murmuró: «Gracias, Miles», anotó algo en el papel y se marchó. J. J. era un *hijoputa* pintoresco. Aquellas cabronadas me las dedicó con frecuencia. Suponía que yo sabía técnicamente lo que Bird estaba haciendo, puesto que estudiaba en la Juilliard. Nunca olvidé aquella primera vez, y todavía hoy nos reímos juntos recordándola. Pero esto demuestra hasta qué punto estábamos todos pendientes de la música de Bird y Dizzy. La vivíamos y la soñábamos cada día.

La Gorda y yo solíamos actuar mucho juntos en Minton's. Él fue enorme y gordo hasta que perdió todo su peso justo antes de morir. Si no le gustaba lo que algún gilipollas tocaba en Minton's, la Gorda se limitaba a interponerse para que el tipo no alcanzara el micrófono. No dudaba en moverse de costado, cerrarle descaradamente el paso a quienquiera que fuese y hacerme a mí señal de que tocase. Se explica que los *cats* se enfureciesen con la Gorda, pero a él le tenía sin cuidado. Quien recibía aquel trato de su parte sabía con certeza que no podría tocar, y a los otros se les pasaba el enfado al cabo de un tiempo.

Pero mi gran hombre de verdad durante aquellos primeros días en Nueva York fue Freddie Webster. Me gustaba realmente lo que hacía entonces con la trompeta. Tenía un estilo parecido al de los músicos de St. Louis, un sonido cantante, soberbio, y no tocaba demasiadas notas ni le daba por los tempos demasiado rápidos. Le gustaban mucho las piezas de tempo moderado y las baladas, como a mí. Yo amaba su forma de tocar, su manera de no desperdiciar notas, su gran sonido cálido y tierno. Traté muchas veces de tocar como él, pero sin el vibrato y los trinos. Tenía unos nueve años más que yo, pero solía explicarle todo lo que me enseñaban en la Juilliard sobre técnica y composición, cosas teóricas para las que la Juilliard sí era buena. Freddie era de Cleveland y se había formado tocando con Tadd Dameron. Estábamos unidos como hermanos y nos parecíamos mucho. Nuestras tallas eran las mismas: acostumbrábamos intercambiar la ropa. Freddie tenía un batallón de putas. Las

mujeres eran lo suyo, aparte la música y la heroína. Macho, la gente me venía a cada momento con chismes sobre Freddie, que si era un tipo violento, que si llevaba encima un revólver del 45, mierdas así. Pero cuantos le conocíamos bien sabíamos que no era cierto. Entiéndeme, no se dejaba pisar por nadie, pero no andaba por ahí jodiendo a los demás. Incluso vino a vivir conmigo una temporada, cuando Bird se mudó. Freddie decía lo que pensaba y no se metía con la otra gente. Era un tipo complejo, cierto, pero nos llevábamos realmente bien. Estábamos tan unidos que en muchas ocasiones le pagué el alquiler. Todo lo que yo tenía era suyo. Mi padre me enviaba unos cuarenta dólares semanales, una bonita suma de dinero para la época. Lo que no dedicaba a mis gastos familiares lo compartía con Freddie.

1945, UN AÑO DE EXPERIENCIAS

La Primera Grabación

El año 1945 dio un giro a mi vida, tantas fueron las cosas que empezaron a ocurrirme o a ocurrir para mí. Ante todo, de andar con tantos músicos y frecuentar tantos clubs, aquel año empecé a beber un poco y a fumar. Y toqué con mucha más gente. Con Freddie, la Gorda, J. J. y Max Roach interveníamos siempre que podíamos en *jam sessions* por toda Nueva York, incluido Brooklyn. Tocábamos en el centro, la calle 52, hasta las doce o la una de la madrugada. A continuación, cuando terminábamos de tocar allí, subíamos hacia Minton's, Small's Paradise o Heatwave y volvíamos a tocar hasta que cerraban, que podían ser las cuatro, las cinco o las seis. Después de haber pasado la noche entera en las *jam sessions*, Freddie y yo continuábamos todavía charlando de música, de teorías musicales, de planteamientos en torno a la trompeta. En la Juilliard yo pasaba como un sonámbulo por aquellas clases donde lo único que hacías era desgastarte la culera de los pantalones y aburrirte hasta casi llorar, especialmente en las clases de coro. Me sentaba allí bostezando y dando cabezadas. Después de las clases, Freddie y yo seguíamos hablando de música. Yo apenas dormía. Y con Irene en casa, bueno, tenía que cumplir con mis deberes de esposo, aunque fuera de vez en cuando, ya sabes, estar con ella y esas chorraditas. Cheryl se ponía inmediatamente a llorar. Qué putada, tío.

Durante aquel año, 1945, Freddie Webster y yo acostumbrábamos salir casi cada noche para pescar a Diz y Bird dondequiera que actuasen. Teníamos la sensación de que si nos perdíamos el oírles tocar nos perdíamos algo muy importante. Macho, la mierda que tocaban y hacían evolucionaba tan deprisa que simplemente tenías que estar allí en persona para enterarte. Estudiábamos lo que hacían desde un punto de vista absolutamente técnico. Éramos como científicos del sonido. Si una puerta chirriaba, podíamos identificar el tono exacto.

Había un profesor blanco llamado William Vachiano, con quien yo estudiaba, que

me ayudó. Pero adoraba las gansadas como *Tea for Two* y me pedía que tocase para él aquel género de cosas. Tuvimos discusiones que se hicieron legendarias entre los músicos de Nueva York, porque se suponía que él era el gran tutor de los estudiantes avanzados, como yo. Pero con mucha frecuencia nos incordiábamos uno a otro. Yo decía: «Hey, macho, se supone que has de enseñarme algo, así que hazlo y corta el rollo». Bien, cada vez que le decía estas cosas, Vachiano se enfadaba como un *hijoputa* y la cara se le ponía roja. Pero yo afirmaba mi posición.

Lo que realmente removía la mierda dentro de mí era tocar con Bird. Podía estar con Diz y charlar, comer y pasear, porque Diz es un tío estupendo. En cambio Bird era un *hijoputa* muy reservado. Nunca teníamos mucho que decirnos uno a otro. Nos gustaba tocar juntos, y ahí terminaba la cosa. Bird jamás te decía lo que debías tocar. Lo aprendías de él con sólo mirarle, cazando al vuelo lo que hacía. Cuando estabas a solas con él, nunca hablaba de música, a pesar de lo cual, mientras vivimos juntos hablamos unas cuantas veces y aprendí algunas cosas. La mayor parte, sin embargo, las saqué de oírle tocar.

A Dizzy sí le gustaba, y no poco, hablar de música, de modo que en este caso aprendí mucho charlando con él. Bird fue seguramente el espíritu del movimiento *bebop*, pero Dizzy era «su cabeza y sus manos», era quien lo tenía todo amarrado. Me refiero a que buscaba a los intérpretes jóvenes, nos conseguía puestos de trabajo y ese tipo de cosas, nos hablaba, y no importaba que fuera nueve o diez años mayor que yo. Nunca me habló en tono protector. La gente solía menospreciar a Dizzy porque se comportaba como un chalado, porque iba de disparate en disparate. Pero no era un chalado, sólo era más excéntrico que un *hijoputa*, y un auténtico entendido en la historia del pueblo negro. Tocaba música africana y cubana mucho antes de que ambas se popularizasen por todas partes. El apartamento de Dizzy, en el 2.040 de la Séptima Avenida, en Harlem, era el punto de reunión de muchos músicos durante el día. Casi siempre había tantos que su esposa, Lorraine, tenía que dedicarse a echar *hijoputas* fuera. Yo estuve allí muchas veces, lo mismo que Kenny Dorham, Max Roach y Monk.

Fue Dizzy quien me hizo aprender de verdad cómo tocar el piano. A mí me fascinaba escuchar a Monk cuando practicaba su magia personal con el espacio y los acordes progresivos. Y si era Dizzy quien practicaba, macho, me impregnaba de aquella delicia. No obstante, yo también enseñé a Diz algo que había aprendido en la Juilliard: las escalas menores egipcias. Con la escala egipcia cambias simplemente los bemoles y los sostenidos allí donde quieras la nota bemol y donde la quieras sostenido, de modo que tienes dos bemoles y un sostenido, ¿entiendes? Esto significa que tocarás mi bemol y la bemol, y entonces fa será sostenido. Colocas la nota que quieras, como en la escala egipcia menor de la escala de do. La cosa suena rara porque tienes dos bemoles y un sostenido, pero te da la libertad de trabajar con ideas melódicas sin cambiar la tonalidad básica. Bien, yo introduje a Diz en esta historia, o sea que nos ayudamos mutuamente, pero yo aprendí muchísimo más de él que él de

mí.

Estar cerca de Bird podía ser muy divertido, porque era un auténtico genio de la música y, al propio tiempo, más excéntrico que un *hijoputa*, hablando con aquel acento británico que generalmente usaba; pero también era difícil tenerle cerca porque constantemente intentaba sablearte, cuando no estafarte, para conseguir el dinero que necesitaba por culpa de su afición a las drogas. A mí me sacaba continuamente unos dólares, que en seguida se gastaba en heroína o whisky o lo que buscara en aquel momento. Como ya he dicho, Bird era un *hijoputa* reservado y muy codicioso, como lo son la mayoría de los genios. Lo quería todo. Y cuando estaba desesperado porque debía pincharse, macho, habría hecho cualquier cosa por conseguir la dosis. Me sableaba a mí, y tan pronto me dejaba se apresuraba a doblar la esquina y contarle a otro el mismo cuento dramático de que necesitaba algún dinero para rescatar su instrumento de la casa de empeño y sacarle unos dólares más. Nunca devolvió un centavo a nadie, así que en este aspecto, si le tenías cerca, Bird se convertía en un jodido estorbo.

Una vez le dejé en mi apartamento para ir a la escuela, y cuando volví a casa el *hijoputa* había empeñado mi maleta y estaba sentado en el suelo, cabeceando, después de haberse pinchado. En otra ocasión empeñó su traje para comprar un poco de heroína y se puso uno que era mío para ir al Three Deuces. Pero yo era más bajo que él, así que Bird subió al estrado con una chaqueta cuyas mangas terminaban diez centímetros más arriba de sus muñecas y unos pantalones que terminaban diez centímetros por encima de sus tobillos. Aquel traje era entonces el único que yo tenía, de manera que la broma me obligó a quedarme en mi apartamento hasta que él desempeñó el suyo y me lo devolvió. Macho, el tío fue capaz de pasearse con aquella facha un día entero con tal de agenciarse algo de heroína. Sin embargo, oí contar que por la noche había actuado como si vistiera un esmoquin a la medida. Por eso le querían todos y aguantaban sus cabronadas. Era el saxo alto más extraordinario que jamás ha existido. En resumen, así era él: un músico grandioso, un genio y al propio tiempo el más artero y ávido *hijoputa* que el mundo ha conocido, o por lo menos que he conocido yo. Un tipo importante, cómo no.

Recuerdo una noche en que bajábamos en un taxi a tocar en la Calle, y a Bird le acompañaba una puta blanca. Él se había inyectado un montón de heroína y comía unos trozos de pollo, su manjar favorito, y bebía whisky y le estaba diciendo a la puta que le chupase el cipote. Bueno, yo entonces no me había acostumbrado aún a esta clase de mandangas, apenas bebía, creo que empezaba justamente a fumar, y decididamente no me había enganchado todavía a la droga: tenía sólo diecinueve años y no había visto nada como aquello. Sea como fuere, Bird observó que me ponía digamos tenso mientras la mujer le chupaba el miembro a mansalva y él le correspondía lamiéndole el coño, de modo que me preguntó si me pasaba algo, si lo que hacía me molestaba. Cuando le dije que me sentía incómodo con ellos haciendo lo que estaban haciendo ante mis narices, ella chupando y lamiendo de punta a cabo

su polla, como una perra, y él haciendo aquellos ruidos como gemidos ahogados entre bocado y bocado a su trozo de pollo, le dije: «Sí, me molesta», ¿y sabes lo que me contestó el *hijoputa*? Me dijo que, si me molestaba, volviera la cabeza y no prestase atención. No podía creer semejante cabronada, pero eso fue realmente lo que dijo. El taxi era estrecho y los tres estábamos encajados en el asiento trasero, así que ¿hacia dónde se suponía que debía volver la cabeza? Lo que hice fue sacarla por la ventanilla, aunque continué oyendo cómo los puñeteros se chupaban mutuamente entre los bocados de Bird a su porción de pollo frito. Ya he dicho que era un tipo importante, cómo no, cómo no.

Comprenderás, pues, el que yo admirase a Bird por ser un gran músico mucho más de lo que le apreciaba como persona. Por su parte, él me trataba como si fuera su hijo, y tanto él como Dizzy fueron para mí imágenes paternas. Bird solía decirme constantemente que yo podía tocar con cualquiera. A veces, prácticamente me empujaba al estrado para que tocase con alguien que yo consideraba muy por encima de mi preparación, alguien como Coleman Hawkins o Benny Carter o Lockjaw Davis. Con la mayoría de los músicos yo tenía confianza en mi capacidad, pero a los diecinueve años me sentía demasiado joven para actuar con según quién. Reconozco que no eran muchos los que me hacían sentir así, pero los había. Bird procuraba reforzar mi confianza diciendo que él había pasado y superado los mismos apuros cuando era más joven, en Kansas City.

Mi primera sesión de grabación tuvo lugar en mayo de 1945, con Herbie Fields. Macho, la sesión me puso tan nervioso que a duras penas podía tocar. Ni siquiera tocando en conjunto, puesto que no tenía que interpretar solos. Recuerdo que estaban allí Leonard Gaskin, al bajo, y un cantante llamado Rubberleggs Williams. Pero procuré borrar aquél disco de mi memoria y he olvidado quién más intervino.^[7]

También entonces conseguí mi primer empleo importante en un club nocturno. Durante un mes toqué con el grupo de Lockjaw Davis en el Spotlite de la calle 52. Había actuado muchas veces con él en Minton's, así que Lockjaw sabía cómo tocaba yo. Más o menos por aquella época, quizás un poco antes de lo que he dicho, no recuerdo exactamente, empecé a colaborar con la banda de Coleman Hawkins en el Downbeat Club, igualmente en la calle 52. Billie Holiday era la cantante estrella del grupo. El motivo de que tocase tantas veces con ellos era que Joe Guy, el trompeta habitual de Bean, acababa de casarse con Billie Holiday. En ocasiones, los dos estaban tan repletos de heroína y tan a gusto jodiendo que Joe se olvidaba de acudir al trabajo. Lo mismo Billie, claro. En consecuencia, Hawk recurrió a mí cuando no aparecía Joe. Cada noche, pues, me ponía en contacto con Hawk en el Downbeat para ver qué había pasado, y si Joe no estaba yo ocupaba su lugar.

Me gustaba tocar con Coleman Hawkins y, si tenía ocasión, acompañar a Billie. Los dos eran grandes músicos, realmente creativos, capaces de estupendas paridas. Pero nadie tocaba como Bean. Tenía un sonido intenso, profundo. Lester Young, o sea Prez, tenía un sonido ligero, y Ben Webster solía empalmar a toda velocidad toda

clase de acordes, ya sabes, como un piano, porque también tocaba el piano. Y luego estaba Bird, quien tenía asimismo su propia cosa, su sonido personal. Bueno, Hawk empezó a aficionarse tanto a mí que a Joe no le quedó más remedio que cambiar de conducta y dejar de faltar al trabajo. A continuación vino mi contrato con Lockjaw.

Cuando el contrato con Lockjaw terminó, otros en la Calle recurrieron cada vez más a mí. Lo que ocurría era que los blancos, los críticos blancos, empezaban a comprender por aquellos días que el *bebop* era una cosa importante. Empezaban a hablar y escribir más y más sobre Bird y Dizzy, aunque sólo cuando tocaban en la Calle. Es decir, escribían y hablaban de Minton's, pero no sin antes haber hecho de la Calle el lugar al que las personas de raza blanca podían acudir y gastarse un montón de dinero para escuchar aquella música nueva. Hacia 1945, muchos músicos negros estaban actuando en la calle 52, y lo hacían por dinero y de cara a los medios de comunicación. Fue alrededor de aquella época cuando los clubs de la 52, como el Three Deuces, el Onyx, el Downbeat Club, el Kelly's Stable y otros, empezaron a tener mayor importancia para los músicos que los clubs de la zona alta, los de Harlem.

Buen número de blancos, sin embargo, veían con malos ojos lo que estaba sucediendo en la calle 52. No entendían lo que pasaba con la música. Creían que los negros de Harlem los invadían, así que en torno al *bebop* había muchas tensiones raciales. Los negros se exhibían con ricas y refinadas putas blancas. Las blancas asediaban en público a los negros, a unos negros pulcros como *hijoputas* que hablaban de los temas más sofisticados. Por lo tanto, ¿entiendes?, a muchos blancos, especialmente a los varones, aquellas nuevas paridas no terminaban de gustarles.

Hubo un par de críticos musicales blancos, me refiero a Leonard Feather y Barry Ulanov, coeditores de la revista musical *Metronome*, que sí entendieron lo que el *bebop* ponía en marcha, que lo apreciaron y escribieron buenas cosas. Pero el resto de los Jodidos críticos blancos detestaba lo que estábamos haciendo. No comprendía la música. No comprendía a los músicos, y encima los odiaba. A pesar de todo, el público se aglomeraba en los clubs para escuchar aquellas cosas, y el grupo de Dizzy y Bird, en el Three Deuces, era lo más *bot* de Nueva York.

El mismo Bird era casi un dios. La gente le seguía a todas partes. Tenía una verdadera corte. Le rodeaban toda clase de mujeres, traficantes de droga de primera fila, gente que le cubría de regalos y atenciones. Bird pensaba que, simplemente, así era cómo debían ser las cosas. Por lo tanto, lo aceptaba todo. Empezó a saltarse sesiones, actuaciones enteras. A Dizzy esto le resultaba intolerable, pues, aunque parecía también un poco loco, era un tipo organizado y que cuidaba mucho los negocios. Dizzy era incapaz de saltarse una actuación. Procuró hablar seriamente con Bird, exigirle que rectificase, y hasta le amenazó con despedirse si no lo hacía. Bird no lo hizo, y en consecuencia, finalmente, Dizzy le dejó, y aquello fue la muerte del primer gran conjunto de *bebop*.

La salida de Dizzy del grupo conmovió a todos en el mundo musical e indignó a

muchos músicos que querían oírles tocar juntos. Se dieron perfecta cuenta de que aquello se había acabado y no volveríamos a escuchar aquella mierda grandiosa que producían juntos, salvo en los discos o si algún día se reunían de nuevo. Esto era lo que un montón de gente esperaba que ocurriría, gente entre la que me incluía yo, a pesar de que ocupé la plaza de Dizzy.

Cuando Dizzy dejó la banda del Three Deuces supuse que Bird reorganizaría el grupo en la zona alta, pero no fue así, o por lo menos no de inmediato. Varios de los propietarios de clubs de la 52 empezaron a preguntarle a Bird quién iba a ser su trompeta, dado que Dizzy se había marchado. Recuerdo que yo estaba con Bird en un club cuando el dueño le hizo aquella pregunta, y Bird se volvió hacia mí y dijo: «Aquí mismo está mi trompeta, Miles Davis». Yo solía embromar a Bird, diciéndole: «Si no me hubiera unido a tu banda, macho, te habrías quedado sin empleo.» Él se limitaba a sonreír, porque Bird apreciaba una broma honesta y no le importaba que un amigo se anotase un tanto a costa suya. En ocasiones aquello no funcionaba, quiero decir el que yo tocase en la banda, pues los dueños querían a Bird y Dizzy juntos. Pero el propietario del Three Deuces nos contrató en octubre de 1945. En el grupo estábamos Bird, Al Haig al piano, Curly Russell al bajo, Max Roach y Stan Levey a la batería, y yo. La sección rítmica era la misma que Bird y Dizzy tenían antes de que éste se marchase. Recuerdo que el contrato en el Three Deuces era de unas dos semanas. Baby Laurence, bailarín de claqué, actuaba en la pista. Se compenetraba de maravilla con la banda y era un auténtico *hijoputa*. Baby era el mejor bailarín de claqué que haya visto jamás, u oído, porque sus pies sonaban como una batería de jazz. Un fuera de serie.

Estuve tan nervioso en aquella primera serie de actuaciones con Bird que cada noche le preguntaba si podía dejarlo. Habíamos tocado juntos, pero aquél era mi primer contrato fijo para actuar con él. «¿Para qué me necesitas?», le decía, porque Bird parecía capaz de tocarlo todo solo. Cuando interpretaba una melodía yo me subordinaba y le daba soporte, le dejaba marcar la pauta, le dejaba cantar el tema y tomar el mando constantemente. ¿Qué impresión habría causado que yo pretendiese conducir al líder por antonomasia? Verme a mí como protagonista y a Bli---d como secundario, ¿estás de broma? Macho, tenía un miedo que me cagaba de echarlo todo a perder. Algunas veces fingía que quería despedirme, solamente para que no se anticipase y me despidiera él. Pero siempre me animaba a quedarme, decía que me necesitaba y que le gustaba mi forma de tocar. Así que me quedé y aprendí. Conocía ya todo lo que Dizzy tocaba, y supongo que ésta era la razón de que Bird me hubiese contratado, aunque también debió de ser porque quería un sonido de trompeta diferente. Muchas de las cosas que Dizzy tocaba yo podía también tocarlas, pero otras no. Por lo tanto, no intercalaba sus *licks*, evitaba su estilo de improvisar; me di cuenta desde el primer momento de que debía expresarme con mi propia voz, fuera cual fuese, a través del instrumento.

Aquellas dos primeras semanas con Bird fueron acojonantes, pero me ayudaron a

madurar mucho más deprisa. Tenía diecinueve años y tocaba con el mejor saxo alto que había existido en toda la historia de la música. Esto hacía que, en el fondo, me sintiera gloriosamente bien. He dicho que estaba asustado como un *hijoputa*, pero al mismo tiempo ganaba confianza, aunque lo cierto es que sobre la marcha no me daba cuenta.

Sin embargo, Bird no me enseñó mucho en lo que a música concierne. Me gustaba tocar con él, pero no podías copiar lo que él hacía porque era demasiado original. Todo lo que entonces aprendía sobre jazz procedía de Dizzy y Monk, quizás un poco de Bean, pero no de Bird. Entiende, Bird era un solista. Tenía su propio mundo musical. Estaba, digamos, aislado. Y no había nada que pudieras aprender de él, a no ser que le copiases. Sólo los saxofonistas podían copiarle, pero ni siquiera elloslo hacían. A lo único que llegaban era a imitar el enfoque de Bird, su concepto. Y claro, lo que él tocaba en su saxo no podías reproducirlo con el mismo sentimiento en tu trompeta. Podías aprender las notas, pero no sonaban igual. Incluso a los grandes saxofonistas les resultaba imposible copiarle. Sonny Stitt lo intentó, y Lou Donaldson un poco después, y Jackie McLean un poco después que ambos. Pero el estilo de Sonny era más el de Lester Young. Luego, Bud Freeman tocaba mucho como lo hacía Sonny Stitt. Supongo que Jackie y Lou fueron quienes más se acercaron a Bird, aunque sólo en el sonido, no en lo que tocaban. Nadie ha tocado como Bird, ni entonces ni ahora.

En cuanto a mi concepto de la música, en aquella época yo estaba influido principalmente, además de por Dizzy y Freddie Webster, por Clark Terry y su concepto de la trompeta, y por Thelonious Monk y su sentido de la armonía: su manera de tocar los acordes era excepcional. Deduzco, sin embargo, que quien más influyó en mí fue Dizzy. Un día, poco después de mi llegada a Nueva York, le pregunté a Dizzy algo sobre un acorde, y me dijo: «¿Por qué no te sientas al piano y lo tocas?». Eso fue lo que hice. ¿Comprendes? Le preguntaba por un acorde, pero mentalmente ya lo conocía, aunque no lo hubiera tocado. Porque, cuando me incorporé a la banda de Bird, ya sabía todo lo que Dizzy había tocado con él en su trompeta; lo había estudiado de arriba abajo, adelante y atrás. No podía tocarlo en tonos agudos, pero conocía lo que tocaba. No podía, simplemente, tocarlo como lo hacía Dizzy porque mis carrillos no estaban lo bastante desarrollados aún y porque no oía la música como situada en los registros altos. Siempre oía mejor la música, y con mayor claridad, si la interpretaba en los registros medios.

Un día le pregunté a Dizzy: «Tío, ¿por qué no puedo tocar como tú?». Me contestó: «Tocas como yo, pero una octava más abajo. Tú tocas los acordes». Dizzy es autodidacta, pero sobre música lo sabe todo. Por lo tanto, cuando me dijo que yo lo oía todo más grave, en los registros medios, sus palabras tuvieron para mí un sentido claro, porque ciertamente no oía nada en los agudos. ¿Entiendes? Hoy sí lo oigo, pero no entonces. Y otro día, poco después de aquella conversación, Dizzy se me acercó cuando acababa de tocar un solo, y dijo: «Miles, ahora estás más fuerte, tienes los

carrillos mejor que las primeras veces que te oí». Lo cual significaba que tocaba más fuerte y en un registro más alto que antes.

Para que yo tocase una nota, tenía que sonarme bien. Siempre me ha ocurrido lo mismo. Y una nota debía estar en el mismo registro en que estaba el acorde cuando lo tocaba como fondo, o por lo menos eso intuía entonces. En *bebop*, todo el mundo solía tocar muy deprisa. Pero a mí nunca me gustó tocar un racimo de escalas porque sí; siempre preferí tocar las notas más importantes del acorde, para dividirlo. Generalmente escuchaba a todos aquellos músicos tocando todas aquellas escalas y todas aquellas notas, y nunca nada que recordaras después.

Mira, la música es una cuestión de estilo. Por ejemplo, si yo fuera a tocar con Frank Sinatra lo haría de la manera que él canta, o haría algo complementario de la manera que él canta. Lo que no haría es tocar con Frank Sinatra a velocidad suicida. En aquel tiempo aprendí mucho sobre cómo frasear escuchando de qué modo fraseaban Frank, Nat «King» Cole, y te diré incluso que Orson Welles. Todas esas personas son *hijoputas* en su manera de dar forma con la voz a una línea musical, a una frase, a un verso. Eddie Randle solía decirme que tocara una frase y luego respirara, o que la tocarse de la misma manera que respiraba. Entonces, la forma en que tocas acompañando a un cantante es como lo hacía Harry «Sweets» Edison con Frank. Cuando Frank dejaba de cantar, Harry tocaba. Un poco antes y un poco después, pero nunca cubriéndole; nunca se toca cubriendo a un cantante. Se toca en los intervalos. Y si tocas un blues, has de tocar solamente un sentimiento: has de sentirlo.

Todo aquello lo había aprendido ya en St. Louis, así que siempre quise tocar algo diferente de lo que tocaba la mayoría de los trompetistas. Si procuraba tocar alto y rápido, como Dizzy, era únicamente para probarme a mí mismo que podía hacerlo. No pocos *cats* me menospreciaban, en la época del *bebop*, porque sus oídos sólo eran capaces de captar lo que hacía Dizzy. Estaban convencidos de que tocar la trompeta era aquello y nada más. Y cuando alguien como yo aparecía e intentaba algo distinto, corría el riesgo de que le juzgaran mal.

Pero Bird quería algo distinto después de que Dizzy dejara la banda. Quería un enfoque diferente de la trompeta, otro concepto, otro sonido. Quería exactamente lo contrario de lo que Dizzy había hecho, buscaba a alguien que aportara un complemento a su sonido, que lo realzara. Por ello me eligió a mí. Él y Dizzy eran muy similares en su forma de tocar, rápidos como *hijoputas*, escalas arriba y abajo, a veces tan deprisa que apenas lograban distinguir una de otra. Pero cuando Bird empezó a tocar conmigo se encontró con un ancho espacio donde soltar sus paridas sin preocuparse de que Dizzy se estuviera embarcando en la misma historia. Dizzy no le dejaba espacio. Juntos eran brillantes, quizá lo que hicieron juntos fue lo mejor del mundo. Pero yo di espacio a Bird, y después de Dizzy era aquello lo que él buscaba. Poco tiempo después nos presentarnos en el Three Deuces. Algunas personas habrían preferido oír a Dizzy en mi lugar, cosa que comprendí perfectamente.

Más adelante, el grupo se desplazó calle abajo para tocar en el Spotlite Club. Bird sustituyó a Al Haig en el piano por *sir* Charles Thompson y contrató a Leonard Gaskin para que tocase el bajo en lugar de Curly Russel. No actuamos allí mucho tiempo, porque la policía clausuró el Spotlite y otros clubs de la 52 con la excusa de un asunto de drogas y de unas licencias falsas para la venta de alcohol. Pero la verdadera razón de que los cerraran por un par de semanas estaba, creo, en que no les gustaba que tantos negros bajaran al centro de la ciudad. Sobre todo, no les gustaba ver a tantos negros acompañados de ricas y exquisitas mujeres blancas.

Aquella parte de la calle 52 se componía, en primer lugar, de una hilera de antiguas residencias particulares de tres o cuatro pisos. Aquel jodido lugar nada tenía de elegante. Anteriormente, en aquel tramo comprendido entre la Quinta y la Sexta Avenida vivían ricas familias blancas. Alguien me contó que las cosas cambiaron hacia la época de la Ley Seca, cuando los ricos se trasladaron a otros lugares y los edificios fueron convertidos en pequeños negocios y en clubs, que ocupaban la planta baja. Los clubs se hicieron auténticamente populares en los años cuarenta, un momento en que los conjuntos musicales reducidos tomaban el relevo de las grandes bandas. Para éstas, aquellos clubs habrían sido demasiado pequeños. En sus estrados cabía apenas un combo de cinco músicos, no digamos uno formado por diez o doce personas. Por esta causa, aquella, clase de clubs creó una nueva clase de músicos, que se sentía cómoda en una formación pequeña. Éste era el género de atmósfera musical en que yo entré cuando empecé a tocar en la Calle.

Sin embargo, los pequeños clubs como el Three Deuces, el Famous Door, el Spotlite, el Yaclit Club, el Kelly's Stable y el Onyx atraían también a buscavidas, a chulos rodeados de abundantes putas, a aprovechados y a traficantes de drogas. Quiero decir que a este tipo de gente, lo mismo blanca que negra, la encontrabas a vano en la Calle. Los chorizos estaban por todas partes y hacían lo que les daba la gana. Era sabido que tenían coniprada a la policía, y la cosa funcionaba siempre y cuando la mayoría de aquellos sujetos fueran blancos. Pero cuando la música acudió desde la zona alta, los buscavidas que merodeaban por aquel escenario bajaron con ella al centro; sí no todos, un buen batallón. Y esto no les sentó demasiado bien a los policías blancos. Las drogas y la licencia de venta de alcohol fueron, por tanto, sólo una tapadera, visto que lo ocurrido afectó a gran número de músicos negros, porque la razón verdadera estaba en el racismo. Aunque en aquella época no se quisiera admitir.

Sea como fuere, al quedar clausurado el Spotlite Club, Bird se trasladó con su grupo a Minton's, en Harlem. Allí empecé yo a tocar incomparablemente mejor. No sé por qué, quizás porque todos aquellos negros ante los cuales ya había actuado me respaldaban. No me atrevería a afirmarlo. Lo único que sé es que tenía más confianza en mí mismo y en mi música, y aunque a Bird el público le aplaudía puesto en pie constantemente y le dedicaba locas ovaciones y toda esa mierda, mis actuaciones parecía que también gustaban. Algunas de aquellas ovaciones fueron incluso para mí.

Bird sonreía cuando yo tocaba, y sonreían los restantes músicos de la banda. Yo forcejeaba todavía con piezas como *Cherokee* o *A Night in Tunisia*, con las que Diz había triunfado precisamente porque estaban hechas a la medida de su forma de tocar. Pero yo era lo bastante bueno para, la mayoría de las veces, despacharlas sin que casi nadie entre el público notase nada raro. En cambio, cuando entre aquel público se encontraban Freddie Webster o el propio Diz, ellos sí entendían que tenía problemas con aquellas melodías, aunque nunca se mostraran por ello duros conmigo. Eso sí, no me ocultaron lo que sabían.

Mucha gente, incluidas personas de raza blanca, siguió a la banda a la zona alta de la ciudad. Creo que ésta fue una de las razones de que la calle 52 no continuara cerrada, pues los propietarios blancos empezaron a quejarse de que estaban perdiendo dinero en favor de los empresarios negros de Harlem. Por la razón que fuera, la Calle volvió a abrirse poco tiempo después de que Bird se trasladara a la zona alta y se llevase detrás a todo el público blanco. Si algo tienen los blancos en común es que odian ver a los negros ganando el dinero que ellos consideran que les pertenece, Habían empezado a creerse dueños de los músicos negros, porque con ellos ganaban dinero. Así pues, debió de circular la consigna de que las nuevas normas perjudicaban al bolsillo de los propietarios blancos de clubs, hasta el extremo de que estaban a punto de perder sus negocios en beneficio de Harlem. Sin embargo, cuando los clubs reabrieron sus puertas, pareció como si el ambiente hubiera cambiado: en el período de tiempo en que estuvimos ausentes, una cierta magia, una cierta energía, se habían desvanecido. Puedo equivocarme, pero yo diría que el cierre temporal de la Calle fue el principio del fin de todo lo que la tenía por escenario. Sólo sería cuestión de tiempo.

Ésta era, pues, la clase de mundo con la que yo estuve haciendo malabarismos en los inicios de mi vida en Nueva York, tanto en la zona alta como en el centro. Digo lo de los malabarismos puesto que la vivía simultáneamente con la Juilliard, que era, desde todo punto de vista, otro mundo que aquel en que se tocaba *bebop*. Y de este mundo Bird era el rey, porque hacía todo lo que le caracterizaba: inyectarse heroína, joder por ahí con las putas, sablear a amigos y conocidos para pagar su adicción a la droga, todo. Bird hacía más cosas raras que cualquier otra persona que yo haya conocido.

ABANDONA LA JUILLIARD

No mirar atrás

Cuando decidí abandonar la Juilliard, en el otoño de 1945, la primera persona a quien se lo dije fue Freddie Webster. Freddie era un tipo firme y decente. Me dijo que, antes de llevar a la práctica mi decisión, debía llamar a mi padre y comunicársela. Bien, lo

que yo me proponía hacer era dejar primero la escuela y después decírselo a mi padre. Pero cuando Freddie me respondió aquello, me puse a reconsiderar el asunto. Finalmente dije a Freddie: «No puedo llamar a mi padre y decirle: "Oye, papá, estoy trabajando con unos *cats* que se llaman Dizzy y Bird, así que dejaré la escuela". No puedo hacerle semejante putada. Tengo que volver a casa y anunciarlo personalmente». Freddie coincidió conmigo, y eso fue lo que hice.

Tomé un tren y regresé a St. Louis. Me dirigi al despacho de mi padre, que tenía colocado en la recepción el consabido rótulo de «Se ruega no molestar». Por supuesto, se quedó atónito al verme, pero era un hombre muy frío para estas cosas.

Dijo simplemente: «Miles, ¿qué coño estás haciendo aquí?». Yo le dije: «Escucha, papá. Algo está ocurriendo en Nueva York. La música cambia, los estilos cambian, y quiero participar en ello con Bird y Diz. Por lo tanto, he venido a decirte que dejaré la Juilliard porque lo que me enseñan son cosas de blancos y a mí no me interesan».

«*Okey* —dijo él—. Siempre y cuando sepas lo que haces, todo lo acepto. Pero lo que hagas, sea lo que fuere, hazlo bien».

Después añadió algo que no he olvidado nunca: «Miles, ¿oyes ese pájaro que canta ahí fuera? Es un sinsonte. No tiene un canto propio. Copia el canto de los demás, y tú no querrás hacer eso. Tú serás tú mismo, tendrás tu propio canto. De eso es de lo que realmente se trata. Así que no seas otro, sé tú mismo. Sabes lo que debes hacer, y confío en tu juicio. Y no te preocupes, seguiré enviándote dinero hasta que te valgas por tus propios medios».

Esto fue todo lo que dijo, y a continuación volvió a su trabajo con el paciente que tenía en el consultorio. Era una persona realmente notable, mucho. Pero quedé agradecido para siempre a mi padre por su comprensión. A mi madre no le gustó, aunque por entonces ya había aprendido a no decir nada respecto a cualquier cosa que yo hubiese decidido hacer. En cierto modo, parecíamos estar más próximos. Por ejemplo, una vez, en uno de mis viajes a casa, descubrí que tocaba al piano un aceptable blues. Hasta entonces ni siquiera había sabido que tenía aquellas dotes musicales. Así que en aquel viaje, unas vacaciones de Navidad cuando asistía a la Juilliard y la encontré tocando un blues, le dije que me gustaba lo que tocaba y que ni siquiera sabía que tocase el piano de aquel modo. Ella me dedicó una especie de sonrisa y dijo: «Bueno, Miles, hay muchísimas cosas que tú no sabes respecto a mí». Los dos nos echamos a reír, y por primera vez me di cuenta de que aquello era cierto.

Físicamente mi madre era una mujer bella, y al envejecer, espiritualmente. Tenía una actitud hermosa. Su rostro era reflejo de su actitud. Conseguí ver esto en ella, y cuanto más envejeció más hermosa se hizo su actitud y más cerca estuvimos uno de otro. Sin embargo, desde que me dediqué a la música, mis padres raramente visitaron un club nocturno, ni siquiera para verme actuar.

Antes de dejar la Juilliard seguí el consejo de Dizzy y tomé unas cuantas lecciones de piano. También las tomé de trompeta sinfónica, que me ayudaron a mei

orar mi interpretación. Estas lecciones las daban trompetistas de la New York Philharmonic Orchestra, de quienes aprendí algunas cosas.

Cuando digo que la Juilliard no me ayudó, me refiero a que no lo hizo en el sentido de ayudarme a comprender lo que realmente quería tocar. Supuse que en aquella escuela ya no me quedaba nada por hacer. Difícilmente me he arrepentido en la vida de alguna de mis acciones. Algunas veces sí, pero no muchas. Pero no lamenté en absoluto abandonar la Juilliard aquel otoño de 1945. Por otra parte, sí tocaba ya con los músicos de jazz más grandes del mundo, ¿qué tenía que lamentar? Nada. Y nada lamenté. No miré nunca atrás.















En el Three Deuces... Él me contrató a mí, a Max Roach,
a Tommy Potter, con Duke Jordan al piano.



Minton's Playhouse - Thelonious Monk, Howard McGhee, Roy Eldridge, y el dueño del club Teddy Hill.



Casi oculto por el coche puede leerse quién actuaba aquella noche en el Three Deuces de la Calle 52



Thelonious Monk en el Minton's Playhouse de Harlem



Diz —un jovencísimo Dizzy



Bean - Coleman Hawkins (1946) en el Three Deuce. (detrás, Miles Davis).

BIRD

Más o menos por aquella época, otoño de 1945, Teddy Reig, que era un productor de la Savoy Records, sondeó a Bird sobre la posibilidad de organizar una grabación para su marca. Bird accedió a hacer el disco y me pidió que me encargase de la trompeta: Dizzy intervendría en alguna parte tocando el piano. Thelonious Monk y Bud Powell no querían o no podían hacerlo: Bud, de todos modos, nunca funcionaba demasiado bien con Bird. Así pues, Sadik Hakim se encargó del piano en las partes en que Dizzy no lo tocaba, Curly Russell se ocupó del bajo, Max Roach de la batería y Bird del saxo alto. El título del disco fue *Charlie Parker's Reboppers*. Fue un gran disco, o por lo menos muchísima gente pensó que lo era, y confirmó definitivamente mi puesto en el movimiento *bebop*.

Pero terminar el disco fue otra cuestión, macho. Recuerdo que Bird quería que yo tocase Ko-Ko, una tonada que se basaba en cambios sobre Cherokees. Bien, Bird sabía que yo tenía entonces problemas tocando Cherokee. Así, cuando dijo que aquélla era la tonada que quería que tocase, respondí sencillamente que no, que no lo haría. Por ello es Dizzy quien toca la trompeta en Ko-Ko, *Warm'n'up a Riff* y *Meandering* en *Charlie Parkers Reboppers*, dado que yo no estaba dispuesto a aparecer allí y meterme en líos. Creía honestamente que me faltaba preparación para tocar piezas en el *tempo* de Cherokee y no me importaba confesarlo.

Hubo algo divertido en aquella sesión de grabación. Cuando Dizzy tocó sus bellísimos solos yo me había quedado dormido en el santo suelo y me perdí su estupenda actuación. Más tarde, cuando la oí ya grabada, macho, lo único que pude hacer fue sacudir la cabeza y reír. La mierda que Dizzy tocó aquel día era manjar de dioses.

Pero la sesión en sí fue fantasmal, porque pasaron por ella todos los buscavidas y los traficantes de droga que perseguían a Bird. Duró un día entero, me parece. Era a finales de noviembre, en un fecha que teníamos libre de actuaciones, así que probablemente fue un lunes. Sea como fuere, toda aquella gente venía sin cesar, y Bird desaparecía en los lavabos con un traficante de drogas y no salía hasta una o dos horas después. Mientras tanto, los demás nos sentábamos por allí, a la espera de que Bird terminase su siesta. Luego reaparecía completamente colocado. Y cuando estaba colocado tocaba hasta perder el culo.

Al distribuirse el disco, recuerdo que algunos de los cronistas me desairaron, especialmente el crítico de *Down Beat*. He olvidado su nombre, pero no que dijo algo sobre que yo había copiado lo peor de Dizzy, y que al final aquello sería malo para mí. No suelo prestar atención a los críticos, pero en aquella época lo que el tipo

escribió digamos que me hizo daño, porque era tan joven y todo eso, y tocar en aquel disco y hacerlo bien significaba mucho para mí. Bird y Dizzy insistieron en que no hiciera caso de las guarradas que decían los críticos, y no hice caso; preferí respetar lo que ellos, Bird y Dizzy, tuvieran que decir sobre lo bien que había tocado. El sujeto que escribió sus guarradas en *Down Beat* probablemente no había tocado un instrumento en toda su vida. Quizá fue entonces cuando empezó mi resentimiento contra los críticos, aquel día en que me humillaron con tanta frialdad, cuando yo era tan joven y tenía tanto que aprender. Se me echaron encima a sangre fría, no mostraron la menor clemencia. Supongo que pensé que era un error tratar tan duramente a alguien tan joven y tan falto de experiencia, sin darle ningún tipo de aliento.

Pero por muy buena que fuera mi relación con Bird en el campo de la música, nuestra relación privada iba empeorando. Como he dicho, Bird vivió conmigo por un tiempo, aunque no tanto tiempo como muchos escritores cuentan. Es decir, le proporcioné una habitación en el edificio de apartamentos donde yo vivía con mi familia. Pero le tenía en casa constantemente, sacándome dinero y todo lo que podía, comiéndose lo que Irene había cocinado, durmiendo sus borracheras en el diván o en el suelo. Además, cuando venía, solía traer toda clase de mujeres, de chorizos, de traficantes de droga, y no digamos de músicos drogadictos.

Una de las cosas que nunca comprendí de Bird era por qué se entregaba a tanta actividad destructiva. Macho, Bird estaba por encima de aquello. Era un intelectual. Acostumbraba leer novelas, poesía, historia, cosas así. Podía sostener una conversación con prácticamente cualquier persona sobre toda clase de temas. O sea, el *hijoputa* no era tonto, ni ignorante, ni inculto, ni nada parecido. Era realmente sensible. Pero llevaba dentro de sí aquel impulso destructivo que se apartaba de lo normal. Era un genio, y muchos genios son insaciables. Solía hablar mucho de política y le entusiasmaba tomar el pelo a los *hijoputas*, hacerse el tonto sobre lo que estuviera pasando, y de pronto apabullar a los incautos que habían mordido el cebo. Le entusiasmaba, sobre todo, practicar este juego con los blancos. Después, cuando descubrían que habían caído en la trampa, se desgañitaba de risa a su costa. Era extraordinario, una persona muy compleja, mucho. La gran dificultad de *Round Midnight* estaba en que tenía una melodía compleja y debías darle un sentido coherente. Debías tocarla de modo que pudieras oír los acordes y variaciones simultáneamente con la tonada principal, porque la tonada, simplemente, tenías que oírla. No era como una melodía o un motivo de ocho compases, y se interrumpía en una tonalidad menor. Es una pieza muy dura de aprender y recordar. Hoy todavía la toco, pero no me gusta hacerlo con demasiada frecuencia, excepto cuando ensayo a solas. Y lo que para mí la hacía tan dura era que necesitaba dominar todas aquellas armonías. Yo tenía que oír la canción, tocarla e improvisar de manera que Monk pudiera seguir la melodía.

Aprendí a improvisar de Bean, Monk, Don Byas, Lucky Thompson y Bird. Pero

Bird era un improvisador tan grande, con tanta inventiva, que volvía las canciones del revés. Si no sabías música, nunca adivinabas por dónde andaba el jodido Bird cuando estaba improvisando. Bean, Don Byas, Lucky Thompson, todos ellos tenían el mismo estilo: primero tocaban su solo y luego improvisaban. Cuando improvisaban seguías más o menos oyendo la melodía. Pero cuando tocaba Bird, pasabas enteramente a otra historia, o algo nuevo, diferente cada vez. Entre los maestros, él era el maestro.

Digámoslo de otro modo: existen pintores y existen pintores entre grandes pintores. En este siglo, a mi entender, tenemos a Picasso y a Dalí. Bird, para mí, era como Dalí, mi pintor favorito. Me gusta Dalí por lo imaginativo de su pintura. Porque yo compartía su imaginería y me identificaba con el surrealismo de sus cuadros. La forma en que Dalí utilizaba el surrealismo tenía siempre un truco, por lo menos para mí; era algo muy diferente, no sé, como la cabeza de un hombre en un pecho. Los cuadros de Dalí tienen un toque engañoso. Pero Picasso, aparte su obra cubista, recogía en sus pinturas una cierta influencia africana, y yo enseguida sabía de qué iba el juego. Por lo tanto, Dalí me interesaba más, me enseñaba una nueva manera de mirar las cosas. Bird hacía lo mismo con la música.

Bird manejaba cinco o seis estilos, todos diferentes. Uno era como el de Lester Young, otro como el de Ben Webster, otro el que Sonny Rollins llamaba «picoteo», que es cuando un trompetista toca con frases extremadamente cortas (Prince utiliza actualmente este estilo); y dos o tres más que ahora no sabría describirte. Monk también era así; tanto en su aspecto de compositor como en el de pianista; no totalmente como Bird, pero comparable.

MONK

Pienso mucho en Monk estos días, porque toda la música que escribió puede ser incorporada a esos ritmos nuevos que hoy toca un buen puñado de músicos jóvenes: Prince, mi nueva música, infinidad de cosas. Era un gran músico, un innovador, especialmente componiendo y escribiendo.

Monk era asimismo un músico pintoresco, porque generalmente marcaba el compás moviendo las piernas y los pies. Me encantaba verle tocar el piano: si observabas sus pies sabías al instante cuándo estaba entregado a la música y cuándo no. Dependía de si sus pies se movían constantemente o no se movían. Era como ver y escuchar música religiosa; ya sabes, los compases, los ritmos. Buena parte de su música me recuerda la de las Indias Occidentales, que tanto se toca hoy, por sus acentos y ritmos y su tratamiento de la melodía. Quizá sepas que cierta gente opinaba que Monk no tocaba el piano tan bien como Bud Powell, creía que Bud era mejor técnicamente porque tocaba mucho más deprisa. Decir aquello era una tontería, una manera equivocada de juzgarles, pues lo que pasaba era que tenían estilos diferentes. Monk tocaba mierdas realmente sofisticadas, y lo mismo hacía Bud Powell. Pero eran

distintos. Bud tocaba más como Art Tatum, y todos los pianistas de *bebop* estaban locos por Art. Monk seguía más la línea de Duke Ellington, de aquel piano a largas zancadas, sin alterarse, que cultivaba Duke. Sin embargo, tú podías oír el estilo de Monk en la forma de tocar de Bud. Los dos eran grandes *hijoputas*. Simplemente, tenían diferente estilo. También son diferentes Bird y Bean, también lo eran Picasso y Dalí. Pero las paridas de Monk eran muy, muy refinadas, particularmente su concepto de la composición. Era muy innovador.

Esto pude parecerte raro, pero Monk y yo estábamos muy cerca, musicalmente hablando. Acostumbraba mostrarme todas sus canciones, y me las explicaba si algo no entendía. Yo las examinaba y me reía con ellas, porque eran muy divertidas, muy sutiles. Monk tenía un gran sentido del humor y sabía trasladarlo a su música. Era un artista verdaderamente innovador, cuya música se adelantó a su tiempo. Parte de su música es adaptable a lo que ahora se lleva: fusión, mezclas, sintetizadores, teclados, las corrientes más populares; quizá no toda, pero sí la que el pop engendró en la mente de aquel *hijoputa*. Y sabes, esa cosa rítmica y negra que James Brown hace tan bien. Monk tenía esta vena, aparece enseguida en sus composiciones.

Monk era un músico serio. Cuando le conocí, frecuentemente andaba colocado, repleto de dexedrina. O eso decían, por lo menos. Pero cuando aprendí música de él, y aprendí muchísima, se había moderado mucho. Era un *hijoputa* alto, fuerte, metro noventa de estatura, más de cien kilos de peso. No se dejaba pisar por nadie. Cuando, tiempo después, oí contar por ahí que él y yo habíamos estado a punto de pelear porque le había jugado una mala pasada, me quedé boquiabierto, porque Monk y yo, primero, éramos íntimos amigos, y segundo porque él era demasiado alto y fuerte para que la idea de una pelea ni siquiera me pasara por la mente. Mierda, tío, me habría aplastado con sólo proponérselo. Lo que sí ocurrió fue que una vez le dije que no interviniéra mientras yo tocaba. Pedirle que no interviniéra tenía relación con la música que interpretábamos en aquel momento, no con la amistad. Él mismo solía decírnoslo a los demás.

Sin embargo, por muy gran músico que fuera, yo no me sentía a gusto cuando me acompañaba, es decir, no me gustaba su modo de tocar acordes en el ritmo. Mira, tenías que tocar como Coltrane para adaptarte a Monk, a todos aquellos espacios y dislocaciones que utilizaba. Era algo superior, de acuerdo. Era el no va más de la música. Pero algo distinto, simplemente.

Monk era un tipo tranquilo. De vez en cuando, él y Bean se enzarzaban en profundas conversaciones. A Bean le gustaba tomarle el pelo a Monk a propósito de cualquier cosa, y Monk lo aguantaba, no sólo porque apreciaba a Bean, sino porque, con lo grande y fuerte y amenazador que parecía, era una persona auténticamente suave, amable y calmosa, una persona excelente, serena diría yo. Pero si la situación hubiera sido a la inversa, si Monk hubiese embromado a Bean, éste seguro que habría reaccionado mal.

Entonces no lo pensé, pero ahora, mirando atrás, me doy cuenta de que

poquísimos críticos entendieron la música de Monk. Él me enseñó más sobre composición musical que cualquier otra de las figuras de la calle 52. Monk me lo explicaba todo: toca este acorde así, haz esto, usa eso otro, haz aquello. Bien, no me lo decía exactamente así; se sentaba al piano y me lo demostraba. Pero con Monk habías de ser muy rápido y leer entre líneas, porque apenas hablaba. Hacía lo que hacía con aquel aire excéntrico característico suyo. Si no te tomabas en serio lo que tú hacías y lo que él te estaba demostrando, no con palabras, probablemente pensarías: «¿Qué? ¿Qué ha sido esto? ¿Qué hace?». Macho, si tomabas esta posición estabas listo. La parida se te escapaba, y fin: ya no volvía a repetirse. Porque Monk era un hombre que no quería ni podía aguantar gilipolleces. Y así fue cómo vio en mí a alguien que se tomaba las cosas en serio y me dio todo lo que pudo, que fue mucho. Y aunque, a decir verdad, nunca me relacioné con él en un sentido social (cosa que Monk no hacía con nadie), también fue para mí, en cuestiones musicales, un maestro, una especie de tutor, y estuvimos muy próximos uno del otro. Sinceramente, no creo que hubiese hecho por otra persona lo que hizo por mí. Puedo equivocarme, pero no lo creo. Sin embargo, pese a que era un tipo excelente, podía parecer muy raro a quienes no le conocían, lo mismo que me ha ocurrido a mí después con la gente que no me conoce.

SIR CHARLES

Sir Charles Thompson era asimismo un personaje raro, pero raro de otra manera que Monk, cuya rareza venía principalmente de ser tan callado. *Sir Charles* me utilizó a mí a la trompeta, con Connie Kay a la batería y él al piano. Hasta aquel momento yo nunca había oído semejante combinación de instrumentos tocando juntos, pero esto tenía sin cuidado a *sir Charles* (quien se había dado a sí mismo la categoría y el tratamiento de «*sir*»). Era raro en estas cosas, y por supuesto no era callado.

Un número considerable de *cats* solía venir a actuar con nosotros en Minton's durante el corto período en que toqué en la banda de *sir Charles*. Gente como Bird, Milt Jackson, Dizzy, o un trompetista blanco llamado Red Rodney, un estupendo *hijoputa*. Freddie Webster venía a menudo, y recuerdo cuándo Ray Brown vino por primera vez a Minton's y nos barrió a todos con su forma de tocar. *Sir Charles* tenía en su banda un buen lote de grandes músicos. Tocaba el piano a la manera de Count Basie, pero, cuando quería, podía imitar igualmente algunas de las improvisaciones de Bud Powell. Procedía de la época del *swing*, se había formado en aquel tipo de música, con tipos como Buck Clayton, Illinois Jacquet y Roy Eldridge. No obstante, disfrutaba tocando con los *boppers*. Sé que a Gil Evans solía gustarle. A mí también me gustó, una temporada, pero yo avanzaba musicalmente en otra dirección, más dentro de la clase de música que interpretaban Bird y Dizzy, por lo menos en aquella época.

MAX

A partir de que empecé a tocar en la banda de Bird, Max Roach y yo nos hicimos muy amigos. Con él y con J. J. Johnson acostumbrábamos deambular por las calles toda la noche, hasta que a primera hora de la mañana aterrizábamos en el apartamento de Max, en Brooklyn, o en casa de Bird. Otros *cats* como Milt Jackson, Bud Powell, Fats Navarro, Tad Dameron y Monk, a veces Dizzy, pensaban más o menos igual: existía entre nosotros mucho «hoy por ti, mañana por mí». Si alguno necesitaba algo, fuera estímulo musical o dinero, compartíamos lo que teníamos. Cuando empezamos a actuar en la banda de Bird, si le parecía que yo me desorientaba, Max no dudaba en echarme una mano. Y yo hacía lo mismo por él.

Era en las *jam sessions*, tanto en Harlem como en Brooklyn, donde gozábamos de verdad, simplemente porque tocábamos con otros músicos de nuestra generación. Yo, sobre todo, había estado rodeado de tíos mayores que yo y que tenían algo que enseñarme. Ahora, en Nueva York, encontraba un grupo de chicos aproximadamente de mi misma edad, de quienes podía aprender, pero también compartir con ellos mis paridas. Nunca, anteriormente, había andado con tantos jóvenes. Estaba musicalmente demasiado avanzado en relación a su nivel y ellos no tenían nada que enseñarme; la mayoría de veces era al revés. Pero soy de esa clase de personas a quienes siempre gusta conocer cosas diferentes, nuevas, innovadoras. Por lo tanto, con Max y el resto de los *cats* que he mencionado antes podía pasar noches enteras tocando y hablando de música. Esto es lo que he hecho desde entonces.

Nueva York era diferente en aquellas fechas, porque podías recorrer las calles buscando toda clase de *jam sessions* donde tocar. Además, todos los grandes músicos acudían e intervenían como cualquier otro quisque. A diferencia de lo que pasa hoy, nadie era o se consideraba demasiado importante para participar en las *jam sessions*. También ocurría que los clubs estaban cerca unos de otros, lo mismo en la calle 52 que arriba, en Harlem, donde Lorraine's, Minton's o Small's Paradise se encontraban en torno a la Séptima Avenida. Los clubs no estaban tan dispersos como lo están hoy. Nuestro principal interés era formar parte de la escena musical. No creo que hoy sea lo mismo.

Siempre me ha gustado arriesgarme, musicalmente hablando, aunque también en lo que concierne a mi propia vida a medida que me hice viejo. Pero allá en 1945 todos los riesgos que corría estaban en la música. También Max Roach era así entonces. Se suponía que él y yo seríamos los próximos grandes *hijoputas* del oficio. Todos decían que Max sería el sucesor de Kenny Clarke, considerado el mejor batería *bebop* de la época. (A Kenny Clarke le llamábamos «Klook»). De mí se esperaba que fuera el próximo Dizzy Gillespie. Ahora bien, si eso era cierto o no, no lo sé. Era lo que decían los músicos y muchas de las personas que venían a escuchar *bebop*.

Los críticos seguían rechazándome, e imagino que en parte era consecuencia de

mi actitud, porque nunca he repartido sonrisas, nunca me he desviado de mi camino para lamerle el culo a nadie, y menos a un crítico. Muchas veces, la persona que les gusta a los críticos es, simplemente, la que se muestra amable con ellos. Para colmo, casi todos los críticos eran blancos y estaban acostumbrados a que los músicos negros los enjabonaran con el fin de que les trataran bien en sus comentarios. En consecuencia, un batallón de tíos les lamían el culo, sonreían en el estrado y les agasajaban y divertían, en lugar de limitarse a tocar sus instrumentos, que era para lo que estaban allí.

Por mucho que quiera a Dizzy y quisiera a Louis «Satchmo» Armstrong, siempre he odiado su manera de reír y hacer muecas al público. Sé para qué lo hacían: para ganar dinero y porque eran artistas de varietés al mismo tiempo que trompetistas. Tenían familias que alimentar. Además, a los dos les encantaba hacer el payaso; simplemente, en el caso de Dizzy y Satch era su forma de ser. No tengo nada que objetar si querían hacerlo. Pero a mí no me gustaba ni tenía que gustarme. Yo procedo de un medio social, de una clase diferente a la de ambos, y soy del Medio Oeste, mientras que ellos son del Sur. En consecuencia, miramos a los blancos de manera un poco distinta. Encima, yo era más joven y no tuve que aguantar las cabronadas que ellos soportaron para ser aceptados en el mundo de la música. Ellos ya habían abierto una larga serie de puertas que dieron paso a gente como yo, y yo sabía que podía situarme sólo con tocar la trompeta, que era lo único que quería hacer. No me consideraba un varietista, como se consideraban ambos. No estaba dispuesto a hacer payasadas a cambio de que un *hijoputa* blanco, racista e incapaz de tocar una nota, me dedicase elogios. No, yo no vendería mis principios por eso. Quería ser aceptado como un buen músico y ello no exigía sonrisas y muecas, sino únicamente tocar bien mi instrumento. Y tocar la trompeta es lo que hacía entonces y lo que hago ahora. Los críticos pueden tomarlo o dejarlo.

Así pues, un buen lote de críticos me rechazaba entonces (todavía me rechaza ahora) porque me veía como un negrito arrogante. Quizá lo era, no lo sé, pero sí sé que no me voy a poner a escribir sobre lo que toco, y si los críticos no pueden o no quieren hacerlo, que se jodan. Por otra parte, Max y Monk pensaban lo mismo, como también J. J. y Bud Powell. Comprenderás que esto es lo que tanto nos unió, esta actitud respecto a nosotros mismos y nuestra música.

Por entonces estábamos consiguiendo una buena reputación. El público nos seguía a dondequiera que tocáramos; ya sabes, Harlem, la Calle, en el centro, y a veces Brooklyn. Y una bandada de mujeres revoloteaba por allí para vernos a mí y a Max. Pero yo estaba con Irene, y entonces pensaba que un hombre debe tener una sola mujer. Creí en esta gilipollez durante mucho tiempo, hasta que cambié, cuando agarré el hábito de la heroína y tenía que usar a las mujeres para que me ayudaran a subsistir. Sin embargo, ya digo, por aquellos días yo creía en eso de un hombre y una mujer. Aunque, sí, tuve algunos líos, por ejemplo, con Annie Ross y Billie Holiday.

A ST. LOUIS

Dado que los locales de la Calle continuaron cerrados los últimos meses de 1945, Dizzy y Bird decidieron dejar Nueva York y marcharse a Los Ángeles. El agente de Dizzy, Billy Shaw, había convencido al patrón de un club nocturno, allí, de que el *bebop* causaría sensación en la costa. Me parece que el patrón del club se llamaba Billy Berg. A Dizzy le sedujo la idea de extender el *bebop* a California, pero no le gustaba la perspectiva de montar otra producción con las paridas de Bird. Al principio se opuso; no obstante, cuando le dijeron que Bird tenía que ser parte del trato, Dizzy acabó por ceder. De este modo, el grupo se componía de Dizzy, Bird, Milt Jackson al vibráfono y Al Haig al piano, Stan Levey a la batería y Ray Brown al bajo. Se largaron todos a California en tren, diría que en diciembre de 1945.

En vista de que en Nueva York las cosas iban despacio, opté por regresar a East St. Louis y tomarme un descanso. Cerré mi apartamento de la calle 147 con Broadway. Teniendo a Irene y Cheryl conmigo necesitábamos, de todos modos, una vivienda más amplia. Decidí ocuparme de ello cuando volviera a Nueva York. Mientras tanto, nos presentamos los tres en East St. Louis a tiempo de celebrar la Navidad.

Todavía estaba allí en enero, cuando Benny Carter vino con su gran orquesta a tocar en el Riviera de St. Louis, y naturalmente fui a oírlas. Como conocía a Benny, entré en los camerinos. Él se alegró de verme y me pidió que me uniera a la banda. La orquesta de Benny tenía su base en Los Ángeles. Dado que Bird y Dizzy estaban allí, llamé a Ross Russell, que vivía en Nueva York y manejaba todos los contratos de Bird, y le dije que iba a marcharme a Los Ángeles y quería ver cómo les funcionaban las cosas a Bird y Dizzy. Me dio el número de Bird, y llamé a Bird y le dije que me dirigía a Los Ángeles.

Debes entender que en lo único que yo pensaba era, sencillamente, en ver a Bird y escuchar lo que él y los suyos estaban tocando. No tenía otra razón que ésa para llamar a Bird. Pero él empezó a hablar de que me uniera allí a la banda, de que él, Dizzy y yo tocáramos juntos. Dijo que estaba ultimando el acuerdo para una grabación con Dial Records y que Ross Russell ya lo estaba redactando y que quería que yo interviniese en la sesión. Me sentí halagado al oírle, por los elogios que me dedicó. ¿Quién no se hincharía de satisfacción si el mejor *hijoputa* de la escena musical le dijese lo bueno que era y cuánto le gustaría tocar con él? Sin embargo, ojo, cuando hablabas con Bird siempre existía el peligro de que quisiera imponerte algo por razones ajenas a la música. Y nada estaba más lejos de mi mente que la intención de ocupar el puesto de Dizzy. Yo apreciaba a Dizzy. Sabía que Bird y Dizzy habían tenido problemas en el pasado, pero confiaba en que se llevaran bien, como solían.

LOS ANGELES

Lo que no sabía era que Bird y Ross Rusell ya habían hablado de utilizarme. Bird quería un tipo de trompetista distinto de Dizzy. Quería alguien con un estilo más relajado que tocase en el registro medio, como yo. Lo descubrí cuando llegué a Los Ángeles.

Benny Carter tenía allí un compromiso con el Orpheum Theatre. Cumplido éste, la banda se disolvió temporalmente en espera del nuevo contrato. Benny formó un pequeño conjunto con parte de la gran orquesta, en el que estábamos Al Grey, el trombonista, yo y otros varios que he olvidado. Creo que tenía en el conjunto a un tipo llamado Bumps Meyers. Empezamos actuando en pequeños clubs por toda la ciudad e hicimos un programa de radio. Pero a mí no me gustó la música que el conjunto de Benny interpretaba, aunque de buenas a primeras no se lo dije. Benny era un tipo excelente, me gustaba cómo tocaba él, y en cambio no me servía de nada lo que tocaban los demás. Encima, cuando llegué a Los Ángeles me fui a vivir con Benny. Me parecía mal dejarle plantado. En consecuencia, durante cierto tiempo no supe qué hacer. Si no me gustaba tocar con la banda de Benny era porque interpretaban gran cantidad de piezas y arreglos pasados de moda. Benny es un demonio de músico, ya sabes, pero no confiaba en su propia música y algunas veces te encontrabas con que te preguntaba si sonaba como Bird. Yo le decía: «No, tú suenas como Benny Carter». Macho, cuando le decía esto se moría de risa.

Todavía estaba en la banda de Benny Carter cuando me dediqué a tocar con Bird en un club de altas horas conocido por Finale. El Finale estaba en un piso, un segundo piso, si no me equivoco. No era un local grande, pero sí muy bonito; a mí me parecía lúgubre, me parecía *funky*, porque la música era *funky* y los músicos estaban cansados. La radio acostumbraba emitir en directo desde allí. Bird había persuadido a un tipo llamado Foster Johnson, un ex artista de *variétés* que bailaba claqué y que ahora regentaba el club, para que le dejase llevar la banda al local. El Finale Club estaba situado en una zona de Los Ángeles que llamaban Little Tokyo, un barrio japonés junto al cual había un barrio negro; en South San Pedro, creo recordar. Sea como fuere, en la banda de Bird en el Finale estaba yo como trompeta, Bird al saxo alto, Addison Farmer (hermano gemelo del trompetista Art Farmer) al bajo, Joe Albany al piano y Chuck Thompson a la batería. Un puñado de buenos músicos solían aparecer por el Finale. Floward McGhee venía mucho; él regentó el club después de haberlo hecho Foster Johnson. Sonny Criss, un saxo alto, solía participar, así como Art Farmer, Red Callender, el bajista, y el protegido de Red, aquel loco y hermoso *hijoputa* que era Charlie Mingus.

Charlie Mingus quería a Bird, tío, como casi nunca he visto querer a nadie. Quizá Max Roach quería a Bird de un modo parecido. Pero Mingus, mierda, venía a ver y oír a Bird prácticamente cada noche, jamás tenía suficiente. También me apreciaba mucho a mí. Bien, Mingus tocaba el bajo de un modo que apenas le oías adivinabas que llegaría a ser un genio, como así fue. Igualmente adivinabas que acabaría

marchándose a Nueva York, y a Nueva York se marchó.

Yo me cansé de la música que la banda de Benny seguía tocando. No era música. Le conté a mi amigo Lucky Thompson lo hastiado que estaba de actuar con la banda. Él me dijo que lo dejara y me quedase a vivir con él. Lucky era el as del saxo a quien había conocido en Minton's. Procedía de Los Ángeles y había vuelto al hogar. Cuando estaba en Nueva York se había alojado un par de veces en mi casa, y ahora yo me alojé en la suya.

Esto ocurría a principios de 1946, y mi mujer, Irene, se encontraba en East St. Louis, preñada de nuestro segundo hijo, Gregory. Era hora de que yo pensara en ganar dinero para mantener a mi familia. Antes de que me despidiera, Benny me preguntó si necesitaba algo. Le habían llegado noticias de que yo me sentía a disgusto. Le dije simplemente: «No, macho, sólo quiero marcharme». Le dolió, y a mí me recordó la conciencia, pues era él quien me había llevado a California y contaba conmigo. Aquella fue la primera vez que abandonaba una orquesta de manera tan abrupta. Ganaba entonces unos 145 dólares por semana. Pero sufría demasiado tocando con la gente de Benny. Ninguna cifra me devolvería la felicidad en medio de aquellas gilipolleces de arreglos de Neil Hefti que la banda de Benny interpretaba.

Tras dejar la banda de Benny me encontré sin dinero. Por lo tanto, pasé un tiempo viviendo con Lucky y luego me trasladé a casa de Howard McGhee. Howard tenía consigo a una chica blanca, Dorothy. Era bellísima, parecía una estrella de cine. Supongo que estaban casados, no lo sé. En cualquier caso, ella cubría a Howard de dinero, coche nuevo, trajes flamantes. Howard era ahora otra cosa, macho. Además, Dorothy tenía una amiga, una estupenda rubia que recordaba a Kim Novak, pero, en fin. Se llamaba Carol. Era una de las chicas de George Raft. Frecuentaba la casa de Howard y él quería que yo me acostase con ella. En aquella época yo probablemente había hecho el amor sólo con dos o tres mujeres. Empezaba a fumar un poquito, pero aún no sabía ni decir obscenidades. Y allí estaba Carol viniendo a verme, y yo sin prestarle atención. Se sentaba en cualquier parte a observarme mientras practicaba con la trompeta, que era lo único que hacía yo.

Cuando Howard llegaba a casa después de haberse marchado Carol, yo le decía. «¿Sabes, Howard? Ha venido Carol». «¿Y qué?», —decía él—. «¿Y qué? —decía yo —. ¿Qué significa “¿Y qué?”». «¿Tú qué has hecho, Miles?». «Nada —decía yo—. No he hecho nada». «Escucha, Miles —decía entonces Howard—, esa chica es rica. Si viene por aquí quiere decir que le gustas, así que haz algo. ¿Te figuras que ronda esta casa y la de Lucky, dándole al claxon de su Cadillac, sólo por matar el tiempo? Entonces, la próxima vez que venga, haz algo. ¿Oyes lo que te digo, Miles?».

Ella vino poco después de aquello e hizo sonar el claxon del Cadillac nuevo que conducía. La invité a entrar y me preguntó si necesitaba alguna cosa. Piénsalo, tú: el Cadillac esperando fuera, con la capota bajada, y ella más fina que una *hijaputa*. En aquella época yo no me había relacionado con chicas blancas, de modo que

probablemente me asustaba un poco. Quizás había besado a una en Nueva York. Pero todavía no me había acostado con ninguna. El caso es que le dije que no necesitaba nada. Y se marchó. Cuando Howard llegó a casa le conté que Carol había venido y me había preguntado si necesitaba alguna cosa.

«¿Y qué?, —dijo Howard—. Le he dicho que no necesito nada. No quiero dinero ni nada». «Estás loco, *hijoputa* —dijo Howard, más furioso que un *hijoputa*—. Cuando vuelva a venir y tú vuelvas a contarme esa historia y resulte que no tienes dinero, te cortaré la *hijaputa* nariz. Aquí no podemos actuar en ninguna parte. El sindicato negro no quiere que toquemos porque somos demasiado modernos. El sindicato blanco no nos quiere porque somos negros. Y aparece una mujer blanca, una puta que pretende darte dinero, y tú no tienes un centavo, ¿y le dices que no? Si haces esa cabronada otra vez, juro que te apuñalo, tú, *hijoputa*, fanfarrón, ¿oyes lo que te estoy diciendo? ¿Lo entiendes? Mejor será, porque no hablo en broma».

Yo sabía que Howard era amable y todo eso, pero no le gustaban las estupideces. En la siguiente ocasión en que Carol vino y me preguntó si necesitaba dinero, le dije: «Sí». Cuando me lo ofreció, lo acepté. Y cuando le conté a Howard aquello, dijo: «Bien». En adelante, solía pensar a menudo en las palabras de Howard; me refiero a que aquella mierda, aquello de que la tipa me diese dinero, me avergonzaba. No estaba acostumbrado a aquellas cosas. Pero era la primera vez que, literalmente, me había quedado sin blanca. Después, Carol me regaló jerseys y mierdas, porque en Los Ángeles, de noche, hacía frío. Pero nunca olvidé aquella conversación con Howard. La recuerdo casi palabra por palabra. Y esto es raro en mí.

Tras dejar la banda de Benny acabé uniéndome a Bird y toqué con él por algún tiempo. Howard McGhee se ocupaba también de Bird mientras estuvo en Los Ángeles. Bird vivió con Howard una temporada después de cumplir su compromiso con Dizzy en el club de Billy Berg. La música que Diz y Bird habían hecho en el club de Berg tuvo gran resonancia en Los Ángeles, pero Dizzy quería regresar a Nueva York. Compró pasajes para toda la banda, incluido Bird, a fin de que volaran a Nueva York con él. Todos se marcharon, todos se alegraban de marcharse. Excepto que, en el último minuto, Bird decidió recuperar el dinero del billete para comprar heroína.

A principios de la primavera de 1946, supongo que debió de ser en marzo, Ross Russell organizó para Bird una sesión de grabación con Dial Records. Ross se aseguró de que Bird estaba sobrio, y me contrató a mí, y a Lucky Thompson como saxo tenor, a un tipo llamado Arv Garrison como guitarra, a Vic McMillan como bajo, a Roy Porter en la batería y a Dodo Mamarosa en el piano.

En aquella época, Bird bebía vino barato y se inyectaba heroína. La gente de la Costa Oeste no había entrado tanto en el *bebop* como la de Nueva York, y opinaba que parte de lo que tocábamos y hacíamos era raro. Especialmente en lo que se refería a Bird. Él no tenía dinero, su aspecto era pésimo, casi andrajoso. Quienes le conocían, sabían que era un *hijoputa* genial a quien nada importaba; pero el resto del público, aunque le hubieran dicho que Bird era una estrella, lo único que veía era un

sujeto arruinado y borracho que tocaba cosas raras sobre un estrado. Muchas de aquellas personas no se tragaron que Bird fuera un genio, simplemente lo ignoraron, y creo que esto minó su confianza en sí mismo y en lo que estaba haciendo. Cuando salió de Nueva York, Bird era un rey, pero allá en Los Ángeles fue simplemente otro negrito más, tronado, extraño, ebrio, que tocaba una cierta música extravagante. Los Ángeles es una ciudad construida sobre estrellas de postín, y Bird no se parecía en nada a una estrella.

Sin embargo, en aquella sesión que Ross organizó con la Dial, Bird se recompuso y tocó como un dios. Recuerdo que, la noche antes de grabar, ensayamos en el Finale Club. Pasamos la mitad de la noche discutiendo lo que íbamos a tocar y quién iba a tocar qué. No había habido otros ensayos para la grabación y los músicos estaban enfadados porque deberían tocar piezas con las que no se habían familiarizado aún. Bird nunca fue un tipo organizado en cuanto a decir a la gente lo que quería que hiciese. Se limitaba a convocar a quien creía que podía tocar lo que tenía pensado, y allí terminaba la cosa. Nada estaba escrito, a lo sumo el boceto de una melodía. Lo único que él pretendía era tocar, cobrar y marcharse a conseguir un poco de heroína.

Bird tocaba la melodía que deseaba. Los otros músicos debían recordar lo que él había tocado. Era completamente espontáneo, funcionaba por instinto. No se ajustaba a las normas que solían aplicarse en el Oeste a la actuación interrelacionada de un grupo musical, con todo bien organizado. Bird era un gran improvisador y consideraba que de la improvisación surgían la gran música y los grandes músicos. Su concepto era: «A la mierda con lo que está escrito». Toca lo que sepas y tócalo bien, y todo se acoplará; es decir, exactamente lo contrario de la música de pentagrama y notas, como se concebía en el Oeste.

A mí me entusiasmaba la forma en que Bird hacía aquello. Aprendí mucho de él por aquella vía. Más adelante me ayudaría a fijar mis propios conceptos musicales. Cuando aquella mierda funciona, macho, es de *hijoputa*. Pero si reúnes un grupo de zopencos que no entienden lo que ocurre, o que no saben aprovechar toda la libertad que les concedes, y tocan lo que ellos quieren, malo. Bird, se agenció un puñado de tipos incapaces de manejar aquel concepto. Lo hizo en el estudio de grabación y cuando estaban actuando en vivo. Éste era el principal motivo de la discusión que la noche antes de la sesión se produjo en el Finale.

La sesión de grabación tuvo lugar en Hollywood, en un estudio llamado Radio Recorders. Bird fue aquel día el perfecto *hijoputa*. Grabamos *A Night in Tunisia*, *Yardbird Suite* y *Ornithology*. Dial publicó *Ornithology* y *A Night in Tunisia* en un disco de 78 rpm, en abril de aquel año. Recuerdo a Bird grabando en aquella sesión un número titulado *Moose the Mooch*, que era el mote del sujeto que, generalmente le proporcionaba la heroína. Imagino que el tipo se quedó más o menos con la mitad de los derechos que Bird obtuvo de aquella sesión de grabación, a cambio del suministro. (Probablemente así estaba escrito, bajo una forma u otra, en el contrato de Bird).

Creo que en aquella sesión todos tocaron bien, excepto yo. Era mi segunda grabación con Bird, pero no entiendo el motivo de que no tocara tan bien como debía. Quizás estaba nervioso. No es que tocara terriblemente mal, sino que pude haber tocado mejor. Ross Russell (un *hijoputa* trámposo con quien nunca me llevé bien, porque no era más que una sanguijuela que no hacía otra cosa que chupar de Bird como un vampiro) dijo algo sobre que mi interpretación había tenido fallos. A la mierda aquel blanquito falsario. No siendo músico, ¡qué podía saber de lo que a Bird le gustaba! Mandé a Ross Russell a tomar por el culo.

Recuerdo haber utilizado una sordina en aquella sesión para que el sonido de mi trompeta se pareciese menos al de Dizzy. Pero incluso con sordina seguía sonando como él. Estaba furioso conmigo mismo, porque lo que quería era sonar como yo. Todavía pensaba que estaba próximo a llegar al punto en que tendría con la trompeta una voz propia, ansioso de ser yo mismo, ya entonces, y sólo tenía diecinueve años. Me impacientaba conmigo mismo y con casi todo. Pero no lo demostraba y mantenía ojos y oídos bien abiertos para poder seguir aprendiendo cosas nuevas.

Después de la sesión de grabación, calculo que fue por aquellas fechas, quizás a primero de abril, la policía clausuró el Finale, regentado entonces por Howard y Dorothy McGhee. A Howard lo jodían constantemente los policías blancos porque estaba casado con una mujer blanca. Cuando Bird se instaló en su garaje para vivir y beber, rodeado de macarras, camellos y chorizos, la policía empezó a notarlo y subió la temperatura. Se metieron con los McGhee todavía más. Eran, sin embargo, una pareja coriácea, de modo que la presión no los hizo cambiar. La clausura del Finale se debió, dijeron, a que allí se traficaba con drogas, y efectivamente se traficaba. Pero nunca arrestaron a nadie, así que cerraron el local por meras sospechas.

Los lugares donde los músicos de *jazz* podían tocar, especialmente los músicos negros, eran escasos, de modo que el dinero a ganar era más escaso todavía. Transcurrido algún tiempo empecé a recibir algunos giros de mi padre, por lo que las cosas no me iban del todo mal. Pero tampoco podía decir que me fueran bien. En aquellos momentos era muy difícil conseguir heroína en Los Ángeles. Esto no me afectaba, puesto que yo no la consumía, pero Bird se había entregado completamente a ella. Por entonces era ya un yonqui perdido y tuvo que someterse a enérgicos procesos de desintoxicación. Simplemente, desapareció. Nadie sabía que estaba viviendo con Howard, y Howard no dijo a nadie lo que pasaba. Pero en cuanto se libró de la heroína, Bird se puso a beber más que nunca. Recuerdo una ocasión en que me contaba que trataba de dejar la heroína y que llevaba una semana sin pincharse. Pero tenía sobre la mesa dos galones de vino, el depósito de basura repleto de botellas de *whisky* vacías, anfetaminas por todas partes y el cenicero desbordante de colillas.

Bird, antes, bebía mucho, pero nada en comparación con lo que bebió después de abandonar la heroína. Empezó entonces a beber todo lo que encontraba a mano. Le gustaba el *whisky*, y si tenía *whisky* lo despachaba en un abrir y cerrar de ojos. Vino, no digamos. Más tarde me contaba Howard que, mientras se desintoxicaba, había

sobrevivido gracias al oporto. Luego empezó a tomar píldoras, concretamente benzedrina, hasta echar a perder su organismo.

El Finale abrió de nuevo las puertas en mayo de 1946. Bird utilizó a Howard en la trompeta en lugar de recurrir a mí, y por alguna razón aquel mes me ha quedado en la memoria. Creo que Bird tenía en su grupo, además de Howard, a Red Callender, Dodo Mamarosa y Roy Porter. Se estaba derrumbando físicamente a la vista de todos, pero no por ello tocaba peor.

Yo me dediqué a asociarme con algunos de los músicos más jóvenes de Los Ángeles, como Mingus, Art Farmer y, por supuesto, Lucky Thompson, que fue mi principal recurso en el período que pasé en la Costa Oeste. Me parece que en abril actué otra vez con Bird, pero no estoy seguro. Debí tocar en un lugar llamado Carver Club, en el campus, universitario de la UCLA. Creo que en aquel contrato participaron también Mingus, Lucky Thompson, Britt Woodinian y quizás Arv Garrison. Cada día era más problemático encontrar trabajo en Los Ángeles, y hacia mayo o junio ya me había cansado de estar allí. La escena musical se movía con demasiada lentitud. Yo no aprendía nada nuevo.

Conocí a Art Farmer en las oficinas del sindicato negro, situadas en la zona central de Los Ángeles, en el barrio negro. Creo que era en Local 767. Yo estaba hablando con un trompetista llamado Sammy Yates, que tocaba en la banda de Tiny Bradshaw. Había otros tipos a mi alrededor, preguntándome qué pasaba con la nueva música, el *bebop*, y cómo andaban las cosas en Nueva York. Esa clase de preguntas. Yo les decía lo que podía. Recuerdo a un *cat* muy callado, que se quedaba un poco al margen y que no tendría más de diecisiete o dieciocho años, especialmente atento a lo que yo decía, como absorbiendo mis palabras. Y le recordé cuando volví a verle en algunas de las *jam sessions*. Era Art Farmer. Y luego actué con su hermano gemelo, y me enteré de que tocaba la trompeta y también el *fluegelhorn*. Así pues, sólo habíamos sostenido aquella breve conversación sobre música. Pero me gustó el chico, porque era realmente agradable y capaz de tocar de verdad, sobre todo siendo tan joven.

Creo que donde más le traté fue en el Finale. Le conocí mejor cuando se trasladó a Nueva York, más adelante. Pero ya le había visto la primera vez que fui a Los Ángeles, cuando un manojo de músicos jóvenes que se tomaban la profesión en serio venían a preguntarme por lo que pasaba en Nueva York. Sabían que yo había tocado con la crema de los *cats* y pretendían fisgonear en mi mente.

En el verano de 1946 actué con la banda de Lucky Thompson en una sala de baile, la Elks Ballroom, muy hacia el sur de la avenida Central, donde reuníamos al público negro de Watts. Era un rebaño de *hijoputas* rurales, campesinos, a quienes generalmente gustaba la música que interpretábamos porque podían bailarla. Mingus tocaba el bajo en aquella banda. Lucky solía alquilar el local tres noches por semana y lo anunciaba diciendo cosas como: «Lucky Thompson's All Stars, presentando al joven y brillante trompetista Miles Davis, reciente triunfador aquí junto a Benny

Carter». Macho, aquello era divertido. Un gran tipo, Lucky Thompson. Las actuaciones duraron tres o cuatro semanas, y a continuación Lucky se marchó con la banda de Boyd Raeburn.

Más o menos por aquella época intervine en un álbum con Mingus, *Baron Mingus and His Simphoni Airs*. Mingus era una persona brillante y loca, y nunca averigüé lo que significaba aquel título. En una ocasión intentó explicármelo, pero creo que ni siquiera él sabía lo que quería decir. Por otra parte, Mingus nunca hacía nada a medias. Si se proponía ponerse en ridículo, lo haría mejor que nadie lo hubiese hecho nunca. A mucha gente le disgustaba que se autodenominara Barón, pero a mí me tenía sin cuidado. Aunque quizás estaba loco, ciertamente se había anticipado a su tiempo. Era uno de los mejores bajistas que han existido.

Charlie Mingus era un *hijoputa* que no se dejaba achantar por nadie. Yo admiraba esta cualidad suya. Muchas personas no le soportaban, pero tenían miedo de decírselo a la cara. Yo sí se lo decía. No me intimidaba que fuera tan corpulento. Era un tipo amable y gentil que no le habría hecho daño a nadie, a no ser que fuera deliberadamente a joderle. Si era así, ¡jojo! Él y yo discutíamos y vociferábamos constantemente uno con otro, pero Mingus nunca mostró ni intención de pegarme. En 1946, tras marcharse Lucky Thompson de la ciudad, Mingus se convirtió en el mejor amigo que tenía en Los Ángeles. Ensayábamos juntos sin parar, charlábamos de música sin parar.

Bird me inquietaba, porque bebía como una esponja y estaba cada día más gordo. Se encontraba en tan baja forma física que por primera vez desde que le conocí tocaba realmente mal. Ahora se bebía un cuarto de galón de whisky al día. Mira, los yonquis siguen rutinas propias. Lo primero que hacen es satisfacer su hábito. Después pueden actuar, interpretar música, cantar, lo que sea. Pero Bird se había salido de su rutina en California. Cuando tú estás en un sitio nuevo y no puedes conseguir regularmente lo que necesitas, buscas otra cosa. Para Bird, esa otra cosa era la bebida. Bird era un yonqui. Su cuerpo estaba habituado a la heroína. No lo estaba, en cambio, a la cantidad de alcohol que engullía. Como resultado, enloqueció. Le ocurrió en Los Ángeles, y posteriormente en Chicago y en Detroit.

Empezó a notársele con claridad cuando Ross Russell organizó otra sesión con Dial Records en julio de 1946, en la que Bird apenas pudo tocar. Howard McGhee, que intervenía con su trompeta en la grabación, se ocupó de la banda. Bird daba pena: era incapaz de tocar nada. Perdido en Los Ángeles, descuidado, sin tomar drogas, bebiendo galones y galones de whisky y atizándose *bennies* sin parar, ya sabes, cápsulas de benzedrina, se había finalmente destruido. Parecía vacío, y realmente pensé que estaba acabado. Quiero decir que pensé que iba a morir. Aquella misma noche, más tarde, después de la sesión, regresó a su habitación del hotel y agarró una borrachera tal que se durmió fumando y pegó fuego a la cama. Cuando apagó el fuego salió a vagabundear desnudo por las calles, hasta que le detuvo la policía. Creyeron que estaba loco y le llevaron al Hospital Estatal de Camarillo. Pasó allí siete

meses. Probablemente le salvaron la vida, aunque le hicieron abundantes cabronadas.

Que encerraran a Bird conmovió seriamente a todos en el mundillo musical, especialmente en Nueva York. Pero lo que más horror causó fue que, mientras estaba en Camarillo, le sometieron a tratamientos de *shock*. En una ocasión fueron tan intensos que casi se partió la lengua de un mordisco. No conseguí entender qué pretendían con aquello. Dijeron que le ayudaban. Sin embargo, a un artista como Bird, los tratamientos de *shock* sólo le ayudaban a quedar más jodido. Con Bud Powell habían hecho lo mismo cuando enfermó, y no le ayudaron en nada. Bird estaba en tan mala situación que los médicos le dijeron que si atrapaba un mal resfriado, o una pulmonía, moriría indefectiblemente.

Tras desaparecer Bird de la escena, yo ensayé mucho con Charlie Mingus. Él escribía piezas que Lucky, él mismo y yo ensayábamos. A Mingus le importaba un cuerno la clase de conjunto musical de que dispusiera: sólo quería que sus paridas se tocaran constantemente. Yo discutía frecuentemente con él a propósito de la utilidad de todos aquellos cambios abruptos en los acordes de sus tonadas.

«Mingus, macho, jodido holgazán, eso no te modulará. Tú simplemente, ¡bam!, sueltas el acorde, que a veces suena bien, ya sabes, pero otras veces no».

Él se contentaba con sonreír y decirme: «Miles, límítate a tocar las cosas tal como yo las he escrito». Y yo lo hacía. Aquellas paridas suyas tenían entonces un sonido extraño. Pero Mingus era como Duke Ellington, se había adelantado a su época.

Mingus tocaba cosas realmente distintas. Súbitamente, de la noche a la mañana, empezó a hacer aquella música que sonaba tan rara. Pero, veamos, tanto en música como en sonido, nada es por principio incorrecto. Uno puede intentarlo todo, cualquier clase de acorde. Como John Cage cuando toca lo que hoy toca, con tantos ruidos y sones extravagantes. La música está completamente abierta a todo. Yo solía importunarle: «Mingus, ¿por qué tocas así?». Por ejemplo, estaba tocando *My Funny Valentine* en tono mayor y se suponía que debía tocarse en re menor. Pero él sólo sonreía, con aquella dulce sonrisa suya, y continuaba haciendo lo mismo. Mingus era un tipo aparte, macho, un perfecto genio. A mí me encantaba.

En fin, mediado el verano de 1946, creo que sería a finales de agosto, la banda de Billy Eckstine vino a Los Ángeles. Su trompetista fijo había sido Fats Navarro, pero dejó la orquesta para quedarse en Nueva York. Por ello B se puso en contacto conmigo, después de que Dizzy le dijese que yo andaba por Los Ángeles, y me preguntó si quería tocar en su banda, «Hey, Dick (B siempre me llamó Dick), bien, ¿estás dispuesto, *hijoputa?*».

«Sí», —dije yo.

«Dick, voy a pagarte doscientos dólares por semana, lo mismo si actuamos que si no. Pero no se lo digas a nadie más —añadió—, si lo dices, te patearé el culo».

«Okey», —dije, con una amplia sonrisa en el rostro.

Mira, B ya me había propuesto unirme a su banda antes de que me marchase de Nueva York. Lo pretendía en serio, y aquél era el motivo de que ahora me pagase

tanto. Pero en Nueva York yo disfrutaba tocando en conjuntos pequeños, y Freddie Webster me había advertido: «Miles, tú sabes que tocar con B será para la muerte. Si te vas con él morirás como músico creativo. Porque no podrás hacer lo que tú quieras hacer. No podrás tocar lo que tú quieras tocar. Se marcharán a Carolina del Sur, y tú no eres de esa manera. No puedes hacer muecas. No eres un Tío Tom, y harás cualquier cosa y los blancos de allá abajo te pegarán un tiro Así que renuncia. Dile que no quieras irte con él».

Y eso fue lo que le dije, porque Freddie era mi principal consejero y un tipo muy sensato. Cuando traté de argumentarle que B no aguantaba ni la mínima cabronada de nadie, y que por lo tanto también a él podían pegarle un tiro en el Sur, Freddie dijo: «Miles B es una estrella y da a ganar muchísimo dinero. Tú no. No te sitúes en su misma categoría. Todavía no». Ésa fue la razón de que B me dijese: «Bien, ¿estás dispuesto, *hijoputa?*», cuando en Los Ángeles me propuso que me uniera a su banda. Se burlaba de mí por no haber aceptado su propuesta en Nueva York, pero, al mismo tiempo, me respetaba por haberla rechazado.

B tenía consigo a Sonny Stitt, Gene Animons Cecil Payne en la sección de saxos; a Linton Garner hermano de Erroll Garner, al piano; a Tommy Pott al bajo y a Art Blakey a la batería. Hobart Dotso, Leonard Hawkins, King Kolax y yo formábamos sección de trompetas.

Por aquella época, B se había convertido en uno, los cantantes más famosos de Estados Unidos, al mismo nivel que Frank Sinatra, Nat «King» Cole, Bing Crosby y otros pocos. Entre las mujeres negras era un objeto sexual, una estrella. También lo era para las mujeres blancas, aunque éstas no le adoraban ni compraban sus discos en la misma proporción que las negras. Era un *hijoputa* muy duro que no se dejaba amilanar por nadie hombre o mujer. Paraba inmediatamente los pies a cualquier persona que intentara salirse de madre.

Sin embargo, B se consideraba a sí mismo más un artista que una estrella. Pudo haber ganado personalmente un montón de dinero si se hubiese separado de la banda para seguir su carrera únicamente como cantante. Aquella banda, como todas las que la precedieron, era muy compacta, muy disciplinada. Sacaba todo el jugo de cualquier cosa que B exigiera, pero la medida de sus posibilidades la daba especialmente cuando B había terminado su actuación. Él, entonces, continuaba allí, sonriendo con satisfacción, como si admirase lo que hacían los demás. La banda de B nunca fue grabada correctamente en discos. La casa discográfica estaba más interesada en B como cantante, por lo cual ponía todo el énfasis en él y en la música popular. Y B tenía que cultivar los géneros pop para sostener la banda.

Si no recuerdo mal, la orquesta de B constaba de diecinueve músicos, y por aquella época todas las grandes bandas se disolvían por razones económicas. Un día, cuando la banda llevaba una semana sin actuar, B quiso pagarme todo el dinero que me correspondía. Yo dije: «B, no puedo aceptar este dinero, macho, porque el resto de los chicos no cobrará».

B se limitó a sonreír y se guardó otra vez el dinero y nunca repitió aquel gesto conmigo. No se trataba de que yo no necesitara el dinero. Pude haberlo destinado a mi familia, a Irene, que estaba en East St. Louis con los dos niños, Cheryl y Gregory. Pero fui incapaz de aceptarlo sabiendo que a mis compañeros no se les pagaría.

Cuando no actuábamos en bailes y gansadas así en diversos lugares de Los Ángeles, nos dividíamos en grupos reducidos y tocábamos en pequeños clubs, como el Finale. Permanecimos en la Costa Oeste unos dos o tres meses antes de despejar nuestro camino de regreso a Nueva York, a finales del otoño de 1946, con parada en Chicago.

Yo había tocado por toda California con la banda de B, a consecuencia de lo cual mi reputación aumentaba. Cuando me preparaba a dejar Los Ángeles con la banda de B, Mingus se enfadó conmigo muy seriamente. Consideraba que yo abandonaba a Bird, quien todavía estaba en Camarillo. Me preguntó cómo podía volver a Nueva York sin Bird. Estaba más furioso que un *hijoputa*. Yo no tenía nada que decir, así que no dije nada. Luego, él dijo que Bird era como mi padre. Yo le dije que no podía hacer nada por Bird. Recuerdo que mis palabras fueron, más o menos: «Atiende, Mingus, Bird está en un hospital psiquiátrico y nadie sabe cuándo saldrá. ¿Lo sabes tú, tío? Bird está completamente jodido, ¿no te das cuenta?».

Mingus insistió: «Como he dicho, Miles, Bird es tu padre musical. Eres un tipo despreciable, Miles Davis. Ese hombre te ha hecho».

Entonces repliqué: «A hacer puñetas, Mingus. Ningún *hijoputa* me ha hecho, negrito, excepto mi verdadero padre. Bird puede haberme ayudado, y es cierto que me ayudó. Pero el *hijoputa* no me ha hecho, tío. Así que a la mierda con esas gilipolleces. Estoy harto de este fraude que es Los Ángeles. Necesito volver a Nueva York, donde realmente ocurren cosas. Y no te preocupes por Bird, Mingus. Porque Bird lo entenderá aunque tú no lo entiendas».

Me dolió de veras hablarle a Mingus de aquel modo, pues le quería y podía ver que mi partida le afectaba profundamente. Renunció a convencerme de que me quedara. Pero creo que aquella discusión perjudicó nuestra amistad. Tocamos juntos después de aquello, y sin embargo no estábamos unidos como antes; aunque sí seguimos siendo amigos, a pesar de lo que haya dicho la gente que ha escrito libros en los que se habla de nosotros. A esos escritores yo no les he contado nunca nada. ¿Cómo podían saber lo que yo sentía por Charlie Mingus? Más adelante, en el curso de nuestras vidas, Mingus y yo seguimos simplemente caminos distintos, como le ocurre a casi todo el mundo. Pero era mi amigo, macho, y él lo sabía. Hemos podido tener diferencias, pero las tuvimos siempre, incluso antes de la discusión sobre Bird.

Mientras estaba en la banda de B empecé a esnifar cocaína. Hobart Dotson, el trompetista que tocaba junto a mí, me aficionó. Un día me dio una dosis pura. Sin embargo, quien me introdujo en la heroína, también mientras estaba en la banda de B, fue Gene Ammons, un saxofonista. Recuerdo cuando esnifé cocaína por primera vez. No sabía lo que era, tío. Todo, de pronto, me pareció más brillante, y noté un súbito

chorro de energía. La primera vez que usé heroína, quedé inconsciente y no me enteré de lo que pasaba. Macho, era una sensación fuera de lo común. Me sentí completamente relajado. Circulaba entonces la idea de que tomar heroína podía hacerte tocar tan bien como Bird. Muchos músicos la tomaban con este propósito. Supongo que yo estaba esperando que su talento me iluminase, no sé. Pero meterme en aquella mierda fue un error muy grave.

Sarah Vaughan había dejado la banda por aquella época y ocupaba su lugar una cantante llamada Ann Baker. Era buena. También fue la primera mujer que me dijo que «una polla tiesta no tiene conciencia». Solía, sencillamente, abrir la puerta de mi habitación del hotel y entrar directa a joderme. Era algo serio.

Por lo general viajábamos a todas partes en autocar, y si B descubría a alguien durmiendo a bordo con la boca abierta, le metía sal en la boca y le despertaba. Macho, todos se morían de risa viendo al pobre tipo toser y retorcerse con los ojos desorbitados. Sí, macho, B era más divertido que un *hijoputa*.

En aquellos días B era tan pulcro y tan guapo que todas las mujeres se le echaban encima. Tan guapo que yo pensaba que a veces parecía una chica. Mucha gente creía que, si era tan guapo, sería blando. Y B era uno de los *hijoputa* más duros que he conocido en mi vida. En cierta ocasión estábamos en Cleveland, o en Pittsburgh, y todos esperábamos a B en el autocar, delante del hotel, a punto de emprender la marcha. En esto, B salió del hotel con una chica muy bonita y me dijo: «Hey, Dick, ésta es mi mujer».

Ella dijo: «Tengo un nombre, Billy, dile mi nombre».

B se volvió y le gritó: «¡Cierra el pico, puta!». Le atizó una bofetada allí mismo.

Ella dijo a B: «Oye, *hijoputa*, si no fueras tan guapo te partiría el jodido cuello, bastardo mentiroso».

B se limitaba a mirarla, plantado allí, partiéndose de risa. Dijo: «Vamos, cierra el pico, puta. Espera a que haya descansado un poco. ¡Voy a machacarte el culo a palos!». La mujer estaba más enfadada que una *hijaputa*.

Algún tiempo después, en Nueva York, cuando la banda ya se había disuelto, B y yo acostumbrábamos encontrarnos y deambular por la Calle. Entonces yo esnifaba coca, y B compraba toda la coca que un *hijoputa* podía esnifar. Te la vendían en esos paquetitos, ya sabes. B contaba los paquetes, diciendo: «¿Cuántos paquetes has tomado, Dick?».

Cuando era más joven, yo tenía el mismo problema que B: una cara casi demasiado bonita. La gente decía que mis ojos eran como los de una muchacha. En 1946 parecía tan infantil que cada vez que entraba en una licorería para comprarme o comprar para alguien una botella de whisky, inevitablemente me preguntaban la edad. Les decía que ya era padre de dos hijos, y todavía me pedían un documento de identidad. Era menudo y tenía cara de chica. Pero B era un tipo airoso y mujeriego. De él aprendí también mucho sobre la manera de tratar a las personas que no quieras tener a tu alrededor. Les dices que se vayan a tomar por el culo, y en paz. Eso es todo.

Lo demás es perder tiempo.

En el camino de regreso a Nueva York pasamos por Chicago, Cleveland, Pittsburgh y otros lugares que ahora no recuerdo. Desde Chicago fui a mi casa para ver a la familia y, por primera vez, a mi nuevo hijo. Era poco antes de Navidad, de manera que pasé las fiestas con ellos. Después de aquello, la banda permaneció unida los dos primeros meses de 1947 y finalmente se disolvió. Yo había recibido buenas noticias: la revista *Esquire* me había concedido por votación el premio Nueva Estrella como trompetista, supongo que por lo que había tocado con Bird y con la banda de B. Dodo Mamarosa obtuvo el premio como pianista y Lucky Thompson como saxo tenor. Los tres habíamos tocado con Bird. Así pues, fue un año duro, pero también un buen año.



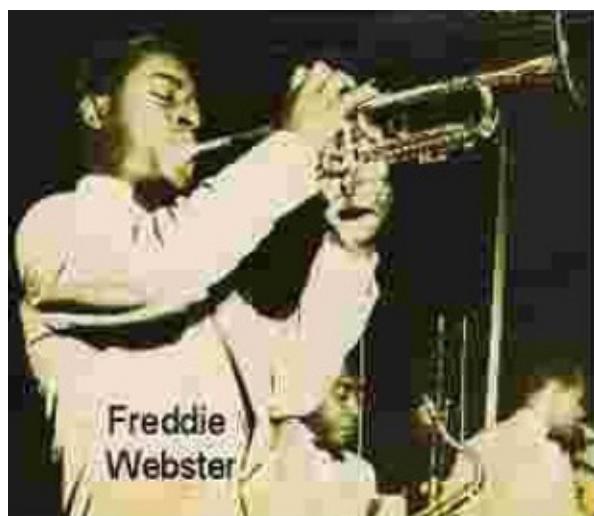
Potter, Bird y Diz



Charlie Rouse, Ernie Henry, Tadd Dameron y Fats Navarro



Eddie Lockjaw Davis & Jo Jones





Fats Navarro



un joven Monk

DE NUEVO EN NUEVA YORK

Cuando regresé a Nueva York, la Calle estaba de nuevo abierta. Haber vivido la experiencia de la calle 52 entre 1945 y 1949 era como leer un libro de texto sobre el futuro de la música. En un club tenías a Coleman Hawkins y Hank Jones. Tenías a Art Tatum, Tiny Grimes, Red Allen, Dizzy, Bird, Bud Powell, Monk, todos allí, en aquella calle única, frecuentemente la misma noche. Podías ir adonde quisieras y escuchar todas las grandes paridas. Resultaba increíble. Yo escribía algunas cosas para Sarah Vaughan y Budd Johnson. Quiero decir que allí estaban todos. Hoy en día no puedes escuchar a artistas como ellos, todos a la vez. No existe ocasión.

Pero la calle 52, en su apogeo, era un mundo aparte. Estaba atestada de público, y los clubs no eran de dimensiones mayores que la sala de estar de un apartamento. Pequeños y repletos de gente. Se encontraban uno junto a otro y, a través de la calle, uno frente a otro. El Three Deuces frente al Onyx, y en el lado contrario, allí mismo, había un club de Dixieland. Macho, entrar en el local era como viajar a Tupelo, Mississippi: lleno de blancos racistas. El Onyx, el club de Jimmy Ryan, también podía ser racista a chorro. Pero al otro lado de la calle, junto al Three Deuces, estaba el Downbeat Club, y a continuación el Uptown House de Clark Monroe. De modo que todos aquellos clubs los encontrabas uno junto a otro, con actuaciones cada noche de gente como Erroll Garner, Sidney Bechet, Oran «Hot Lips» Page, Earl Bostic. Además, otros géneros de jazz en otros clubs. Un mundo pujante. Te lo aseguro, no creo que jamás volvamos a ver nada parecido.

Uno se tropezaba asimismo con Lester Young. Yo había conocido a Prez cuando pasó por St. Louis y tocó en el Riviera antes de que me trasladase a Nueva York. Tenía la manía de llamarme Midget. El sonido y el estilo de Lester se parecían a los de Louis Armstrong, sólo que en saxo tenor. Billie Holiday cantaba con el mismo estilo y el mismo sonido, al igual que Budd Johnson y aquel blanco que se llamaba Bud Freeman. Todos ellos practicaban aquel estilo corrido de cantar y tocar. Ése es el estilo que a mí me gusta, cuando se emplea bien. Hace que el timbre fluya, que se desborde. Tiene suavidad en la entrada y en el concepto y pone todo el énfasis en una nota. Aprendí de Clark Terry a tocar así. Y tocaba generalmente así antes de recibir la influencia de Diz y Freddie, antes de desarrollar mi propio estilo. Pero aquel estilo lo conocí a través de Lester Young.

En fin, después de dar vueltas algún tiempo, en marzo de 1947 grabé un disco con Illinois Jacquet. Teníamos una sección de trompetas diabólica, con Joe Newnian, Fats Navarro y Yo, y otros dos, que quizás eran el hermano de Illinois, Russell Jacquet, y Marón Hazel. Dickie Wells y Bill Dogget tocaban los trombones, y Leonard Feather,

el crítico, el piano. Me alegró tocar de nuevo con Fats.

Dizzy los estaba incorporando a todos a su banda para tocar *bebop*. Tenía consigo a Walter Gil Fuller, que solía escribir para la banda de B, como director musical. Gil era un *hijoputa*, y en consecuencia lo que la banda de Dizzy hacía despertaba gran expectación. Luego, en abril, el representante de Dizzy, Billy Shaw, consiguió un contrato para toda la banda en el McKinley Theatre, allá en el Bronx. Guardo de aquel contrato un recuerdo muy especial, porque Gil Fuller formó la mejor sección de trompetas que, según creo, haya existido en ninguna orquesta. Allí estábamos Freddie Webster, Kenny Dorham, Fats Navarro, yo y el propio Dizzy. A la batería, Max Roach. íbamos a empezar las actuaciones cuando Bird regresó a Nueva York y se sumó a la banda. Había salido de Camarillo en febrero y deambulado por Los Ángeles el tiempo suficiente para grabar dos álbumes para la Dial y engancharse otra vez a las drogas. Aquellos discos que Ross Russell hizo grabar a Bird eran terribles. Ahora bien, ¿por qué se comportaba Ross de aquel modo con Bird? Macho, ésta es la razón de que a mí no me gustara Ross Russell. Era un miserable *hijoputa* que le exprimía a Bird hasta la última gota de mierda. A pesar de todo, cuando Bird apareció en Nueva York no estaba tan mal como lo había estado en Los Ángeles. No bebía tanto ni se pinchaba tanto, lo cual no significaba que no volviera a hacerlo después. Seguía siendo un yonqui.

Pero macho la sección de trompetas, la banda entera la primera noche de actuación, fue una gloriosa putada, ¿me oyes? Aquella música lo llenaba todo, se metía en los cuerpos, ascendía en el aire. ¡Qué bueno era tocar de aquel modo con todos los demás! Yo me emocioné, estaba tan excitado que no sabía qué hacer. Fue uno de los momentos más intensos, más espirituales que he vivido, casi tanto como aquella primera vez que toqué en la banda de B en St. Louis. Recuerdo al público de la primera noche escuchando y bailando hasta perder el culo. El aire estaba cargado de electricidad, una especie de expectación por la música que se iba a tocar. Me resulta difícil describirlo. Era tenso, mágico. Yo me sentía más que a gusto en aquella banda. Tenía la sensación de haber triunfado, de estar en una banda de dioses de la música y ser uno de ellos. Me sentí honrado y humilde. Todos estábamos allí para hacer lo que fuera por la música. Y ésta es una sensación maravillosa.

Dizzy quería conservar limpia la banda y consideraba que Bird sería una influencia negativa. La noche de nuestro debut en el McKinley, Bird estuvo en el estrado moviendo la cabeza a compás y no tocando más que sus propios solos. Nunca tocaba acompañando a otro. El público, incluso, se burlaba de él mientras sacudía la cabeza en el estrado. Así que Dizzy, que de por sí ya estaba hasta los huevos de Bird, le despidió después de aquella primera actuación. Luego Bird habló con Gil Fuller y le prometió que en adelante estaría limpio y le pidió que se lo dijera a Dizzy. Gil acudió a Dizzy y trató de convencerle de que permitiera a Bird quedarse. Y yo acudí a Diz y le dije que sería bueno retener a Bird para que escribiese unas cuantas piezas por un poco de dinero; creo que le sugerí cien dólares por semana. Pero Dizzy rehusó,

alegando que no tenía dinero para pagarle y que tendríamos que componérnoslas sin él.

CON BIRD

Pienso que tocamos en el McKinley Theatre durante un par de semanas. Mientras tanto, Bird estuvo organizando una nueva banda y me pidió que me uniera a él, y lo hice. Los dos discos que Bird había grabado en Los Ángeles para la Dial ya se habían publicado. Yo intervenía en uno y Howard McGhee en el otro. Aparecieron a finales de 1946 y entonces eran grandes éxitos del Jazz. En consecuencia, con la calle 52 abierta de nuevo y Bird de regreso en la ciudad, los dueños de los clubs le reclamaban. Todos andaban detrás de él. Había otra vez demanda de conjuntos pequeños y se consideraba a Bird capaz de formarlos. Le ofrecieron 800 dólares semanales por cuatro semanas en el Three Deuces. Él me contrató a mí, a Max Roach, a Tommy Potter, con Duke Jordan al piano. A Max y a mí nos pagó 135 dólares por semana y a Tommy y a Duke 125. Bird ganaba lo máximo que había ganado en su vida: 280 dólares por semana. Me importó poco que aquello representara para mí 65 dólares semanales menos de lo que cobraba en la banda de B; todo lo que deseaba era tocar con Bird y Max y hacer buena música.

Me sentí satisfecho, y Bird tenía la mirada despejada, muy distinta de la expresión demente que había tenido en California. Estaba más delgado y parecía vivir feliz con Doris. Ella había ido hasta California a recogerle cuando salió de Camarillo y le acompañó en el tren hacia el Este. Macho, Doris quería a su Charlie Parker. Habría hecho cualquier cosa por él. Bird parecía dichoso y dispuesto a ponerse en marcha. Debutamos en abril de 1947, en competencia con el trío de Lermie Tristano.

Yo estaba realmente contento de tocar de nuevo con Bird, porque en aquella época tocar con él hacía aflorar lo mejor de mí. Bird podía tocar en estilos absolutamente distintos unos de otros y no repetir nunca la misma idea musical. Su creatividad y su imaginación eran infinitas. Cada noche acostumbraba volver del revés la sección rítmica. Supón que tocábamos un blues, Bird empezaba en el undécimo compás. Aunque la sección rítmica continuara tal como iba, Bird se lanzaba a tocar de un modo que hacía que la sección sonase como si estuviera en los acentos uno y tres en lugar de dos y cuatro. Nadie era capaz de seguir a Bird en aquellas fechas, excepto quizá Dizzy. Cada vez que hacía aquello, Max le gritaba a Duke que no tratara de seguir a Bird. Quería que Duke siguiera tal como iba, porque no habría sabido adaptarse a Bird y habría jodido el ritmo. Duke cayó en ello un montón de veces cuando no escuchaba con atención. Mira, cuando Bird se lanzaba de aquella manera en uno de sus increíbles solos, todo lo que la sección rítmica tenía que hacer era quedarse donde estaba y tocar sin ninguna variación. Tarde o temprano Bird volvía a coger el ritmo sin perder un compás. Era como si su mente lo hubiera

planeado. Lo más peculiar era que no podía explicarlo, no podía transmitir su secreto a nadie. Tú tenías que limitarte a dar salida a tu música. Porque, musicalmente, cualquier cosa podía ocurrir cuando tocabas con Bird. Así, yo aprendí a tocar lo que sabía y a empujarlo hacia arriba, un poco más arriba de lo que sabía. Tenías que estar dispuesto a todo.

Una semana aproximadamente antes de la noche del debut, Bird convocó ensayos en un estudio llamado Nola. Muchos músicos ensayaban entonces allí. Cuando convocó los ensayos no le creyó nadie. Nunca anteriormente había hecho algo similar. El primer día de ensayos se presentaron todos, excepto el propio Bird. Esperamos por lo menos un par de horas, y al final quien dirigió el ensayo fui yo.

Llegó la noche de la primera actuación, y el Three Deuces estaba atestado. A Bird no le habíamos visto el pelo en una semana, pero estuvimos ensayando hasta perder el culo. Y de pronto entró aquel negrito sonriente y eufórico, preguntando si todos estábamos a punto para tocar, con aquel falso acento británico que tanto le gustaba utilizar. Cuando fue el momento de atacar el primer número, preguntó: «¿Qué tocamos?». Yo se lo dije. Él asintió, contó los compases y tocó cada jodida tonada en el tono exacto en que la habíamos ensayado. Tocó como un *hijoputa*. No falló un compás, una nota, no tocó fuera de tono en toda la noche. Algo grande. Nos quedamos pasmados como idiotas. Y cada vez que se volvía y veía que le mirábamos atónitos, simplemente sonreía como diciendo: «¿Acaso dudabais?».

Terminada nuestra actuación, Bird vino a decírnos, siempre con su falso acento británico: «Esta noche habéis tocado bastante bien, chicos, excepto un par de veces en que habéis perdido el ritmo y fallado algunas notas». No pudimos hacer otra cosa que mirar al muy *hijoputa* y echarnos a reír. Éste era el tipo de sorpresas que Bird prodigaba en el estrado. Con el tiempo llegabas a esperarlas, y entonces la sorpresa era que no hiciese algo increíble.

Bird tocaba frecuentemente con soplidos fuertes y cortos. Duro como un loco. Más adelante, Coltrane tocó también así. El caso es que, con aquel método, Max Roach se encontraba de vez en cuando fuera de compás. Y yo no sabía qué coño estaba haciendo Bird, porque nunca lo había oído con anterioridad. Los pobres Duke Jordan y Tommy Potter se perdían como dos *hijoputas*; como todos los demás, dicho sea de paso, sólo que más perdidos aún. Cuando Bird tocaba de aquella manera tenía la sensación de oír música por primera vez. Jamás había oído a nadie que tocase de aquel modo. Más tarde, Sonny Rollins y yo intentamos hacerlo igual, y Trane y yo, con aquellas cortas y duras andanadas de frases musicales. Pero cuando Bird tocaba de aquella manera, era ultrajante. Detesto utilizar una palabra como «ultrajante», pero eso era. Tenía fama por la forma en que tocaba sus combinaciones de notas y frases. El músico medio habría intentado el desarrollo de algo más lógico, pero no Bird. Todo lo que tocaba, cuando se lanzaba a tocar de veras, era terrorífico, ¡y yo lo escuchaba cada noche! Por supuesto, no podíamos pasarnos la noche entera diciendo: «¡Qué! ¿Has oído eso?», porque no habríamos tocado nada. Así llegamos a un punto

en que, cuando él comenzaba a tocar de manera «ultrajante», hacíamos la vista gorda. Los ojos se nos habrían abierto más de lo que ya estaban, y lo estaban de sobra. Con ello, tocar junto a aquel gran *hijoputa* llegaba a ser comparable, no sé, a un día más en la oficina, cosa que lo hacía más irreal todavía.

Yo era el encargado de dirigir los ensayos de la banda, así como de mantenerla conjuntada. Dirigir aquella banda me llevó a comprender qué era lo que debías hacer para tener una gran orquesta. La gente decía que era la mejor banda de *bebop* que existía. Me sentía, pues, orgulloso de ser su director musical. En 1947 no había cumplido todavía los veintiún años y estaba aprendiendo a toda velocidad lo que realmente significaba la música.

De música, Bird no hablaba jamás. Excepto una vez que le oí discutir con un músico clásico amigo mío. Le decía al cat que uno puede hacerlo todo con los acordes. Yo disentía, le dije que no podías tocar un re natural en el quinto compás de un blues en si bemol. Él dijo que sí podías. Tiempo después, una noche, en el Birdland, oí a Lester Young hacerlo, pero distorsionando la nota. Bird estaba presente cuando ocurrió y se limitó a mirar hacia mí con una expresión que indicaba: «Ya te lo dije», a la cual recurría cuando te había mostrado que tenía razón. Pero en ningún momento añadió una sola palabra del tema. Sabía que una cosa podía hacerse porque él la había hecho antes, pero nunca se molestaba en demostrar a nadie cómo hacerla. Te dejaba que lo averiguases por ti mismo, y si no lo conseguías, pues no lo averiguabas y en paz.

Aprendí mucho de Bird por este procedimiento, es decir, deduciendo por qué tocaba o por qué no tocaba de cierta forma una frase musical o una idea. Sin embargo, como creo haber mencionado, nunca hablé demasiado con él, nunca más de quince minutos seguidos, salvo que discutiéramos de dinero. Yo le decía a la cara: «Bird, no me jodas con el dinero». Pero me jodía siempre.

A mí no me gustaba la forma en que Duke Jordan tocaba el plano, ni a Max le gustaba tampoco, pero Bird le mantenía en la banda a pesar de todo. Max y yo queríamos tener al piano a Bud Powell. Bird no, porque él y Bud no se llevaban bien. Bird iba con frecuencia a casa de Monk y trataba de hablar con Bud, pero Bud se quedaba allí sentado y no le decía nada. Si Bud venía a alguna de nuestras actuaciones, ataviado con sombrero negro, camisa blanca, traje negro, corbata negra, paraguas negro, más pulcro que un *hijoputa*, no le dirigía la palabra a nadie, salvo a mí y a Monk, si estaba allí. Bird le invitaba a unirse al grupo y Bud le miraba en silencio y se dedicaba a beber. A Bird, ni siquiera una sonrisa. Iba a sentarse entre el público, más borracho que un *hijoputa*, empachado de heroína. Bud se enganchó de mala manera y enganchado se quedó, como Bird. Pero al piano era un genio, el mayor que hubo entre los pianistas de *bebop*.

Max, inevitablemente, arremetía con furia contra Duke Jordan por jodernos el tempo del conjunto. Se enfadaba tanto que quería agredirle físicamente. Duke no escuchaba: iba tocando, y Bird hacía alguna de las suyas, y Duke perdía el compás.

Esto sacaba a Max de sus casillas si yo no estaba allí marcando el compás para él. Entonces Max gritaba a Duke: «¡Quítate de en medio, *hijoputa*, que has vuelto a joder el ritmo!».

Sustituimos a Duke Jordan por Bud Powell en un disco para la Savoy, hacia mayo de 1947. Creo que el disco se llamaba Charlie Parker All Stars. Intervenían en él todos los que formaban normalmente el grupo de Bird, con excepción de Duke. Yo escribí para aquel álbum una pieza llamada *Donna Lee*, que fue la primera composición mía que se grabó. Pero cuando el disco se publicó, quien constaba como compositor era Bird. No fue culpa suya, sin embargo. Simplemente, la compañía discográfica cometió un error y yo no perdí dinero ni nada.

Bird estaba todavía bajo contrato con la Dial Records cuando grabó aquel disco para la Savoy, pero este género de compromisos le tenía sin cuidado a la hora de hacer lo que le daba la gana. Quienquiera que tuviese dinero disponible se lo llevaba consigo. Bird grabó cuatro álbumes en 1947 en los que yo toqué, creo que tres para la Dial y uno para la Savoy. Durante aquel año se mostró musicalmente muy activo. Algunas personas opinan que 1947 fue el mejor año de Bird; yo no lo sé, y no me gusta hacer afirmaciones de esa clase. Todo lo que sé es que entonces tocaba una música grandiosa, pero también la tocó después.

Gracias a *Donna Lee* conocí a Gil Evans. Él había oído la tonada y fue a ver a Bird por si había posibilidad de hacer algo con ella. Bird le dijo que la pieza no era suya, sino mía. Gil quería la partitura principal para escribir los arreglos correspondientes con destino a la orquesta de Claude Thornhill. Me encontré con él por primera vez cuando acudió a mí a propósito de los arreglos de *Donna Lee*. Yo le dije que le dejaba hacerlos si a su vez me conseguía una copia de los arreglos de Robbin's Nest que había hecho Claude Thornhill. Me consiguió los arreglos y, después de hablar un rato y sondearnos mutuamente, descubrimos que a mí me gustaba su manera de escribir música y a él mi manera de tocarla. Ambos oíamos el sonido de la misma forma. Sin embargo, acabé no aprobando lo que Thornhill hizo con los arreglos de *Donna Lee* que le preparó Gil. Resultaba demasiado lento y amanerado para mi gusto. Pero las posibilidades de Gil como arreglista las podía percibir en otras cosas, así que lo ocurrido con *Donna Lee* me fastidió, aunque al final no le di excesiva importancia.

Como contrapartida, estoy convencido de que aquel disco de la Savoy con Bird fue mi mejor grabación hasta aquel momento. Yo iba ganando confianza en mi forma de tocar y desarrollando un estilo propio. Me alejaba de las influencias de Dizzy y Freddie Webster. Pero fue tocar cada noche en el Three Deuces con Bird y Max lo que realmente me ayudó a encontrar mi propia voz. Constantemente venían músicos a sumarse a la banda, por lo cual estábamos siempre adaptándonos a diferentes estilos. A Bird le entusiasmaba esta historia, y a mí me gustaba a veces. Pero yo estaba más interesado en desarrollar el sonido de la banda que en rodearme de *hijoputas* diferentes cada noche. El caso era que Bird se había formado en Kansas City de

acuerdo con aquella tradición a la que mantuvo en el Minton's y el Heatwave de Harlem; era algo que siempre le había encantado y con lo cual se sentía cómodo. Pero cuando participaba alguien incapaz de tocar nuestras paridas, aquello era un desastre.

Tocar con Bird y ser visto y oído noche tras noche en la calle 52 contribuyó a que me correspondiera grabar un disco como líder. El disco se titulaba Miles Davis All Stars. Lo hice para el sello Savoy. Charlie Parker tocaba el saxo tenor, John Lewis el piano, Nelson Boyd el bajo y Max Roach la batería. Nos encerramos en el estudio en agosto de 1947. Yo compuse y arreglé cuatro piezas del álbum: Milestones, Little Willie Leaps, Half Nelson y Sippin' at Bell's, una tonada dedicada a un bar de Harlem. También grabé un álbum con Coleman Hawkins. Por lo tanto, estuve muy ocupado en 1947.

UN CONCIERTO, FAMILIA Y GIRAS

Irene se había venido a Nueva York con nuestros dos hijos y encontramos una vivienda en Queens bastante más amplia que la que antes habíamos tenido. Yo, por entonces, esnifaba coca, bebía y fumaba un poco; porros no, porque nunca me habían gustado. Pero no usaba todavía la heroína. De hecho, Bird me dijo en una ocasión, que si alguna vez me sorprendía pinchándome me molería a palos. Lo que empezaba a complicarme la vida eran todas aquellas mujeres que andaban siempre colgadas de la banda y de mí. Pues yo no me había aficionado aún a ellas; estaba por el momento tan inmerso en la música que incluso ignoraba a Irene.

Hubo un concierto en el que tocaron un montón de músicos. Fue en Lincoln Square, una sala de baile situada donde ahora está el Lincoln Center. Macho, ¡qué gran concierto! Todas las estrellas: Art Blakey, Kenny Clarke, Max Roach, Ben Webster, Dexter Gordon, Sonny Stitt, Charlie Parker, Red Rodney, Fats Navarro, Freddie Webster y yo. Me parece que costaba algo así como un dólar y medio entrar y escuchar a todos aquellos grandes músicos. En el público, unas personas bailaban y otras sólo escuchaban.

Recuerdo aquel concierto porque fue una de las últimas veces que Freddie Webster tocó en Nueva York: La muerte de Freddie, en 1947, me afectó seriamente. A todos los demás también, en particular a Diz y Bird. Webs, como le llamábamos, murió en Chicago de una sobredosis de heroína que estaba destinada a Sonny Stitt. Sonny había estado sableando dinero a todo el mundo para sostener su hábito. Lo mismo hizo en Chicago cuando él y Freddie tocaban allí. Alguien de quien había abusado se las arregló para endosarle alguna mierda adulterada; probablemente ácido de batería o estricnina. No sé lo que fue. De todos modos, Sonny le pasó la mierda a Freddie, que se la inyectó y murió. Aquello me trastornó durante mucho tiempo. Éramos casi como hermanos, Freddie y yo. Hoy todavía pienso en él.

Nos pusimos en camino hacia Detroit en noviembre de 1947. Se suponía que allí

íbamos a tocar en un club llamado El Sino, pero nos cancelaron el contrato después de que Bird se presentara en el club y saliese como había entrado. Cuando Bird dejaba Nueva York tenía siempre problemas para comprar heroína. Como resultado, bebía mucho, que fue lo que hizo aquella noche, y no podía tocar. Tras haberse enzarzado en una discusión con el gerente y largarse, regresó al hotel y se enfureció tanto que tiró el saxo por la ventana y lo estrelló contra la calle. Billy Shaw le compró otro, sin embargo, un Selmer completamente nuevo.

Después de volver a Nueva York y grabar otro disco (en el que participó J. J. Johnson), el grupo partió de nuevo hacia Detroit para cumplir el contrato roto que teníamos con el club El Sino. Esta vez todo marchó bien y Bird tocó hasta perder el culo. Betty Carter se había unido al grupo para el viaje. Después nos dejó, sin embargo, creo que para incorporarse a la banda de Lionel Hampton. Me parece que fue en Detroit donde Teddy Reig se puso en contacto con Bird para que le hiciera otro álbum con el sello Savoy. Billy Shaw, que tenía mucha influencia sobre Bird y era, si no me equivoco, un cogerente, dijo a Bird que debía terminar con las grabaciones para compañías pequeñas como la Dial y dedicarse a una discográfica grande como la Savoy. Mira, todo el mundo sabía que la Federación Americana de Músicos había declarado el boicot a las grabaciones con motivo de una divergencia sobre contratos. Esto no impidió que Bird, siempre necesitado de dinero, pasara inmediatamente al estudio. Calculo que sería el domingo antes de Navidad.

Terminado aquel álbum (pienso que se tituló Charlie Parker Quintet) y el que hicimos en Detroit, Bird se marchó a California para unirse a la Norman Granz's Jazz en la Philharmonic y efectuar una gira de conciertos por el sudoeste. Yo me fui a Chicago, para ver a mi hermana y a su esposo, Vincent Wilburn, aprovechando la Navidad. Luego seguí hasta Nueva York y allí me reuní de nuevo con Bird. Él se había escapado a México, donde se casó con Doris, saltándose para ello un concierto y jodiendo a Norman Granz. Bird tenía en aquella gira tratamiento de estrella. Era la principal atracción, de modo que cuando faltó al concierto la gente se enfureció y descargó sus iras sobre Norman. Pero ya sabes que Bird no se preocupaba de semejantes minucias. Siempre conseguía persuadir a sus víctimas y congraciarse con ellas.

De la gira con la Philharmonic regresó Bird lleno de confianza. Acababa de ser nombrado el mejor saxo alto del año por la revista *Metronome*. Nunca le había visto con un aspecto tan feliz. Tocamos otra vez en el Three Deuces y las colas eran más largas cada noche. Pero yo tenía la impresión de que, siempre que estaba a punto de regenerarse, Bird lo mandaba todo a la mierda. Habrías dicho que le daba miedo vivir una vida normal, que evitaba tercamente que la gente le tomara por un tipo conservador, un ortodoxo, algo así. Esto resultaba trágico, pues cuando quería podía ser, no ya un genio, sino una excelente persona. Pero los continuos pinchazos empezaban entonces a destrozarle de verdad. Los traficantes de drogas le seguían dondequiera que fuese. En 1948 su caída parecía ya fuera de control.

Recuerdo una ocasión en el 48, cuando habíamos salido a Chicago para tocar en el Argyle Show Bar. La banda estaba a punto para empezar la actuación, pero Bird no había aparecido aún. Al fin llegó, aunque tan empapado de heroína y alcohol que evidentemente no podía tocar. Subió al estrado medio dormido. Max y yo tocamos cuatro compases cada uno, a ver, si le despertábamos. Bueno, si el tema estaba en fa, Bird arrancaba en otra tonalidad. Encima, Duke Jordan, que normalmente ya tocaba con dificultad, pretendía seguir los disparates de Bird. Fue todo tan indescriptiblemente malo que nos despidieron. Bird salió del club, confundió la cabina telefónica con un lavabo y orinó allí. El dueño del club, un blanco, nos dijo que fuéramos a recoger nuestro dinero en las oficinas del sindicato negro. Pero el sindicato negro local, en Chicago, era muy duro, ¿entiendes?, y no conseguimos ni un dólar. A mí no me preocupó excesivamente, porque mi hermana vivía en Chicago y podía quedarme con ella. Algún dinero me prestaría. Pero sí me preocupaba el resto de la banda. De todos modos, Bird nos dijo que nos reuníramos con él en la sede del sindicato de músicos negros el día siguiente y recogeríamos nuestro dinero.

Bird se presentó en el despacho de Gray, presidente del sindicato, y le dije que quería lo que era suyo. Bien, date cuenta de que a ninguno de aquellos tipos le gustaba la forma en que tocaba Bird y que le veían como un vulgar yonqui sobrevalorado y todo eso, ¿entiendes? Así, cuando Bird le dijo aquello al presidente, Gray metió la mano en el cajón de su mesa y sacó una pistola. Nos dijo que nos largáramos o dispararía. Naturalmente, nos largamos, y pronto. Camino de la salida, Max Roach me dijo: «Descuida, Bird conseguirá el dinero». Max consideraba a Bird capaz de conseguirlo todo. Ciertamente, Bird quería volver atrás y enfrentarse a Gray. Pero Duke Jordan se lo impidió. Aquel *hijoputa* negro le habría sin duda disparado a Bird, porque era un sujeto miserable a quien lo que fuera Bird le importaba un cuerno.

Sin embargo, Bird se vengó del dueño del Argyle cuando, tiempo después, pero el mismo año, volvimos a actuar allí. Mientras todos estaban tocando, Bird dejó el saxo al terminar su solo, abandonó el estrado y salió al vestíbulo del club. Se dirigió a una cabina telefónica que había en el vestíbulo y, macho, inundó la cabina de orines. Un lago de orines, te lo seguro, que desbordó la cabina y se extendió por la jodida alfombra. Luego salió sonriente de la cabina, se subió la cremallera de los pantalones y regresó al estrado. Todo el público, blancos, le observaba. Enseguida se puso otra vez a tocar y tocó con toda el alma. Aquella noche no estaba pirado ni nada parecido: le había dicho simplemente al patrón del club, sin necesidad de palabras, que a él no se le jodía. ¿Y sabes qué? El patrón no dijo ni mu, actuó como si no hubiera visto lo que Bird hacía. Y le pagó. Otra cosa es que Bird nos pagara a nosotros, porque aquel dinero no nos llegó nunca.

CALLE 52, BOICOT DE GRABACIONES Y DE NUEVO BIRD

Más o menos por entonces, la calle 52 empezó a declinar. El público seguía acudiendo a los clubs para escuchar música, pero la policía estaba por todas partes. En la calle proliferaban las putas, los chorizos, los macarras, por lo que la policía presionaba a los propietarios para que limpiaran sus clubs. La policía empezó a arrestar a algunos de los músicos y a muchos de los otros elementos. La gente continuó acudiendo para oír a Bird y su grupo, pero a otros grupos no les iban las cosas tan bien. Varios de los clubs de la Calle habían suprimido el jazz para dedicarse al striptease. Además, en el pasado, entre el público había una gran proporción de tipos movilizados por causa de la guerra, o recién desmovilizados, con muchas ganas de pasarlo bien, pero ahora, terminada la guerra, la gente era más rígida y menos indulgente.

La escena musical sufrió serios perjuicios, tanto por la decadencia de la Calle como por la continuidad del boicot a las grabaciones. De la música no quedaba constancia ni testimonio. Si no oías tocar *bebop* en los clubs, olvidabas que existía. Nosotros actuábamos con regularidad en unos pocos lugares, entre ellos el Onyx y el Three Deuces. Pero Bird nos puteaba a todos con el dinero y esto nos tenía trastornados. Yo siempre había considerado a Bird como un dios, pero la venda ya me había caído de los ojos. Tenía veintidós años, una familia, y acababa de ganar el premio New Star 1947 de la revista *Esquire* en el apartado de trompetistas y había empatado con Dizzy en el primer lugar en la votación de los críticos, según DownBeat. No se trataba de que los humos se me hubieran subido a la cabeza, pero empezaba a comprender quién era yo musicalmente hablando. Que Bird no nos pagase no era justo. No nos demostraba el menor respeto y yo no estaba dispuesto a tolerarlo.

Recuerdo una ocasión en que la banda se trasladó de Chicago a Indianapolis para unas actuaciones. Max y yo éramos compañeros de habitación e íbamos a todas partes juntos. De pasada, nos detuvimos en un pequeño restaurante en algún lugar de Indiana, un local integrado, para comer alguna cosa. Nos habíamos sentado a comer y hablábamos de nuestros propios asuntos cuando entraron cuatro blancos y se sentaron frente a nosotros. Bebían cerveza y se iban emborrachando, riendo y hablando más alto que nadie, como por allí suelen hacer los campesinos y montañeses borrachos. Habiendo crecido en East St. Louis yo sabía bien qué clase de blancos eran, pero Max, que procedía de Brooklyn, no tenía idea. Yo sabía que eran cuatro *hijoputas* ignorantes. Y su modo de beber cerveza empeoraba las cosas, ¿entiendes? Sea como fuere, uno de ellos se inclinó hacia delante y dijo: «¿A qué os dedicáis vosotros, chicos?».

Bien, Max es inteligente, pero no se percataba de la situación, de modo que se volvió hacia aquellos sujetos y respondió con una sonrisa: «Somos músicos». No conocía la típica broma provocativa del granjero zafio. Siendo de Brooklyn, nunca se había tropezado con ella. Así que el blanco dijo: «¿Por qué no tocáis algo para nosotros, si sois tan buenos?». Apenas dijo aquello yo supe lo que vendría después,

por lo cual, simplemente, levanté el mantel de la mesa con todo lo que tenía encima y lo volqué sobre los *hijoputas* antes de que pudieran hacer ni decir nada. Max vociferaba. Los cuatro blancos estaban tan sorprendidos que se quedaron sentados con la boca abierta, completamente mudos. Cuando salimos, dije a Max: «La próxima vez límítate a ignorarlos, esto no es Brooklyn».

Cuando aquella noche en Indianapolis llegó la hora de tocar, yo estaba más furioso que un *hijoputa*. Y cuando terminamos la actuación no se le ocurrió a Bird otra cosa que anunciaros que no tenía dinero, que el patrón no le había pagado y que para cobrar no habría más remedio que esperar a la siguiente vez que tocáramos. Todo el mundo se lo tragó, pero Max y yo subimos a la habitación de Bird. Su mujer, Doris, estaba allí, y cuando entramos vi que Bird metía un fajo de billetes debajo de la almohada. Inmediatamente protestó: «No tengo dinero. Éste lo necesito para otra cosa. Os pagaré cuando volvamos a Nueva York».

Max replicó: «*Okey*, Bird, lo que tú digas».

Yo dije: «Anda ya, Max, se ha quedado otra vez con nuestro dinero. Nos está estafando».

Max se limitó a encogerse de hombros y no añadió palabra. Estaba siempre de parte de Bird, hiciera Bird lo que hiciese, ya sabes. En consecuencia, yo dije: «Quiero mi jodido dinero, Bird».

Bird, que siempre me llamaba *Junior*, dijo: «No recibirás ni un centavo, *Junior*, nada, nada en absoluto».

Max dijo: «Sí, lo comprendo, Bird, yo puedo esperar, lo comprendo. Lo comprendo, Miles, por lo mucho que con Bird hemos aprendido».

Yo cogí una botella de cerveza, la rompí, y con ella en la mano, apuntándole dije a Bird: «*hijoputa*, dame mi dinero o te mato», y le agarré por el cuello.

Él buscó entonces a toda prisa debajo de la almohada, me tendió el dinero y, con una mueca como de comer mierda en su puñetera cara, dijo: «Vaya, te has enfadado, ¿eh? ¿Has visto esto, Max? Miles se ha enfadado conmigo después de todo lo que he hecho por él».

Max se situó de nuevo de su parte, diciendo: «Miles, Bird sólo quería ponerte a prueba. Sí, no hablaba en serio».

Fue entonces cuando empecé realmente a pensar en dejar el grupo. Bird estaba constantemente pirado, no nos pagaba, y yo trabajaba como un perro para mantener la banda conjuntada y la música a punto. Él se desintegraba por momentos. Además, yo me respetaba demasiado a mí mismo para consentir que me trataran de aquel modo. Y Doris, su mujer, me parecía una especie de Olive Oyl. No soporto que nadie me hable si no controla su propia mierda. Especialmente con aire protector, como suelen hacer los blancos cuando se creen los mandamases. Doris era de esta especie. Era bonita y todo eso, estaba siempre a favor de Bird, pero le gustaba hacer el papel de mandamás, sobre todo con los negros. Cuando viajábamos a alguna parte para tocar, Bird enviaba por delante a Doris a la estación del ferrocarril con los billetes. Allí

estaba aquella puta, exactamente igual que Olive Oyl, plantada en medio de la estación de Pennsylvania y mangoneando a un grupo de grandes músicos como si fuera nuestra madre y yo qué sé. No me gusta que una mujerzuela cualquiera se comporte como si yo fuera de su propiedad. Pero a Doris le encantaba verse rodeada por todos aquellos negritos refinados. Estaba en la gloria. Mientras tanto, Bird vagaba por alguna otra parte, pirado o a medio pirar. Era, simplemente, insensible.

DEXTER Y «JIM»

Dado que la calle 52 declinaba rápidamente, el mundo del jazz se trasladaba a la calle 47 y Broadway. Una de sus sedes era el Royal Roost, propiedad de un tipo llamado Ralph Watkins. El local había sido originariamente una pollería. Pero, en 1948, Monte Kay persuadió a Ralph de que permitiera a Symphony Sid organizar allí un concierto en una noche libre. Monte Kay era un joven blanco que rondaba por los círculos de jazz. En aquella época se hacía pasar por un negro de piel clara, pero cuando ganó algún dinero volvió a ser blanco. Ha ganado millones promocionando músicos negros y hoy es un millonario que vive en Beverly Hills. En fin, Sid eligió un martes por la noche y montó un concierto con Bird, Tadd Dameron, Fats Navarro, Dexter Gordon y yo. En el club había una sección para no bebedores, donde los chicos jóvenes podían entrar y escuchar música por noventa centavos. En Birdland se hizo, más adelante, una cosa parecida.

Aquella fue la época en que conocí a Dexter Gordon. Dexter había venido al este en 1948 (o por los alrededores de este año) y él, yo y Stan Levey comenzamos a salir juntos por ahí. Yo ya conocía a Stan desde Los Ángeles. Dexter era de lo más sofisticado y capaz de tocar hasta perder el culo, así que solíamos ir a todas partes e intervenir en *jams*. Stan y yo habíamos vivido juntos una temporada, en 1945, de modo que éramos buenos amigos. Stan y Dexter, los dos, usaban heroína, pero yo todavía estaba limpio. Bajábamos a deambular por la calle 52. Dexter andaba siempre pulcro y superelegante, vestido con aquellos trajes de hombros anchos que entonces estaban de moda. Yo vestía mis ternos de Brooks Brothers, también me parece que superelegantes. Ya sabes, el estilo St. Louis. Los negros de St. Louis teníamos fama de estar en la vanguardia cuando se trataba de vestir, así que nadie tenía que enseñarme nada.

Sin embargo, Dexter opinaba que mi modo de vestir no era tan elegante como yo creía. Por ello me decía constantemente: «Jim («Jim» era una expresión que muchos músicos usaban entonces), no puedes venir con nosotros con esa apariencia y vestido de esa manera. ¿Por qué no llevas otra clase de ropa, Jim? Tienes que cambiar. Tienes que ir a F & M», que era un establecimiento de moda masculina que había en Broadway.

«Pero, Dexter, éstos que llevo son buenos trajes, Me han costado un montón de

dinero».

«Miles, no se trata de eso, se trata de que no están al día. Mira, nada tiene que ver con el dinero; tiene algo que ver con el refinamiento, Jim, y esas cosas que llevas están muy lejos de ser refinadas. Cómprate algunos trajes de hombros anchos y unas camisas Mr. B si quieres parecer sofisticado, Miles».

Molesto y dolido, yo decía: «Pero Dex, macho, mis trajes son bonitos».

«Sé que a ti te parecen bonitos, Miles, pero no lo son. Yo no puedo ser visto con alguien que lleva cosas tan ortodoxas como las que tú llevas. ¿Y tú tocas en la banda de Bird? ¿En la banda más sofisticada del mundo? Macho, deberías saberlo mejor que nadie».

Aquello me lastimó. Yo respetaba a Dexter porque le consideraba supersofisticado, uno de los más refinados y distinguidos *cats* jóvenes que entonces encontrabas en los círculos musicales. Luego, un día, me dijo: «Tío, ¿por qué no te dejas crecer el bigote? ¿O la barba?».

«¿Cómo, Dexter? ¡No tengo pelo en ningún sitio excepto en la cabeza y un poco en los sobacos y alrededor del pito! En mi familia hay mucha sangre india, y ni los negros ni los indios tienen barbas ni les crece pelo en la cara. Mi pecho es lampiño como un tomate, Dexter».

«Bien, Jim, algo tendrás que hacer. No puedes acompañarnos por ahí con ese aspecto, porque me siento incómodo a tu lado. Y si no te va a salir pelo en la cara, ¿por qué no te compras alguna ropa decente?».

No me quedó otro remedio que ahorrar cuarenta y cinco dólares, ir a F & M y comprarme un traje gris de hombros anchos que parecía demasiado grande para mí. Es el traje que llevo en todas las fotos de la época en que estaba en la banda de Bird, en 1948, e incluso en las que se usaron para publicidad. Cuando me puse el traje F & M, Dexter se me acercó luciendo aquella amplia sonrisa suya, se inclinó hacia mí, me palmeó la espalda y dijo: «Sí, Jim, ahora pareces alguien, ahora eres un hombre de mundo. Puedes venir con nosotros». Un tipo extraordinario, Dexter.

BUD POWELL

Cada día resultaba más claro que el verdadero director de la banda de Bird era yo, puesto que él no aparecía nunca, salvo para tocar y cobrar. Cada día, también, le enseñaba acordes a Duke, con la esperanza de que captase algo, pero nunca parecía escuchar. Nunca salimos adelante. Bird, no quería despedirle y yo no podía porque la banda no era mía. Constantemente pedía a Bird que le despachase. Max y yo pretendíamos tener en la banda a Bud Powell, no a Duke Jordan. Pero Bird se aferraba a Duke.

Hubo, no obstante, un problema con Bud. Ocurrió que una noche, unos años antes, había ido al Savoy Ballroom, allá en Harlem, vestido con el conjunto negro que

tanto le gustaba exhibir. Llevaba consigo a sus chicos del Brorix, de los que siempre se ufanaaba porque «le pateaban el culo a cualquiera». De modo que subió al Savoy sin un dólar en el bolsillo, y el matón de la puerta, aunque le conocía, le dijo que no podía entrar sin dinero. Pero decía esto a Bud Powell, al más grande de los pianistas jóvenes que había en el mundo entero, cosa que el propio Bud sabía. Así que se limitó a pasar indiferente ante aquel *hijoputa*. El matón hizo lo que le pagaban por hacer: le abrió la cabeza a Bud de un culatazo de su pistola.

Después de aquello, Bud empezó a inyectarse heroína como si la heroína se estuviera acabando, y él era la última persona que hubiera debido pincharse, porque la droga le volvía loco. Tampoco podía beber, y entonces empezó a beber, también como si se estuviera acabando el alcohol. A partir de aquel momento tuvo un comportamiento demencial, sufrió ataques de rabia, Pasó semanas sin dirigirle la palabra a nadie, ni siquiera a su madre o a sus mejores amigos. Finalmente, su madre le envió al pabellón psiquiátrico de Bellevue, en Nueva York. Fue en 1946. Comenzaron a aplicarle tratamientos de choque. Allí también creían que estaba loco.

Así terminó. Después de los tratamientos de choque, Bud no volvió a ser el mismo, ni como músico ni como persona. Antes de que Bud ingresara en Bellevue, todo lo que tocaba encerraba alguna idea aguda, alguna innovación; siempre había algo distinto en la forma en que fluía su música. Macho, después de que le abrieran la cabeza y le aplicaran aquellos tratamientos, mejor habría sido que le cortaran las manos en lugar de hacerlo con su creatividad. En ocasiones me pregunté si aquellos médicos blancos le dieron el tratamiento a propósito, con la intención de separarle de sí mismo, que fue por cierto lo que hicieron con Bird. Sólo que Bird y Bud eran diferentes. Todo lo que Bird tenía de terco, lo tenía Bud de pasivo. Bird sobrevivió a los tratamientos de choque; Bud no.

Antes de que todo esto ocurriese, Bud Powell era un *hijoputa* estupendo. Fue el eslabón perdido que impidió a nuestra banda convertirse realmente en el que quizás habría sido el más grandioso grupo *bebop* de la historia. Con Max impulsando a Bird y Bird impulsando a Bud, y yo flotando por encima de toda aquella música maravillosa... Macho, pensar que eso podía haber sido es demasiado doloroso. Al Haig, el pianista que Bird tuvo en el grupo en 1948, tocaba bastante bien. Era correcto. Y John Lewis, quien también tocó con nosotros, era aceptable. En cambio, lo único que hacía Duke Jordan era ocupar espacio. Y Tommy Potter atacaba el contrabajo como si estuviera estrangulando a alguien a quien odiase. Siempre le decíamos: «¡Tommy, suelta a esa mujer!», aunque hay que admitir que su ritmo no era malo. Pero si Bud hubiera estado allí, bueno, qué voy a decirte; no ocurrió, pero pudo haber ocurrido.

Por alguna razón, la madre de Bud confiaba en mí y me apreciaba. Claro que entonces la gente solía apreciarme mucho, y me refiero a todo tipo de gente. A veces pienso que ello guarda relación con el hecho de que YO, de chico, había repartido periódicos en East St. Louis. A lo largo de una ruta de reparto aprendes a tratar con

personas de todas clases. Supongo que la madre de Bud me quería porque cada vez que la veía le hablaba de algo. Cuando Bud se trastornó de aquella manera, su madre le dejaba ir a los sitios conmigo. Ella sabía que yo apenas bebía ni tomaba drogas, a diferencia de la mayoría de tipos que rodeaban a Bud.

Iba a visitarle y, a escondidas, le llevaba una botella de cerveza: era el límite de lo que podía beber sin que se le subiera a la cabeza. Él la sorbía, allí sentado, sin decir nada. Normalmente se colocaba ante el piano que había en su apartamento de St. Nicholas, en Harlem. Yo le pedía que tocara Cherokee y él lo hacía con brillantez. Al piano era como un pura sangre, incluso después de enfermar. Después intentaba tocar, porque nunca se le ocurrió que no podía. Pero, por mucha que fuera la grandeza con que tocaba Cherokee o cualquier otra cosa cuando estaba enfermo, nunca tocó como lo hacía antes. Y no porque no supiera cómo tocarla, macho, eso no, por lo menos en el interior de su mente. Bird era igual que él en este aspecto.

De hecho, Bird y Bud son los dos únicos músicos que he conocido que poseyeran aquel don.

A veces, cuando yo vivía en Harlem, Bud venía a mi apartamento de la calle 147 y no pronunciaba una palabra. En una ocasión hizo esto cada día durante dos semanas. No decía nada a nadie, ni a mí, ni a Irene ni a nuestros dos hijos. Simplemente se quedaba sentado y miraba al vacío, con una dulce sonrisa en su rostro.

Años después, en 1959, salimos de gira Lester Young y yo (fue el mismo año en que Lester murió), con Bud. Bud seguía igual: se sentaba y sonreía. Con frecuencia miraba a un músico que se llamaba Charlie Carpenter. Un día, Bud estaba sentado como siempre, callado, sólo sonriendo a Charlie. Hasta que Charlie preguntó: «Bud, ¿de qué te sonrías siempre?». Bud, sin cambiar de expresión, dijo: «De ti». Lester Young se cayó de tanto reír, porque Charlie era un *hijoputa* tristísimo y aquello era lo que hacía a Bud sonreír constantemente.

Antes de aquello, cuando Bud salió del manicomio donde lo habían encerrado, vino una noche al centro de la ciudad para oír tocar a la banda de Bird, vestido con su habitual traje negro, paraguas negro, camisa blanca, corbata negra, zapatos negros, calcetines negros y sombrero negro. Salirnos a la calle en un descanso y le encontramos plantado allí, perfectamente sobrio y limpio. Mira, fíjate, el motivo de que Bird no quisiera a Bud en la banda no era que no le gustase su forma de tocar. Nos había dicho a Max y a mí que no quería a Bud en la banda porque andaba «demasiado pirado». ¿Tú te imaginas a Bird diciendo que alguien andaba «demasiado pirado»? ¿Más pirado que él?

Por lo tanto, en aquel momento, Max y yo dijimos: «Bud, quédate donde estás, volvemos enseguida. No te marches». Él sólo sonrió sin decir nada. Volvimos corriendo al club, tocamos lo que correspondía y dijimos a Bird: «Bud está ahí fuera, y limpio».

Bird repuso: «¿Ah, sí? No lo creo».

Nosotros le contestamos: «Ven, Bird, y lo verás». Así que Max y yo llevamos a Bird a la calle y vimos a Bud en pie junto a un coche, donde le habíamos dejado, como un zombi. Miró a Bird y se le pusieron los ojos en blanco. Luego, simplemente, empezó a resbalar a lo largo del jodido coche y fue a parar al suelo. «Bud, ¿dónde has estado?», le pregunté. Murmuró confusamente algo sobre que había ido a la taberna White Rose, allá en la esquina. Se había emborrachado a toda leche.

Más adelante, cuando ya estaba tan ido, apenas quería hablar con nadie. Fue una pena. Era uno de los más grandes pianistas del siglo.

SAXOS EMPEÑADOS

Las cosas, en la banda, estaban mal. Bird empeñaba su saxo una y otra vez. La mayor parte del tiempo no tenía instrumento con que tocar y recurría a pedir prestados los saxos de otros. Esto se complicó tanto que el Three Deuces encargó a un tipo, creo que era un conserje o algo así, para que fuera cada día a la casa de empeños a sacar el saxo de Bird, para después devolverlo en cuanto éste terminaba de tocar.

Por aquella época Max y yo estábamos convencidos de que podríamos desenvolverse solos y nos sentíamos hartos de las hazañas estúpidas e infantiles de Bird. Lo único que pretendíamos era tocar buena música, y Bird estaba comportándose como un imbécil, una especie de *hijoputa* payaso. A nosotros nos trataba como si no fuéramos nadie, como niños tontos. Nosotros pensábamos otra cosa.

Una vez, en el Three Deuces, Bird llegó tarde y se fue al vestuario a comer unas sardinas y unas galletas saladas que traía. El patrón intentaba darle prisa para que saliera al estrado y Bird, indiferente, se limitaba a comer, sonriendo como un *hijoputa*, idiota, ¿entiendes a qué me refiero? El patrón le instaba a tocar y Bird le ofrecía galletas. Macho, la escena era de risa, y yo me reí casi hasta morir. Finalmente, Bird salió del vestuario y tocó. Pero para entonces ya había puesto en ridículo a los dueños del club, que nunca lo olvidaron. Después de aquello, Bird trasladó su grupo al Royal Roost y jamás volvimos a tocar en el Three Deuces.

Me parece que desde septiembre de 1948 hasta diciembre del mismo año, tocamos en el Royal Roost. El Roost estaba bien, porque Symphony Sid transmitía por radio las actuaciones desde allí y nos escuchaba una audiencia mucho más amplia. Además, yo empecé a tocar con otros grupos, aparte el de Bird, y con mi banda propia. La música que toqué en aquella época era la que interpretaba con Bird y los demás grupos, pero también tocaba la mía, que era muy diferente de las otras. Estaba encontrando mi propia voz y esto era lo que principalmente me interesaba.

Alrededor de aquellas fechas el grupo de Bird hizo su primera grabación de 1948, creo que en septiembre. Convencí a Bird de que sustituyera en el disco a Duke Jordan por John Lewis. Duke se enfadó en serio conmigo, pero no me importó lo que él

pensara porque me preocupaba exclusivamente la música. Curly Russell intervino también en aquella grabación.

Más tarde, Al Haig vino al grupo como sustituto permanente de Duke. Esto sería hacia diciembre de 1948. Que Bird incorporase a Al no me entusiasmó. No tenía nada contra él como persona, pero pensaba que John Lewis y Tadd Dameron eran mejores pianistas. Supongo que la decisión de Bird respondía al deseo de demostrar a todo el mundo que era él, no yo, quien tenía el mando. No era un secreto para nadie a quién quería yo en el grupo, así que para Bird se trataba sólo de salvar la faz. No lo sé en realidad. Bird y yo nunca hablábamos mucho, probablemente quince minutos como máximo durante todo el tiempo en que le traté. Además, en 1948 hablábamos todavía menos que antes. Tras la incorporación de Al Haig, Bird reemplazó a Tommy Potter por Curly Russell. Luego se echó atrás y sustituyó a Curly por Tommy.

GIL EVANS Y *BIRTH OF THE COOL*

Inmediatamente después de esto llevé al Roost un conjunto de nueve músicos. Lo formaban Max Roach, John Lewis, Lee Konitz, Gerry Mulligan, Al McKibbon al bajo y Kenny Hagood, vocalista. También tenía a Michael Zwerin al trombón, a Junior Collins a la trompa y a Bill Barber a la tuba. Había empezado a trabajar con Gil Evans algún tiempo antes y él hizo los arreglos.

Gil dejó de actuar como arreglista de la banda de Claude Thornhill el verano de 1948. Tenía la esperanza de escribir y arreglar para Bird. Pero Bird no encontraba el momento de escuchar lo que Gil hacía, pues para él Gil sólo era el proveedor de un lugar conveniente donde comer, beber, cagar y estar cerca de la calle 52, dado que Gil tenía un apartamento en la calle 55. Cuando finalmente escuchó la música de Gil, le gustó; pero para entonces Gil ya no quería trabajar con Bird.

Gil y yo habíamos empezado a hacer cosas juntos y todo iba verdaderamente bien para ambos. Yo buscaba un soporte para tocar mis solos más en el estilo en que los oía. Mi música era un poco más lenta y no tan intensa como la de Bird. Mis conversaciones con Gil sobre formas de expresión más sutiles y mierdas así me resultaban estimulantes. Gerry Mulligan, Gil y yo comenzamos a hablar de formar aquel conjunto. Pensábamos que nueve instrumentos era un número correcto para la banda. De hecho, Gil y Gerry habían decidido cuáles serían los instrumentos de la banda antes de que yo entrase en las conversaciones. Pero la teoría, la interpretación musical y lo que la banda tocaría fueron idea mía.

Alquilé los locales donde ensayar, convoqué los ensayos y lo puse todo en marcha. Este trabajo con Gil y Gerry lo hacía marginalmente desde el verano de 1948 hasta que grabamos, que fue en enero y abril de 1949, y otra vez en marzo de 1950. Conseguí para nosotros algunas actuaciones y establecí los contactos con Capitol Records para los discos. Sin embargo, a lo que realmente me condujo trabajar con Gil

fue a componer. Mis composiciones se las tocaba a Gil en el plano de su apartamento.

Recuerdo que, cuando empezamos a reunir el conjunto, yo quería a Sonny Stitt en el saxo alto. Sonny sonaba muchísimo como Bird, y es lógico que pensara en él enseguida. Pero Gerry Mulligan prefería a Lee Konitz porque tenía un sonido ligero más que un sonido de *bebop* duro. Pensaba que aquella clase de sonido sería lo que caracterizaría el álbum y la banda. Temía que conmigo, con Al McKibbon, Max Roach y John Lewis, todos en el mismo grupo y todos procedentes del *bebop*, se repetiría una vez más lo ya conocido, de modo que seguí su consejo y contraté a Lee Konitz.

Max se reunía en casa de Gil con Gerry y conmigo, y lo mismo hacía John Lewis, de modo que ellos ya sabían lo que pretendíamos conseguir. También lo sabía Al McKibbon. Nos hubiera gustado tener a J. J. Johnson, pero estaba de gira con la banda de Illinois Jacquet; pensé entonces en Ted Kelly, que tocaba el trombón en la banda de Dizzy, pero estaba comprometido y no pudo aceptar. Al final convinimos en incorporar a un músico blanco, Michael Zwerin, más joven que yo, a quien había conocido en el Minton's una noche en que participaba en una *jam*. Le pregunté si quería ensayar al día siguiente con nosotros en el Nola's Studio. Vino e ingresó en la banda.

Mira, toda esta idea empezó como un simple experimento, un experimento de colaboración. Enseguida, no pocos músicos negros trataron de meter las narices en mis asuntos alegando que ellos no tenían trabajo y allí estaba yo contratando blancos para mi banda. Yo les respondí sencillamente que si un tipo sabía tocar tan bien como tocaba Lee Konitz (esto era lo que les enojaba más, porque los saxos altos abundaban), le contrataría siempre, y me importaría un huevo si era verde y tenía el alma roja. Yo contrataba a un *hijoputa* para tocar, no porque fuera de un color u otro. Cuando oyeron esto, muchos de ellos olvidaron la cuestión; pero unos pocos continuaron enfadados conmigo.

Bien, el caso es que Monte Kay nos colocó en el Royal Roost por dos semanas. Cuando debutamos en el Roost, hice que el club colocara fuera un cartel que decía: «Miles Davis's Nonet. Arreglos de Gerry Mulligan, Gil Evans y John Lewis». Tuve que sostener una lucha infernal con Ralph Watkins, patrón del Roost, para obligarle a aquello. No quería hacerlo, ante todo, porque pensaba que era excesivo para él estar pagando a nueve *hijoputas* cuando podía haber pagado sólo a cinco. Sin embargo, Monte Kay le persuadió. A mí no me gustaba demasiado Watkins, pero se ganó mi respeto por el riesgo que afrontaba. Tocamos en el Royal Roost durante dos semanas, a finales de agosto y principios de septiembre de 1948, alternando con la orquesta de Count Basie.

Mucha gente pensó que la mierda que interpretábamos era rara. Recuerdo que Barry Ulanov, de la revista *Metronome*, estaba un poco confundido por la música que tocábamos. Count Basie solía escucharnos cada noche, mientras esperaba su turno, y le gustó. Me dijo que lo nuestro era «lento y extraño, pero bueno, realmente bueno».

A muchos de los músicos que solían venir a oírnos también les gustó, y entre ellos a Bird. Pero quien verdaderamente se entusiasmó con lo que oía fue Pete Rugolo, de Capitol Records; enseguida me preguntó si podría grabarnos para la Capitol cuando el boicot a las grabaciones terminase.

A finales de septiembre llevé otro grupo al Roost, con Lee Konitz, Al McKibbon, John Lewis, Kenny Hagood y Max Roach. Sympliony Sid retransmitió aquella actuación y la grabó, así que hubo un disco de lo que tocábamos. El grupo causaba sensación, macho. Nos dimos cuenta en cuanto actuamos juntos, ya sabes lo que es eso. Max se desenfrenaba.

Por aquel tiempo Gil sufrió un bajón como compositor. Tardaba una semana en escribir ocho compases. Sin embargo, acabó recuperándose y escribió una tonada titulada *Moon Dreams* y algunas cosas para *Boplicity*, destinadas al álbum *Birth of the Cool*. El álbum *Birth of the Cool* surgió de algunas de las sesiones que celebramos tratando de sonar como la banda de Claude Thornhill. Buscábamos aquel sonido, con la diferencia de que lo queríamos lo más reducido posible. Yo dije que tenía que ser la expresión de un cuarteto, con las voces de soprano, alto, barítono y bajo. Contaríamos con tenor, semialto y semibajo. Yo era la voz soprano, Lee Konitz era el alto. Teníamos otra voz en una trompa para el registro alto y una voz de barítono, que era la tuba. Teníamos soprano y alto: yo y Lee Konitz. Para el registro alto usaríamos también la trompa, y el saxo para el registro de barítono y la tuba para el registro bajo. Yo concebía el grupo como un coro, un coro que era un cuarteto. Muchos músicos sitúan el saxo barítono en lo más bajo, pero no es un instrumento bajo como lo es la tuba. La tuba sí es un instrumento bajo. Yo quería que los instrumentos sonasen como voces humanas, y así sonaron.

Gerry Mulligan hacía a veces dobletes con Lee y luego conmigo, y con Bill Barber, que estaba siempre en los bajos tocando la tuba. En ocasiones subía de registro y en otras le hacíamos elevar el sonido. Y funcionaba.

Pasamos un día en el estudio con nuestro noneto, creo que fue en enero de 1949. Kai Winding ocupaba el lugar de Michael Zwerin, que había tenido que volver a la universidad, y Al Haig sustituía a John Lewis al piano, y Joe Shulman había relevado a Al McKibbon. En aquella primera sesión me parece que grabamos *Jeru*, *Move*, *Godchild* y *Budo*. No usamos en aquella sesión ninguno de los arreglos de Gil porque Pete Rugolo quería grabar primero las piezas rápidas y de tempo medio. La sesión transcurrió casi sin tropiezos. Todos tocamos bien, y Max nos motivaba a todos. Me gustó mucho la forma en que respondimos aquel día. La Capitol Records quedó tan satisfecha del resultado que publicó *Move* y *Budo* en disco de 78 rpm aproximadamente un mes después de haberlas grabado, y *Jeru* y *Godchild* en abril. Más adelante organizamos otras dos sesiones de grabación, una en marzo o abril de 1949 y otra en 1950. Por entonces se habían producido más cambios en la banda: J. J. Johnson sustituyó a Kai Winding al trombón; Sandy Siegelstein a Junior Collins a la trompa, y él mismo fue luego sustituido por Gunther Schuller; Al Haig cedió el

piano a John Lewis; Joe Shulman fue relevado en el bajo por Nelson Boyd, y éste lo fue por Al McKibbon; Max Roach cedió la batería a Kenny Clarke y éste se la volvió a ceder a él; y en la última sesión, Kenny Hagood interpretó la parte vocal. Los únicos que no variamos en las tres grabaciones fuimos Gerry Mulligan, Lee Konitz, Bill Barber y YO.

Gil y yo escribimos *Boplicity*, pero la pusimos a nombre de mi madre, Cleo Henry; porque yo quería publicarla en una editorial de música distinta de aquella con la que me ligaba un contrato. Apareció a nombre de mi madre, y en paz.

Birth of the Cool se convirtió en una pieza de coleccionista, según creo, como reacción ante la música de Diz y Bird. Ellos tocaban aquellas paridas rapidísimas y sofisticadas, y si no eras un oyente ágil no llegabas a captar el humor y el sentimiento que había en su música. Su sonido musical no era dulce, y no tenía unas líneas armónicas que pudieras tararear fácilmente por la calle, junto a tu chica, mientras te disponías a darle un beso. El *bebop* no tenía la humanidad de Duke Ellington. No tenía siquiera aquella cosa tan reconocible. Bird y Diz eran grandes, fantásticos, provocativos; pero no eran dulces. Yo considero que *Birth of the Cool* fue diferente porque podías oírlo todo y tararearlo.

Birth of the Cool surgió de raíces musicales negras. Procedía de Duke Ellington. Ciento que pretendimos sonar como Claude Thornhill, pero éste había bebido en las fuentes de Duke Ellington y Fletcher Henderson. El propio Gil Evans era un gran admirador de Duke y de Billy Strayhorn, y Gil fue el arreglista de *Birth of the Cool*. Duke y Billy solían utilizar aquella especie de duplicación en los acordes, parecida a lo que hicimos en *Birth*. A Duke se lo oyes siempre, y siempre tenía consigo músicos; cuyo sonido podías reconocer. Si tocaban solos en su banda, identificabas sin equivocarte quiénes eran, Por su sonido. Si tocaban incorporados a una sección, también los identificabas por la expresión. Imprimían su propia personalidad en determinados acordes.

Pues eso fue lo que hicimos en *Birth*. Y por eso considero que fue una superación, como lo fue. Los blancos, en aquella época, preferían la música que podían entender, que podían oír sin esforzarse. El *bebop* les era ajeno, y por lo tanto a la mayoría le resultaba difícil percibir lo que había en aquella música. Era algo exclusivamente negro. En cambio, *Birth* no sólo era tarareable sino que incluía a músicos blancos que tocaban y desempeñaban papeles prominentes. Esto, a los críticos blancos les gustó. Les gustó el hecho de que ellos parecían tener algo que ver con lo que estaba pasando. Digamos que fue como cuando alguien te estrecha la mano con un poco más de calor. Nosotros acariciamos los oídos de la gente un poco más suavemente que Bird o Diz, hicimos la música más mayoritaria. Esto fue todo.

CRISIS CON BIRD

Entrado 1948 yo me encontraba al final de la cuerda con respecto a Bird y si seguía colgado allí era sólo con la esperanza de que él cambiase y mejorase, porque me entusiasmaba aún tocar con él cuando realmente tocaba. Sin embargo, a medida que se hizo famoso se dedicaba más a los solos y a desentenderse de la banda. Admito que de aquel modo ganaba personalmente más dinero, pero se suponía que éramos un grupo y por él habíamos sacrificado demasiado. Muy raras veces nos presentaba cuando actuábamos, y tan pronto terminaba sus solos abandonaba el estrado sin ni siquiera mirarnos. Ya no contaba el tempo de las tonadas, así que nunca sabíamos qué coño iba a tocar.

Lo único que Bird tenía que hacer era exhibirse en el estrado y tocar. Pero siempre metía mierda en el juego. Recuerdo que una vez, en el Three Deuces, me lanzó una de las aburridas y exasperadas miradas que te dedicaba cuando estaba disgustado por algo: podías ser tú, podía ser la circunstancia de que el tipo que le vendía la droga no hubiese llegado, podía ser que su mujer no le hubiese chupado el pito convenientemente, podía ser el patrón, o alguien del público, podía ser cualquier cosa, pero tú no lo sabías jamás. Porque Bird cubría constantemente con una máscara sus pensamientos, una de las máscaras más logradas que he visto. Bien, como sea: en aquella ocasión me miró y se inclinó hacia mí para decirme que yo estaba tocando demasiado fuerte. Precisamente yo, que en aquella época tocaba con tanta suavidad. Dije para mí que Bird debía estar loco si le parecía que yo lo hacía demasiado fuerte. Nunca le mencioné la cuestión, claro, pues, ¿qué puñeta le iba a decir? A fin de cuentas era su banda.

Bird había declarado siempre que detestaba la idea de ser considerado meramente un animador, un artista de variedades, pero, como he dicho, se estaba convirtiendo en un espectáculo. Me disgustaba que los blancos vinieran al club donde tocábamos simplemente para ver a Bird haciendo el bufón, esperando que cometiera alguna estupidez, algo para provocar la risa. Cuando conocí a Bird podía estar un poco chiflado, pero no se comportaba como un imbécil, que era lo que hacía ahora. Le recuerdo en cierta ocasión anunciando una pieza que denominó *Suck You Mama's Pussy*. La supuesta gracia era que el público no estuviera seguro de que hubiese dicho aquello, de haberlo oído bien. Resultaba vergonzoso. Yo no había ido a Nueva York para trabajar con un payaso.

Pero cuando empezó a desmantelar la banda por puro capricho, después de que yo hubiera consumido tanto tiempo ensayando en su ausencia con todos y cada uno (sólo para presenciar cómo reía el público blanco, convencido de que aquello era una diversión), fue más de lo que podía soportar. Me ponía furioso, me hacía perder todo el respeto que le tuve. Yo estimaba a Charlie Parker como músico (quizá no como persona), pero como músico creativo e innovador, como gran artista. Y allí, ante mis ojos, se iba convirtiendo en un vulgar comediante.

Por entonces me ocurrieron otras cosas importantes. Al mismísimo maestro, Duke

Ellington, debió de gustarle lo que yo hacía, lo que tocaba en 1948, porque en una ocasión envió a un tipo en mi busca. Yo ni siquiera conocía a Duke; sólo le había visto en el estrado y, eso sí, había escuchado todos sus discos. Pero le admiraba de veras, por su música, su actitud y su estilo. No es raro, pues, que me sintiera halagado cuando me envió a aquel tipo para que me llevase a su oficina porque quería hablar conmigo. El tipo, creo, se llamaba Joe, y me contó que a Duke yo le caía bien, que le gustaba cómo vestía y cómo me desempeñaba. Bien, aquellos elogios eran embriagadores para una persona de veintidós años, y más si procedían de uno de sus ídolos. Casi me hicieron perder la cabeza, macho; mi ego se disparó hacia el cielo. Joe me dio las señas de la oficina, que estaba en el viejo Brill Buildin de Broadway y calle 49.

Fui a visitar a Duke más pulcro que un *hijoputa*, subí a su oficina, llamé a la puerta, y allí estaba él, en calzoncillos, con una mujer sentada en su regazo. Me quedé pasmado. Tenía delante a la persona a quien consideraba más fría, más sofisticada y más limpia del mundo de la música, sentada en su oficina con una mujer en el regazo y una amplia sonrisa en su rostro. Macho, aquella estampa me Jodió de pies a cabeza. Pero Duke me dijo que me incluía en sus planes para el otoño, musicalmente hablando, y que me quería en su banda. Aquello, tú, ya me dejó K.O. de sopetón, me alegró a reventar, me envaneció no sabes tú de qué manera. Figúrate, uno de mis ídolos me ofrecía entrar en su banda, que era la mejor gran orquesta del ramo. Sólo el hecho de que hubiera pensado en mí, de que hubiera oído hablar de mí y le gustara mi forma de tocar... bueno, increíble.

Sin embargo, tenía que decirle que no podía aceptar porque estaba terminando *Birth of the Cool*. Esto fue lo que le respondí, y era cierto, aunque la verdadera razón de que no pudiera, o no quisiera, irme con Duke, era que me resistía a encasillarme musicalmente, a tocar la misma música noche tras noche. Mi mente estaba en otra parte. Yo pretendía avanzar en una dirección distinta a aquella en que él se movía, a pesar de que lo estimaba y respetaba totalmente. Pero esto no se lo podía decir. Por lo tanto, me limité a comentarle que debía terminar *Birth of the Cool*, cosa que comprendió. También le dije que era él uno de mis ídolos y que me enorgullecía que hubiera pensado en mí. Confiaba en que mi negativa no le indispondría conmigo. Replicó que no me preocupara, que mi deber era seguir el camino que considerase mejor.

Cuando salí de la oficina de Duke, Joe me preguntó qué había pasado, y le expliqué que después de haber tocado con la gran orquesta de Billy Eckstine me era imposible volver a aquella clase de trabajo. Le dije que admiraba tanto a Duke que no quería trabajar con él. Nunca volví a estar a solas con Duke después de aquello, nunca volvimos a hablar, y muchas veces me he sorprendido preguntándome qué habría ocurrido si me hubiese unido a su banda. Lo único seguro es que nunca lo sabré.

Por entonces iba mucho a casa de Gil Evans y escuchaba lo que él decía sobre

música. Gil y yo hacíamos muy buenas migas. Yo me sentía próximo a sus ideas musicales y él a las mías. Con Gil, la cuestión de raza nunca se planteó: música y nada más. No le importaba de qué color eras. Fue uno de los primeros blancos que conocí en aquella línea. Pero era canadiense, y ello quizá guardaba relación con su manera de pensar.

Como consecuencia de *Birth of the Cool*, Gil y yo nos hicimos realmente grandes amigos. Gil era exactamente la clase de persona con quien te gusta estar, porque veía cosas que nadie más veía. Le interesaba la pintura y me mostraba detalles que yo nunca habría notado. O bien, escuchando una orquestación, te decía: «Miles, escucha ese violonchelo de ahí. ¿De qué otra forma crees que podría haber tocado este pasaje?». Constantemente te incitaba a pensar. Tenía el don de penetrar en la música y sacar de ella cosas que, normalmente, otra persona no habría oído. Luego me llamaba, supongamos, a las tres de la madrugada para decirme: «Si alguna vez estás deprimido, Miles, escucha *Springsville*» (una espléndida pieza que incluimos en el álbum *Miles Ahead*). E inmediatamente colgaba el teléfono. Gil era un pensador, uno de los rasgos que más apreciaba en él.

Cuando le conocí, solía venir a escuchar a Bird en la época en que yo estaba en la banda. Comparecía con una bolsa llena de rábanos (él decía «rábanos picantes»), que comía con sal. Allí estaba aquel canadiense, alto, flaco, blanco, más sofisticado que nadie. Insisto en que yo no conocía a ningún blanco que fuera como él. Estaba acostumbrado a aquellos negros de East St. Louis que entraban en todas partes con una bolsa de *sandwiches* de careta de cerdo asada que iban sacando y comiendo tan tranquilos, lo mismo en el cine, que en un club, que en cualquier otro lugar. Pero ¿llevarse «rábanos picantes» a los clubs nocturnos y comérselos de una bolsa con un poco de sal, siendo un joven blanco? Así era Gil en la frenética calle 52, entre todos aquellos supersofisticados músicos negros empolainados, vestidos como petimetre, y él tocado con una gorra. Un personaje, macho.

El apartamento de Gil en la calle 55, un sótano, era punto de reunión de muchos músicos; un lugar tan oscuro que nunca sabías si era de día o de noche. Max, Diz, Bird, Gerry Mulligan, George Russell, Blossom Dearie, John Lewis, Lee Konitz y Johnny Carisi estaban constantemente allí. Gil tenía una cama enorme, que ocupaba mucho espacio, y un jodido gato muy raro que se metía por todas partes. Nosotros nos sentábamos donde fuera y hablábamos de música o discutíamos sobre cualquier cosa. Recuerdo que Gerry Mulligan estaba entonces muy enojado por una serie de cuestiones. Pero también⁷ lo estaba yo, y de vez en cuando nos enzarzábamos en alguna disputa. Nada serio, sólo azuzarnos uno a otro. En cambio, Gil era como una gallina clueca para todos. Su frialdad lograba calmar los ardores. Era una persona maravillosa a quien, sencillamente, encantaba rodearse de músicos. Y a nosotros nos apasionaba estar a su alrededor por lo mucho que nos enseñaba, por su interés hacia la gente y la música, especialmente hacia arreglos musicales. Me parece que Bird también apareció por allí durante un tiempo. Gil era capaz de soportar a Bird cuando

nadie más podía hacerlo.

Sea como fuere, yo me movía en otra dirección, alejándome de Bird. Así, cuando la crisis estalló, en diciembre de 1948, tenía ya muy claro lo que quería hacer y lo que iba a hacer. La moral de la banda estaba por los suelos cuando decidí marcharme. Bird y yo apenas nos hablábamos y había en el interior del grupo una fuerte tensión. El golpe final se produjo justo antes de Navidad. Bird y yo discutimos en el Three Deuces a propósito de mi dinero. Aquel día él se había instalado en el club, dedicado a comer una tonelada de pollo frito y a beber, repleto de heroína como un *hijoputa*, y YO no había cobrado en varias semanas. Sonreía como un gato de Cheshire culón y tenía la apariencia de un Buda. Le pregunté qué pasaba con mi dinero y siguió comiendo pollo como si yo no estuviera allí. Como si yo hubiera sido una especie de lacayo. De modo que agarré a aquel *hijoputa* por el cuello y le dije algo como: «Págame ahora mismo, *hijoputa*, o te mato, y no bromeo, negrito». Y dio resultado, porque a toda prisa me entregó algún dinero, no todo el que me debía, pero sí aproximadamente la mitad.

Unos días después, en vísperas de Navidad, estábamos tocando en el Royal Roost. Bird y yo tuvimos otra disputa, antes de subir al estrado, sobre el resto de su deuda. Bird inició enseguida sus bufonadas: dispararle a Al Haig con una pistola de juguete, soltar el aire de un globo ante el micrófono. La gente reía, y él también, porque le parecía divertido. Yo, simplemente, bajé del estrado y me largué. Max se largó igualmente aquella noche, aunque luego regresó hasta que Joe Harris ocupó su puesto. Yo también volví, por un tiempo, pero finalmente, no mucho después de aquello, Kenny Dorham, mi viejo amigo, se incorporó a la banda de Bird en mi lugar.

Cuando dejé la banda, mucha gente escribió que me había marchado del estrado por las buenas y nunca volví. No ocurrió de ese modo. No dejé a Bird mientras él tenía compromisos por cumplir. Nunca lo habría hecho; no es propio de un profesional comportarse de semejante manera y yo he creído siempre en la profesionalidad. Ya le había insinuado a Bird que estaba cansado, hastiado de lo que pasaba, le había dicho que pensaba marcharme y acabé haciéndolo.

Poco tiempo después, cuando Norman Granz vino a ofrecernos a Max y a mí cincuenta dólares por noche para incorporarnos con Bird a su Jazz en la Philharmonic, le dije que no. Cuando se lo propuso a Max, éste quiso partírle la boca. Pero yo le dije: «Max, lo único que has de hacer es decir que no; amenazar con pegarle a ese *hijoputa* no sirve de nada». Me hizo caso. Max se había enfadado porque Norman ni aprobaba ni se tomaba en serio la música que normalmente hacíamos, y además el dinero que ofrecía era inadecuado. De hecho, lo que Norman quería era tener a Bird en sus programas, procurando que se sintiera cómodo entre las personas que le rodeaban. Necesitaban un batería, un piano y un bajo, y Bird me reclamaba a mí como trompeta. Norman ya tenía como pianista a Errol Garner, aunque Bird podía tocar con cualquiera, así que no importaba quién fuera el pianista con tal que supiera darle al teclado. La ventaja, lo positivo, era que Erroll tocaba bien.

Pero a mí me resultaba imposible hacer lo que Norman o Bird pretendían que hiciese, de modo que dije simplemente que no. Era doloroso decirle que no a Bird, pero lo hice. Y creo que mi negativa de entonces me ayudó, andando el tiempo, como persona, sirvió para convencerme de que me conocía a mí mismo.

ROTURA CON BIRD

Tras cortar mi colaboración con Bird me bastó con cruzar la calle para encontrar trabajo en el Onyx Club. Tuve a Sonny Rollins al saxo tenor, a Roy Haynes a la batería, a Percy Heath al bajo, a Walter Bishop al piano. Procuré no mirar atrás.

En el futuro, Bird y yo tocamos juntos dos o tres veces y juntos grabamos algunos discos. Contra Bird, yo no tenía nada; no soy esa clase de persona. Lo único que quería era no hundirme en la misma mierda que él. Creo que hacia 1950 Red Rodney ocupó el lugar de Kenny Dorham en la banda de Bird, y Bird solía hablarle de cuánto lamentaba la forma en que nos había tratado. Kenny me contó la misma historia, e incluso el propio Bird nos lo dijo un par de veces. Sin embargo, ello no le impidió hacer las mismas cabronadas a cada una de las bandas que tuvo después de nosotros.

En enero de 1949, no obstante, *Metronome* seleccionó a un grupo de All Stars para grabar un disco tan pronto como se levantase el boicot a las grabaciones, lo que ocurrió el primer día laborable de aquel año. Yo intervine a la trompeta, así como Dizzy y Fats Navarro, J. J. Johnson y Kal Winding en los trombones, Buddy De Franco al clarinete, Bird al saxo alto, Lennie Tristano al piano, Shelly Manne a la batería, y varias personas más. Pete Rugolo fue el director. La RCA publicó el disco, que sería *Metronome All Stars*.

Bird se comportó en aquella sesión de manera curiosa. Dijo que no entendía los arreglos, cosa que obligó a muchas tomas extra. Pero naturalmente que los entendía: era sólo una excusa para cobrar más dinero. Como resultado, con sus tomas extra y sus tonterías alargó la sesión unas tres horas más allá del límite y todos nos beneficiamos. Posteriormente se dio el título de *Overtime* a una tonada, en recuerdo de lo que Bird había hecho.

El disco fue una porquería, excepto lo que tocábamos Fats, Dizzy y yo. A todos se nos impusieron limitaciones, porque los solistas eran muchos y se trataba de grabaciones a 78 revoluciones. Pero lo que tocó la sección de trompetas me pareció a mí una gran parida. Fats y yo decidimos seguir la pauta de Dizzy y tocar como él tocaba en lugar de practicar nuestros respectivos estilos. El parecido fue tal que el propio Dizzy difícilmente conseguía identificar dónde terminaba él y empezábamos nosotros. Macho, aquellos *licks* de trompeta volaban por todas partes. Algo muy serio. Después de aquel disco, muchos músicos se percataron de que yo podía hacer las mismas cosas que Dizzy, además de tocar en mi propio estilo. Todos ellos, los obcecados por Dizzy, me tuvieron un gran respeto después de oír el disco.

Cuando terminé de tocar en el Onyx, pasé a hacerlo en el Royal Roost con la banda de Tadd Dameron. Tadd era un gran compositor y arreglista, además de un pianista excelente. El nuevo trabajo me ofrecía seguridad, cosa que después de haber dejado a Bird necesitaba para mantener a mi familia. Fats Navarro había sido el trompetista fijo de Tadd, pero por entonces era un yonqui total y estaba perdiendo mucho peso. Se pasaba el tiempo enfermo y faltaba constantemente al trabajo. Tadd compuso muchas cosas para la trompeta de la Gorda, pero en enero de 1949 la Gorda estaba demasiado enfermo para tocar, así que yo ocupé su puesto. Todavía vino y actuó algunas veces, pero ya no era el músico que había sido.

Inmediatamente después de actuar con Tadd en el Royal Roost me uní a la banda de Oscar Pettiford y nos instalamos en el Three Deuces llevando a Kai Winding como trombón. Los dueños del Three Deuces, Sammy Kaye e Irving Alexander, abrieron en enero de 1949 un nuevo club en Broadway llamado Clique. Confiaban en atraer al nutrido público del jazz que se había trasladado a Broadway desde la calle 52, pero tuvieron que cerrar a los seis meses de haber inaugurado. Nuevos empresarios arrendaron a continuación el local, y allí fue donde el verano de 1949 se abrió el Birdland.

En fin, la banda de Oscar Pettiford se componía de buenos músicos; estábamos, entre otros, Lucky Thompson, Fats Navarro, Bud Powell y yo. Pero aquella banda no se dedicaba a tocar en grupo. Cada quisque interpretaba sus largos solos y sus mierdas particulares, tratando de superar al que le seguiría. Esto lo jodió todo, y fue una pena porque podía haber sido algo genial.

PARÍS 1949

A principios de 1949, Tadd y yo llevamos un grupo a París y tocamos alternando con Bird, lo mismo que habíamos hecho en el Royal Roost. Fue mi primera gira al extranjero, y cambió para siempre mi forma de ver las cosas. Me encantó estar en París y me encantó la manera en que fui tratado. Me había comprado algunos trajes nuevos, hechos a la medida, así que, macho, me sentía todo un tipo.



París 1949: Hot Lips Page, Tommy Potter, Agent, Big Chief Moore, Sidney Bechet, Al Haig, Charlie Parker, Max Roach, Miles Davis, Kenny Dorham

Formábamos el grupo Tadd, Kenny Clarke, Jarnes Moody y yo, con un bajista francés llamado Pierre Michelot. Fuimos la sensación del festival de Jazz de París, juntamente con Sidney Bechet. Allí conocí a Sartre, Picasso y a Juliette Greco. Jamás en mi vida me he vuelto a sentir como entonces. Únicamente en dos ocasiones había experimentado algo parecido: cuando oí por primera vez a Bird y Diz en la banda de B y aquella otra vez con la gran orquesta de Dizzy en el Bronx. Pero entonces se trató únicamente de música. Ahora era distinto: ahora se trataba de la vida. Juliette Greco y yo nos enamoramos. Me importaba mucho Irene, pero nunca antes había sentido las cosas que por aquellos días me trastornaban.

Conocí a Juliette en uno de mis ensayos. Ella venía y se sentaba a escuchar la música. Yo no sabía que era una cantante famosa, lo ignoraba todo. Simplemente, estaba tan bonita sentada allí: largo cabello negro, un rostro hermoso, menuda, estilizada, tan diferente a cualquier otra mujer que yo hubiese conocido... Distinta por su aspecto, diferente por su manera de comportarse... Le pregunté a un tipo quién era.

Me preguntó: «¿Qué quieres de ella?». Yo le respondí: «¿Por qué he de querer algo de ella? Quiero conocerla». Entonces dijo él: «Bueno, ya sabes, es una de esas existencialistas». Así que enseguida repliqué: «Macho, me importan un huevo esas chorraditas. No me interesa lo que es. Me parece una chica bonita y quiero conocerla».

Pero me cansé de esperar a que alguien nos presentara, y un día, cuando vino al ensayo, simplemente levanté el dedo índice y le hice señal de que se acercara, y se acercó. Conseguí hablar con ella y me dijo que no le gustaban los hombres pero le gustaba yo. A partir de aquel momento estuvimos siempre juntos.

Nunca en la vida me había sentido de aquella manera. Era la libertad de estar en Francia y de que te tratasen como un ser humano, como alguien importante. Incluso la banda y la música que interpretábamos sonaban mejor allí. Incluso los olores eran diferentes. Me acostumbré en París al olor del agua de colonia y el olor de París era para mí una especie de aroma de café. Más tarde descubrí que la misma clase de aroma la percibes en la Riviera francesa, por la mañana. Desde entonces no he vuelto a oler perfumes como aquéllos. Son algo como coco, lima y ron mezclados. Algo casi tropical. El caso es que todo pareció cambiar para mí mientras estuve en París. Me sorprendí incluso a mí mismo anunciando los títulos de las canciones en francés.

Juliette y yo solíamos pasear juntos por las orillas del Sena, cogiéndonos de la mano y besándonos, mirándonos a los ojos, besándonos otra vez y apretándonos mutuamente la mano. Era como cosa de magia, casi como si me hubieran hipnotizado, como si estuviera en una especie de trance. Todo aquello yo no lo había hecho nunca. Estuve siempre tan inmerso en la música que no tuve tiempo para romances de ninguna clase. La música había sido la totalidad de mi vida hasta que conocí a Juliette Greco y ella me enseñó lo que era amar a alguien al margen de la música.

Juliette fue probablemente la primera mujer a quien amé a un nivel de igualdad entre seres humanos. Era una persona ideal. Teníamos que comunicarnos, sobre todo a través de expresiones, gestos, lenguaje corporal. Ella no hablaba inglés y yo no hablaba francés. Conversábamos por medio de los ojos, de los dedos, no sé si me entiendes. Cuando te comunicas así, sabes que la persona no finge ni miente. Te vales de sensaciones y sentimientos. Era abril en París. Sí, y yo estaba enamorado.

Kenny Clarke decidió allí y entonces que se quedaba, y me dijo que era un imbécil si regresaba a Estados Unidos. A mí también me dolía, porque cada noche iba a los clubs con Sartre y Juliette y nos sentábamos en las terrazas de los cafés y bebíamos vino y comíamos y hablábamos. Juliette me pidió que me quedara. El propio Sartre dijo: «¿Por qué no os casáis Juliette y tú?». Pero no lo hice. Me quedé una o dos semanas, me enamoré de Juliette y de París, y después me marché.

Cuando me disponía a partir, en el aeropuerto, me encontré rodeado de caras tristes. La mía era tan triste o más. Kenny estaba allí despidiéndome. Macho, me deprimía tanto volver a este país que en todo el trayecto en avión no pude dirigirle la palabra a nadie. No sabía que aquella experiencia iba a afectarme de tal modo. Y tan deprimido seguía cuando regresé que, antes de que me diera cuenta, tenía una adicción a la heroína de la que me costó cuatro años desengancharme, y por primera vez me encontré sin control, cayendo más deprisa que un *hijoputa* hacia la muerte.

1949

Hacia el pozo

Cuando regresé a este país, en el verano de 1949, encontré exactamente lo que Kenny Clarke me había anticipado: no había cambiado nada. No me explico por qué pensé que sería más o menos diferente de lo que era antes; supongo que esperaba que sería diferente por la clase de cosas que me habían ocurrido en París. Estaba aún prendido de la ilusión y de lo que allí me había pasado. Pero, en el fondo, sabía que nada podía haber cambiado en Estados Unidos. Sólo había estado ausente un par de semanas. Vivía con la fantasía de una posibilidad, de que quizás se hubiera producido un milagro.

Fue en París donde aprendí que no todas las personas blancas eran iguales, que unas tenían prejuicios y otras no. En parte lo había deducido después de conocer a Gil Evans y a otros pocos, pero en realidad lo descubrí en París. Comprender aquello fue para mí muy importante y me hizo consciente de lo que políticamente ocurría a mi alrededor. Empecé a notar cosas en que antes no reparé, cuestiones políticas: lo que de verdad pasaba con el pueblo negro. Conocía el problema desde mucho antes, por supuesto, pues no en vano me había educado junto a mí padre; pero estuve tan entregado a la música que, de hecho, no le presté atención. Sólo cuando me golpeó en plena cara hice algo a propósito de ello.

Por aquellos días, Adam Clayton Powell, de Harlem, y William Dawson, de Chicago, eran los dos políticos negros con mayor poder. Yo veía con frecuencia a Adam en Harlem porque le gustaba mucho la música. Ralph Bunche acababa de ganar el premio Nobel. Joe Louis, entonces, había sido campeón mundial de los pesos pesados durante mucho tiempo, y para cada negro era un héroe (así como para muchos blancos). Sugar Ray Robinson no se quedaba muy atrás en popularidad. Ambos solían descolgarse por Harlem. Ray tenía un club en la parte alta de la Séptima Avenida. Jackie Robinson y Larry Doby jugaban a béisbol en primera categoría. Los negros empezaban a hacer cosas en este país.

Nunca me había inclinado demasiado hacia la política, pero sabía cómo los blancos trataban a los negros y me resultaba muy duro volver a tragar la mierda que la gente blanca hace tragar a un negro en este país. Darte cuenta de que no tienes el más mínimo poder para cambiar las cosas es una gran putada.

En París, coño, fuera lo que fuese lo que tocábamos, era celebrado, aceptado. Esto tampoco es bueno, pero así eran las cosas, y en cambio, cuando volvimos aquí, no pudimos siquiera encontrar trabajo. Éramos estrellas internacionales y en casa no

teníamos empleo. Los empleos eran para los músicos blancos que estaban copiando *Birth of the Cool*. Macho, aquella situación me dolió en lo más hondo. Conseguimos algunas actuaciones y me parece que aquel verano ensayamos con una banda de dieciocho instrumentos, pero esto fue todo. En 1949 yo tenía solamente veintitrés años y supongo que esperaba más. Perdí el sentido de la disciplina, perdí el sentido del control sobre mi propia vida, y empecé a ir a la deriva. No se trataba de que no supiera lo que me estaba pasando. Lo sabía, pero ya no me importaba. Confiaba de tal modo en mí mismo que incluso cuando perdía el control me creía que aún lo controlaba todo. La mente, ya sabes, puede hacerte estas jugarretas. Deduzco que cuando empecé a andar tan colgado como anduve sorprendí a muchas personas que me consideraban un tipo centrado. También me sorprendió a mí lo deprisa que acabé perdiendo el control.

Recuerdo cómo me dediqué a haraganear por Harlem cuando volví de París. En torno a los círculos musicales había montones de droga y los músicos enganchados eran un batallón, especialmente con la heroína. La gente, los músicos en particular, eran tenidos por exquisitos en determinados ambientes si se pinchaban. Varios entre los más jóvenes, como Dexter Gordon, Tadd Dameron, Art Blakey, J. J. Johnson, Sonny Rollins, Jackie McLean y yo mismo (todos nosotros) empezamos a darnos en grande a la heroína por la misma época. A pesar de que teníamos ante las narices el hecho de que Freddie Webster había muerto de una mala dosis. Además de Bird, Sonny Stitt, Bud Powell, Fats Navarro, Gene Animons, todos tomábamos heroína. Y no digamos Joe Guy y Billie Holiday. Se pinchaban constantemente. También buen número de músicos blancos (Stan Getz, Gerry Mulligan, Red Rodney, Chet Baker) estaban fuertemente enganchados. La prensa de entonces, sin embargo, procuraba dar a entender que eran adictos sólo los músicos negros.

Yo nunca me tragué el cuento de que si te inyectabas heroína serías capaz de tocar como Bird. Pero conocía a muchos músicos que sí se lo tragaron, y Gene Animons fue uno de ellos. No fue eso lo que me empujó a la heroína. Lo que me desmadró fue la depresión que sufrí cuando regresé a América; esto y el echar de menos a Juliette.

Por otra parte, estaba la cocaína, un producto latino de la máxima importancia. Tipos como Chano Pozo estaban amarrados, y de qué manera, a la cocaína. Chano era percusionista en la banda de Dizzy. Era un negro cubano, el más genial intérprete de conga que había entonces en la escena musical. Pero también un bravucón. Acostumbraba no pagar la droga que adquiría. La gente le tenía miedo porque era el rey de las riñas callejeras y en un minuto le partía la cara a cualquier *hijoputa*. Era un tipo alto y corpulento, furibundo, que llevaba siempre un gran cuchillo. Tenía aterrorizada a la gente de la parte alta de la ciudad. Le mataron en 1948 después de que pegara a un traficante latino de cocaína, allá en Harlem, en el Río Café de Lenox Avenue, por la calle 112 o 113. El tipo reclamó a Chano un dinero que le debía y Chano, como respuesta, le soltó un mamporro. El traficante sacó la pistola y disparó contra Chano. Macho, que el cubano muriese de aquel modo conmocionó a todo el

mundo. El hecho ocurrió antes de que yo me fuera a París, pero formaba parte destacada del panorama de la droga.

La búsqueda de droga en la zona alta de la ciudad me mantenía más alejado aún de mi familia. La había trasladado a un apartamento en Jamaica, Queens, y posteriormente a St. Albans. Yo iba y venía en mi descapotable Dodge, modelo 1948, que Sonny Rollins había bautizado con el nombre de «Diablo Azul».

Irene y yo, de todos modos, no teníamos vida familiar de ninguna clase. No disponíamos de dinero para grandes cosas: había que mantener a los dos niños, mantenernos a nosotros, todo eso. No íbamos a ninguna parte. A veces yo me pasaba horas con la mirada perdida, pensando sólo en la música. Irene imaginaba que pensaba en otra mujer. Si en mi chaqueta o en mi gabán encontraba algún cabello, juraba que había estado jodiendo con alguien. Una de las razones por las cuales Irene me acusaba de tener otras mujeres era que le había comprado ropa a Coleman Hawkins, quien s era un notorio mujeriego y llevaba prendidos cabello de todas clases. Pero en aquella época a mí no me interesaban las mujeres, así que discutíamos simplemente por nada. Era un fastidio. Yo quería realmente a Irene y todo eso. Era una persona encantadora, una buena mujer, pero para otro. Una dama distinguida, con auténtica clase. Fui yo quien necesitó algo diferente. Fui YO, no ella, quien empezó a echarlo todo a perder. Después de conocer a Juliette me pareció entender lo que deseaba en una mujer. Si no tenía que ser Juliette, tendría que ser alguien con su misma manera de mirar la vida y su mismo estilo, tanto en la cama como fuera de ella. Juliette era independiente, pensaba por su cuenta, tenía ideas propias, y esto me gustaba.

Básicamente, dejé a Irene en casa con los niños porque yo no quería estar allí. Uno de los motivos de que dejara de ir a casa fue porque me sentía tan mal que a duras penas podía enfrentarme a mi familia. Irene había tenido gran confianza y gran fe en mí. Gregory y Cheryl, los niños, eran todavía pequeños y no sabían exactamente lo que pasaba. Pero Irene sí lo sabía. Se leía en sus ojos.

La dejé al cuidado de Betty Carter, la cantante. De no ser por ella no sé lo que Irene hubiera hecho. Debido a la forma en que yo trataba a Irene en aquella época, supongo que Betty Carter, incluso hoy, no debe apreciarme mucho. No se lo reprocho, pues yo era entonces un *hijoputa* indescriptible en lo que se refiere a cuidar de mi familia. No tenía intención de abandonar a Irene como lo hice, pero estaba obsesionado por el hábito de la heroína y mis sueños de la mujer que deseaba, y no podía pensar en otra cosa.

Cuando tomas heroína constantemente pierdes el deseo de tener relaciones sexuales con una mujer, o por lo menos yo lo perdí. Sé que Bird y otros como él parecían necesitar el sexo lo mismo si tomaban heroína no. No parecían encontrar ninguna diferencia. Gocé del sexo con Irene, como lo gocé con Juliette. Después de contraer el hábito ni siquiera pensaba en practicarlo, o no gozaba si lo hacía. En lo único que podía pensar era en cómo conseguiría algo más de heroína.

Al principio no me la inyectaba en las venas, sino que esnifaba toda la que me caía en las manos. Un día estaba en una esquina de Queens con la nariz chorreando, hecho una mierda. Sentía fiebre, como si me hubiera resfriado. Un chorizo amigo mío que se hacía llamar *Matinee* se me acercó y me preguntó qué me pasaba. Le dije que había estado esnifando heroína y coca y que lo había hecho cada día y que aquel día en particular no había ido a Manhattan, que era donde solía comprar las drogas. *Matinee* me miró como si yo fuera un imbécil y me dijo que tenía el mono.

«¿De qué me hablas? ¿Un mono?», —dijo.

Matinee me dijo: «Te moquea la nariz, tienes escalofríos, estás débil. Es el puñetero *mono*, negrito. El hábito». Luego me compró algo de heroína en Queens. Esnifé lo que me había traído y me sentí perfectamente bien. Los escalofríos desaparecieron, mi nariz dejó de chorrear y la debilidad se me acabó. Continué esnifando después de aquello, pero cuando volví a ver a *Matinee*, éste me dijo: «Miles, no tires el dinero esnifando esa cosa porque volverás a enfermar. Te sentirás mucho mejor si te la inyectas». Así empezó una película de horror que duraría cuatro años.

No tardé mucho en verme obligado a conseguir droga como fuera, pues sabía que si no la encontraba iba a enfermar. Y cuando enfermaba era como tener la gripe. Te chorreaba la nariz, te dolían terriblemente las articulaciones, y si no te dabas prisa en meterte un poco de heroína en las venas pronto empezabas a vomitar. Una miseria espantosa. Por lo tanto, evitaba a toda costa llegar a aquella situación.

Cuando empecé a inyectarme heroína, lo hacía solo. Luego empecé a relacionarme. Un bailarín de claqué llamado Leroy, un tipo a quien llamábamos *Laffy*, y yo, nos proveíamos en las calles 110, 111 y 116, en Harlem. Deambulábamos por bares como el Río, el Diamond, Sterling's, los billares de LaVant, lugares así. Esnifábamos coca con heroína el día entero. Si no estaba con Leroy, yo estaba con Sonny Rollins, o bien con Walter Bishop; y poco después con Jackie McLean, o quizá Philly Joe Jones, quien también rondaba por allí.

Comprábamos tres dólares de heroína y nos la inyectábamos. Tomábamos cuatro o cinco dosis al día, según el dinero que tuviéramos. Nos íbamos al apartamento de la Gorda en el Cambridge Hotel, en la calle 110 entre las avenidas Séptima y Lenox; o a veces a casa de Walter Bishop, y allí nos pinchábamos. Teníamos que ir a casa de Bishop para coger nuestros «instrumentos»: las jeringas y lo que utilizábamos para atarnos los brazos con el fin de que destacaran, se vieran bien, las venas en que pretendíamos pincharnos. A veces nos colocábamos tanto que dejábamos los instrumentos en casa de Bishop, para luego merodear en torno a Minton's y contemplar a los bailarines de claqué, los *tap dancers*, compitiendo unos con otros.

Me gustaba ver y oír a los *tap dancers*. Están muy cerca de la música, por su forma de percutir. Son casi como tambores, como bateristas, y se aprende mucho simplemente escuchando los ritmos que obtienen de tacones y puntas. Durante las horas diurnas, junto a Minton's y el Hotel Cecil, los *tap dancers* solían reunirse y

retarse unos a otros en la acera. Recuerdo especialmente los duelos entre dos bailarines, Baby Laurence y un sujeto muy alto y flaco llamado Ground Hog. Baby y Ground Hog eran yonquis, y si bailaban delante de Minton's era para conseguir droga, porque los traficantes solían detenerse a contemplarles y se la daban gratis. En torno a ellos se congregaba un gran gentío, y bailaban como *hijoputas*: Baby Laurence era tan bueno, macho, que no se le puede describir. Pero Ground Hog no hacía mal papel frente a Baby, ni mucho menos. Era realmente sofisticado y más limpio que un perro casero, ya sabes, en sus ropas y en todo. Barney Biggs era otro bailarín genial, como lo era uno llamado I. D., y como Fred y Sledge y los Step Brothers. La mayoría de aquellos tipos eran drogadictos, aunque los Step Brothers no lo sé. En todo caso, si no formabas parte de la gente in no te enterabas de lo que ocurría delante de Minton's. Aquellos *tap dancers* hablaban con frecuencia de que Fred Astaire y el resto de los bailarines blancos no eran nadie, y ciertamente no eran nadie comparados con el nivel a que aquellos tíos bailaban. Sólo que, como eran negros, no tenían la menor esperanza de ganar dinero y fama bailando.

Por aquella época yo sí me estaba haciendo verdaderamente famoso, y una legión de músicos empezaban a darmel coba como si fuera alguien importante. Por mi parte, me preocupaba de si, en público, debía adoptar esta o aquella actitud, de si era mejor sostener la trompeta así o así cuando tocaba. ¿Debería hacer esto o lo otro, hablar al público, marcar el compás con el pie izquierdo o con el derecho? ¿O marcarlo con el pie dentro del zapato de modo que nadie me viese hacerlo? Éstas eran las gilipolleces que me preocupaban cuando cumplí veinticuatro años. Además, mientras estuve en París había descubierto que no era un intérprete tan malo como muchos *hijoputas* de tiempos pasados decían que era. Mi ego era mucho más grande de lo que había sido antes de marcharme. Pasé de ser una persona extremadamente tímida a ser alguien lleno de aplomo y confianza.

1950

Atrapado

En 1950 había vuelto a Manhattan y me alojaba en el hotel América, allá en la calle 48. Buen número de músicos vivía allí, como Clark Terry, quien finalmente había venido a Nueva York. Clark tocaba entonces en la banda de Count Basie, creo, y por lo tanto andaban mucho de gira. Baby Laurence solía aparecer también por el hotel, donde además vivían muchos yonquis.

Yo estaba muy atrapado por la heroína y empecé también a merodear con Sonny Rollins y su pandilla de Sugar Hill, en Harlem. Este grupo incluía, aparte Sonny, al pianista Gil Coggins, a Jackie McLean, Walter Bishop y Art Blakey (que de hecho era de Pittsburgh, pero se había descolgado en Harlem), a Art Taylor y a Max Roach,

que era de Brooklyn. También creo que encontré por primera vez a John Coltrane en aquel período, cuando él tocaba en una de las bandas de Dizzy. Me parece que le oí tocar en un club de Harlem.

Sea como fuere, Sonny tenía una sólida reputación entre muchos de los músicos jóvenes de Harlem. La gente de Harlem quería mucho a Sonny Rollins, aunque también le querían en todas partes. Era una leyenda, casi un dios para la mayoría de músicos jóvenes. No pocos pensaban que tocaba el saxo al nivel de Bird. Yo sólo sé una cosa: le andaba muy cerca. Era un intérprete agresivo e innovador, siempre rebosante de ideas musicales ingeniosas y frescas. Le aprecié mucho como intérprete, por aquellas fechas, pero además componía y escribía de maravilla. (Opino, sin embargo, que más adelante la forma de tocar de Coltrane le afectó y le hizo cambiar de estilo. Si hubiera seguido haciendo lo que hacía cuando empecé a oírle, estoy seguro de que habría llegado a ser un músico todavía mejor de lo que es hoy en día, y conste que es un músico muy bueno).

Sonny acababa de regresar de una serie de actuaciones en Chicago. Conocía a Bird, y Bird estimaba sinceramente a Sonny, o «Newk», como le llamaba, porque se parecía al *pitcher* de los Brooklyn Dodgers, Don Newcombe. Un día, Sonny y yo volvíamos en un taxi de comprar algo de droga, cuando el taxista, un blanco, se volvió, miró a Sonny y dijo: «¡Coño, si es usted Don Newcombe!» Macho, el tipo se había excitado como no quieras saber. Yo estaba atónito, porque hasta entonces no me había dado cuenta del parecido. Pero al final metimos al taxista en un bonito embrollo. Sonny se puso a hablar de la clase de lanzamientos que aquella tarde iba a hacerle a Stan Musial, el famoso *hitter* de los St. Louis Cardinals. Aquel día se sentía maligno y le dijo incluso al taxista que dejaría entradas a su nombre en la taquilla, después de lo cual el hombre nos dio un tratamiento de príncipes.

Yo tenía un trabajo en el Audubon Ballroom y propuse a Sonny unirse a la banda y él aceptó. En aquella banda estaba Coltrane, y también Art Blakey a la batería. Todos ellos (Sonny, Art y Coltrane) tomaban en aquella época montones de heroína, así que estar tanto con ellos sólo sirvió para hundirme más en la adicción.

Por entonces, Fats Navarro era ya un mal yonqui que inspiraba compasión. La esposa de la Gorda, Lena, se inquietaba constantemente por él. Era blanca. Tenían una niña llamada Linda. Fats había sido una excelente persona, muy alegre, bajo y gordo antes de que la droga le destrozara. Pero ahora no era más que piel y huesos, caminaba perdido, con una terrible tos que constantemente parecía desgarrarle el cuerpo. Aquella tos, cada vez que le acometía, le zarandeaba literalmente de pies a cabeza. Era muy triste verle en aquel estado. ¡Era un *cat* tan maravilloso, macho, y un trompetista tan grande! Yo le quería de veras. Salía con él de vez en cuando, y también me pinchaba con él. La Gorda, Ben Harris, otro trompetista y yo. La Gorda le odiaba. Yo lo sabía, pero consideraba que Benny era un tipo bien. Cuando estábamos colocados hablábamos apaciblemente de música, de los viejos tiempos de Minton's, de cómo la Gorda barría allí a quienquiera que entrase. Yo le contaba

cosas, cosas técnicas, sobre la trompeta, porque, ya ves, la Gorda era músico por naturaleza, un genio natural de la interpretación, y yo le enseñaba trucos para tocar. Por ejemplo, tenía problemas para tocar baladas. Yo le aconsejaba que tocara más suave, o que invirtiera algunos de los acordes que tocaba. Acostumbraba llamarla «Millie», Siempre hablaba de cambiar, de dejar la heroína, pero no lo hizo. Nunca lo consiguió.

La Gorda grabó su último disco conmigo en mayo de 1950. Murió pocos meses después. Tenía veintisiete años. Fue penoso oírle aquella última vez, tratando de dar notas que antes lograba como si nada. Me parece que el disco se tituló Birdland All Stars, porque fue en Birdland donde se hizo. Intervinimos J. J. Johnson, Tadd Dameron, Curly Russell, Art Blakey, la Gorda y un saxofonista llamado Brew Moore. Más tarde grabé un disco con Sarah Vaughan, tocando yo la trompeta en la banda de Jimmy Jones. En uno u otro momento, según creo, toqué en otra banda All Star con la Gorda, y aquélla debió ser la última ocasión en que tocamos juntos. No estoy seguro, pero pienso que sería otra Birdland All Star, ahora con Dizzy, Red Rodney, la Gorda y Kenny Dorham en trompetas y J. J., Kai Winding y Bennie Green en trombones; Gerry Mulligan y Lee Konitz en saxos; Art Blakey a la batería, Al McKibbon al bajo y Billy Taylor al piano.

Recuerdo que todo el mundo tocaba unos solos fantásticos y que luego se jodía el asunto cuanto tratábamos de tocar juntos. Si no me confundo, nadie conocía los arreglos, que procedían de las partituras de la gran orquesta de Dizzy. Me parece recordar que los empresarios del Birdland querían que la banda se llamase Dizzy Gillespie's Dream Band, pero Diz no se avino porque no quería hacerle sombra a nadie. Entonces pretendieron llamarla Symphony Sid's Dream Band, nombre que olía a racismo blanco. El propio Sid, sin embargo, era demasiado prudente, demasiado sutil para admitirlo. Así que terminaron llamándola Birdland Dream Band. Incluso creo que registraron el nombre.

Después de esto calculo que actué en el Black Orchid Club, que era el antes llamado Onyx Club. Tenía conmigo a Bud Powell, Sonny Stitt y Wardell Gray, así como a Art Blakey en la batería, aunque no estoy seguro de si era él u otro. Esto ocurría hacia junio de 1950. Sé que la Gorda murió en julio.

A finales de aquel verano se cerró la calle 52; entonces, Dizzy disolvió su gran orquesta y la escena musical, sencillamente, pareció desintegrarse. Yo empezaba a pensar que toda aquella mierda se nos venía encima por alguna razón específica, aunque no conseguía dilucidar cuál era. Mira, yo soy una persona muy intuitiva. Siempre he sido capaz de predecir cosas. Pero la jodí a la hora de predecir lo que iba a ocurrirme con las drogas. Según la numerología soy un número seis, un seis perfecto, y el seis es el número del diablo. Supongo que llevo mucho de diablo dentro de mí. Cuando descubrí esto hice también la comprobación de que la mayoría de las personas raramente me gustaban más de seis años, incluidas las mujeres. No sé lo que es, llámalo superstición siquieres. Pero en mi futuro interno estoy convencido de que

todo ello es verdad.

En 1950 se cumplían los seis años de mi vida en Nueva York, por lo cual quizá pensé que todas aquellas puñeteras cosas se suponía que tenían que ocurrirme sin que, al parecer, yo pudiese hacer nada por evitarlo. Quería desengancharme de las drogas casi desde el primer instante en que comprendí que tenía un mal mono. No quería terminar como Freddie Webster o la Gorda. Pero tampoco parecía capaz de pararme.

Inyectarme heroína cambió totalmente mi personalidad: de ser una persona gentil, tranquila, honesta y solícita pasé a ser todo lo contrario. Y era el ansia de conseguir heroína la culpable del cambio. Habría hecho cualquier cosa para no sentirme enfermo, lo cual significaba disponer de heroína para inyectármela constantemente, día y noche.

Comencé a sacarles dinero a las putas para mantener y alimentar mi hábito. Comencé a chulearlas, incluso antes de darme cuenta de qué era lo que estaba haciendo. Fui lo que yo solía llamar un «yonqui profesional». Sólo vivía para eso. Llegué a seleccionar mis trabajos de acuerdo con la posibilidad que ofrecían para proveerme de droga. Hice de mí uno de los mayores chorizos, simplemente porque dejaron de importarme los medios que utilizaba para asegurarme la heroína de cada día.

Incluso a Clark Terry le choricé en una ocasión lo que pude para comprar droga. Me encontraba por los alrededores del hotel América, donde Clark residía también, sentado en el bordillo de la acera, pensando en cómo y de dónde sacaría dinero para colocarme cuando Clark se me acercó, mi nariz chorreaba, tenía los ojos enrojecidos. Clark me pagó el desayuno y a continuación me llevó a su habitación del hotel y me dijo que durmiera un rato. Él salía de gira con Count Basie y se disponía a partir. Me dijo que cuando me sintiera lo bastante bien para marcharme, simplemente cerrase la puerta al salir, pero que podía quedarme tanto tiempo como quisiera. Así era de estrecha nuestra amistad. Él sabía bien lo que me pasaba y lo que hacía, pero no podía concebir que cometiese contra él alguna guarra. Bueno, se equivocó.

Tan pronto Clark salió en busca del autocar, abrí todos sus armarios, todos sus cajones, y cogí cuanto encontré que pudiera llevarme. Llevé una trompeta y un fardo de ropa directamente a la casa de empeños, y lo que no pude empeñar lo vendí por el poco dinero que quisieron darme. Una de las cosas que vendí, a Philly Joe Jones, fue una camisa que más tarde le vería puesta. Luego descubrí que Clark no había tomado el autocar. Lo había esperado, pero el autocar se retrasó y él volvió a la habitación para ver cómo estaba yo y lo que vio fue la puerta abierta. Entonces llamó a su casa, en St. Louis, y le dijo a su mujer, Pauline, quien todavía vivía allí, que llamara a mi padre y le contase en qué mala situación me encontraba yo. Cuando ella le llamó, mi padre reaccionó con hostilidad.

«Lo único malo que tiene hoy Miles son esos condenados músicos, como el marido de usted, con quienes se codea», dijo a Pauline. Mi padre confiaba en mí y le

resultaba imposible admitir que yo estuviera en un apuro grave, y en consecuencia culpaba a Clark. Él pensaba que Clark era el principal responsable de que me hubiera dedicado a la música.

Dado que Clark conocía a mi padre, sabía de qué pie calzaba, y para colmo me perdonó lo que le había hecho. Pensó que si no hubiera estado enfermo, aquello no habría pasado. Sin embargo, por algún tiempo después de lo ocurrido, evité encontrarme en los lugares donde suponía que Clark estaría. Cuando finalmente nos encontramos, yo le pedí excusas y continuamos nuestra relación como si nada hubiera sucedido. Bien, eso es un amigo. Durante meses, luego, cada vez que me encontraba tomando copas en un bar con el dinero del cambio sobre el mostrador, Clark lo cogía en pago de lo que le había robado. Y eso, macho, es sentido del humor.

Irene y yo andábamos retrasados en el pago del hospedaje en el hotel América. Yo había empeñado mucho de lo que poseía, incluida mi propia trompeta, y le alquilaba una trompeta a Art Farmer a diez dólares por noche. En una ocasión él tenía que tocar, y cuando fui a buscar el instrumento dijo que no podía alquilármelo y me vi metido en complicaciones. Por otra parte, cuando me lo alquilaba, venía a recogerlo al lugar donde yo estuviera actuando. No se fiaba de mí ni para dejármelo la noche entera. También me había retrasado en el pago de los plazos del coche. Los tipos que me vendieron el «Diablo Azul» me importunaban sin cesar, amenazando con recuperarlo, lo que me obligaba a buscar lugares secretos donde aparcarlo. Todo se derrumbaba.

En 1950, con Irene y los niños, hice un viaje a St. Louis en el «Diablo Azul». Nos dijimos a nosotros mismos que sería una ruptura momentánea con Nueva York y que quizás nos serviría para poner las cosas otra vez en su sitio. En el fondo de mi conciencia yo sabía que entre Irene y yo todo había terminado. Desconozco lo que ella pensaba entonces, pero sí sé que estaba asqueada y harta de mis imbecilidades.

Tan pronto como llegamos a East St. Louis y aparqué el «Diablo Azul» frente a la casa de mi padre, la compañía financiera retiró el coche de la calle. Todo el mundo se preguntó a qué se debería aquello, pero nadie dijo nada. Circulaban rumores en casa de que yo estaba enganchado en la droga, aunque el asunto todavía no había salido a luz. Por lo demás, la gente de East St. Louis no tenía drogadictos a su alrededor y no sabía cuál era su aspecto ni cómo se comportaban. Para aquellas personas yo era simplemente Miles, el excéntrico hijo músico del doctor Davis, que vivía en Nueva York con otros músicos excéntricos. O por lo menos esto era lo que yo creía que pensaban.

Un amigo me había dicho que Irene estaba preñada de otro hombre. Esta vez yo sabía que el hijo no podía ser mío, porque ya no mantenía relaciones sexuales con ella. Aquel amigo me contó que la había visto salir de un hotel de Nueva York en compañía del otro sujeto. Ella y yo nunca nos habíamos casado legalmente, así que no necesitábamos obtener el divorcio. Al final, no discutimos ni nada semejante; se acabó, y basta.

Mira, Irene me había seguido a Nueva York y solía acompañarme por la ciudad; por ejemplo, a casa de mi tío Ferdinand (hermano de mi padre), en Greenwich Village. Mi tío era un borracho. Yo acostumbraba andar por ahí con él y un par de periodistas negros amigos suyos. Aquellos tipos bebían una barbaridad y no me gustaba especialmente que Irene los viera agarrar aquellas curdas, en particular cuando se trataba de mi tío. Certo día, mi madre me preguntó qué había estado haciendo en Nueva York y le mencioné las relaciones con el tío Ferd. Ella dijo: «Ah, los dos de parranda, ¿eh? El ciego que guía al ciego». Bueno, mi madre intentaba explicarme que mi tío y yo teníamos un carácter similar: adictivo. Pero en la época en que me dijo aquello mi única «adicción» era la música. Luego fue la heroína, y entonces comprendí lo que había pretendido decirme.

En suma, Irene se quedó en East St. Louis y allí fue donde nació Miles IV, en 1950. Yo regresé a Nueva York por un tiempo y encontré empleo nuevamente en la banda de Billy Eckstine, que se disponía a marcharse a tocar en Los Ángeles. Allá fui. Necesitaba algún dinero fijo y no tenía nada mejor que hacer. Ya he dicho que no me gustaba la clase de música que interpretaba B, pero en la banda estaban Art Blakey y unos cuantos músicos más a quienes respetaba, así que pensé que aquello me serviría mientras me centraba un poco.

Los Ángeles era la última etapa de la gira, que fue uno de aquellos largos viajes en autocar en los que íbamos de ciudad en ciudad. Por el camino no sabíamos dónde conseguir drogas, y como no las encontraba de buena calidad y de una manera regular empecé a pensar que había roto el hábito. Dexter Gordon, Blakey, y creo que Bird también venía con nosotros, nos dirigíamos al aeropuerto de Burbank. Art quiso pararse no sé dónde y comprar algo de mierda a un tipo que conocía. Lo hicimos, y la policía nos arrestó en el aeropuerto. Nos habían seguido desde la casa del traficante. Nos metieron en su coche y dijeron: «Muy bien, sabemos quiénes sois y lo que hacéis». Eran todos blancos, tiesos como flechas. Nos preguntaron los nombres. Yo les di el mío, Bird el suyo, Dexter el suyo, pero cuando le llegó el turno a Blakey les dijo que se llamaba Abdullah Ibri Buhaina, que era su nombre musulmán. El policía que lo anotaba todo, replicó: «¡Alto congilipolleces y dime tu puñetero nombre americano, tu nombre correcto!». Blakey alegó que le había dado el nombre correcto. El pasma se enfureció y terminamos todos en la cárcel. Estoy seguro de que nos habrían soltado si Blakey hubiera dado el nombre que le exigían. El caso es que nos metieron en la cárcel y tuve que llamar a mi padre para que me ayudara a salir. Él llamó a su vez a un amigo que vivía en Los Ángeles, un dentista compañero de estudios suyo apellidado Cooper, quien se puso en contacto con un abogado, Leo Branton. El abogado vino y me sacó.

Yo llevaba en el brazo viejas señales de Pinchazos, que la policía examinó, pero en aquellos momentos no me pinchaba. Le dije esto a Leo Branton y él me dijo algo que me jodió de veras. Dijo que Art había contado a la policía que quien tomaba drogas era yo, con el fin de que le trataran con mayor benevolencia. Me negué a

creerlo, pero uno de los pasmas lo confirmó. Nunca mencioné este asunto a Art, y ésta es la primera vez que aludo a él en público.

Aquella fue la primera ocasión en que me arrestaban por algo, la primera en que fui a la cárcel, y no me gustó en absoluto. Allí te deshumanizan, te sientes condenadamente desvalido detrás de tantos barrotes de acero, con tu vida en manos de alguien a quien no importas una puñetera mierda. Algunos de los guardianes blancos son furiosamente racistas, te apalizarían sin necesidad de pretexto, o te matarían como si fueras una mosca o una cucaracha. Por lo tanto, mi estancia en la cárcel me abrió los ojos, fue una auténtica revelación.

Cuando salí en libertad me quedé un tiempo con Dexter en Los Ángeles. Trabajamos un poco, pero lo cierto es que casi no hicimos nada. Dexter se pinchaba mucho y le gustaba quedarse en casa, donde podía conseguir una heroína realmente buena. Así pues, yo empecé otra vez a inyectarme.

En mi primera visita a California había conocido a Art Farmer, y cuando volví en 1950 le conocí mejor. Después de alojarme con Dexter por algún tiempo tomé una habitación en el hotel Watkins, situado en West Adams cerca de la avenida Oeste. Me reunía con Art y hablábamos de música. Creo que yo fui el primero que habló de Clifford Brown, a quien había oído en alguna parte. Pensaba que era bueno y que a Art le gustaría también oírle. Clifford todavía no era famoso, pero muchos músicos hablaban ya de él. Art era y es un tipo francamente agradable, muy tranquilo, aunque un demonio tocando la trompeta.

Hacia finales de año, la revista *Down Beat* publicó un reportaje sobre cómo la heroína y otras drogas estaban arruinando el mundo de la música, en el cual se aludía al arresto que Art Blakey y yo habíamos sufrido en Los Ángeles. Bien, después de aquello salió todo a relucir y a duras penas pude conseguir algún que otro trabajo. Los empresarios de los clubs se limitaron a cerrarme las puertas. Pronto me cansé de Los Ángeles. Regresé al Este. Me detuve un minuto en casa y continué rumbo a Nueva York. Pero tampoco allí encontré nada mejor que hacer que pincharme en compañía de Sonny Rollins y de los tipos de Sugar Hill. Para mí no había actuaciones.

Esperar el juicio que debía celebrarse en Los Ángeles se hacía insoportable, porque prácticamente nadie creía que yo fuera inocente. Alrededor de Navidad conseguí al fin un empleo para tocar con Billie Holiday en el Hi-Note de Chicago. Duró dos o tres semanas, y lo pasé en grande.

Fue una buena experiencia. En el curso de aquellas actuaciones tuve ocasión de conocer muy bien a Billie y a Anita O'Day, la cantante de jazz blanca. Billie me pareció una persona muy dulce, muy bella y extremadamente creativa. Tenía una boca peculiarmente sensual y siempre llevaba una gardenia blanca en el pelo. Yo diría que no era sólo bella, sino sexy. Pero estaba enferma a causa de la cantidad de drogas que tomaba, situación que yo comprendía porque estaba enfermo como ella. Sin embargo, era un mujer cálida, a quien a pesar de todo daba gusto tener al lado. Años

después, cuando su estado se agravó, yo solía visitarla en su casa de Long Island y hacer cuanto podía por ella. Llevaba conmigo a mi hijo Gregory, a quien Billie quería mucho, y nos sentábamos a charlar durante horas, bebiendo ginebra tras ginebra.

1951

Libre, Prestige y de nuevo Bird

Un joven blanco llamado Bob Weinstock había puesto en marcha una nueva marca discográfica dedicada al *jazz*, el sello Prestige, y me buscaba para que le grabase un disco. No había logrado encontrarme, y un día que estaba en St. Louis por negocios, sabiendo que yo era de por allí, llamó a todos los Davis de East St. Louis y St. Louis que figuraban en la guía telefónica hasta que dio con mí padre y éste le dijo que trabajaba en Chicago. Justo después de la Navidad de 1950 me localizó en el Hi-Note, donde yo tocaba con Billie. Firmamos un contrato de un año, vigente a partir de enero, cuando yo regresaría a Nueva York. El dinero no era mucho (creo que serían unos 750 dólares), pero me permitía liderar un grupo que yo mismo Seleccionaría, diseñar una música determinada que quería grabar y meterme en el bolsillo un poco de calderilla. El resto del tiempo que pasé en Chicago lo dediqué a pensar en quiénes serían los músicos que me acompañarían en la grabación.

Fui absuelto en enero de 1951 y liberé mi mente de un gran peso. Pero el daño ya estaba hecho. Mi absolución no subió a los titulares de *Down Beat* como había subido mi arresto: en lo que concernía a los empresarios de clubs, yo no era sino un yonqui más.

Pensaba entonces que las grabaciones con grupos de nueve instrumentos favorecerían mi carrera, cosa que hasta cierto punto fue verdad. Capitol Records, que había grabado mis anteriores sesiones con este tipo de formación, no ganó con ellas el dinero que esperaba ganar, por lo cual no tenía interés en grabar más material del mismo estilo. Y dado que yo no tenía con Capitol un acuerdo de grabación en exclusiva, era libre de irme a Prestige y terminé por hacerlo. Todavía no había obtenido el reconocimiento que creía merecer. A finales de 1950 fui elegido para la All Star Band de la revista *Metronome* por votación entre sus lectores, pero en aquella banda todos eran blancos, excepto Max y yo. Bird ni siquiera resultó elegido: Lee Konitz le sobrepasó, como Kai Winding lo hizo con J. J. Johnson y Stan Getz con todos los grandes artistas negros del saxo tenor. Me dejó perplejo el estar situado por encima de Dizzy. Por otra parte, muchos músicos blancos como Stan Getz, Chet Baker y Dave Brubeck (en quienes mis grabaciones habían influido) grababan ahora para los principales sellos. Al tipo de música que tocaban lo llamaban *cooljazz*. Se suponía que era, según sospecho, una especie de alternativa al *bebop*, a la música negra o al *botjazz*, que para los blancos significaba *jazz negro*. Pero era la misma y

vieja historia: lo negro destripado una y otra vez.

Bird rompió con Doris Sydnor («Olive Oyl») en 1950 y empezó a vivir con Chan Richardson. Chan representaba una mejora en relación con Doris: por lo menos daba gusto verla, y entendía la música y a los músicos. Doris no. Bird no tenía buen aspecto, ni tampoco, por supuesto, lo tenía yo. Él había engordado mucho y parecía bastante más viejo de lo que era. La mala vida empezaba a hacer presa en él. Sin embargo, se había trasladado a la zona baja de la ciudad, a la calle 11 Este, y tenía nuevas esperanzas. Había firmado un contrato de grabación con una marca importante, Verve, y aquel enero de 1951 me pidió que grabase con él. Accedí y lo esperaba con expectación. En realidad, esperaba que el nuevo año traería perspectivas generales de progreso a mí vida y a mi música, y en este marco el contrato con Prestige contribuía también a levantarme el ánimo. Mil novecientos cincuenta había sido el peor año de mi vida. Supuse, pues, que el único camino que me quedaba era hacia arriba. Ya estaba en el fondo.

Regresé a Nueva York con optimismo. No tenía alojamiento propio, así que me fui a vivir con Stan Levey, el batería, hasta que se me arreglaron las cosas. Entonces, a mediados de enero de 1951, alrededor del día diecisiete, toqué en tres sesiones de grabación: una con Bird para Verve Records, a primeras horas del día, luego en mi propia sesión para Prestige, y finalmente en otra con Sonny Rollins. En la sesión con Bird creo que intervinieron, además de Bird y yo, Walter Bishop al piano, un tipo llamado Teddy Kotick al bajo y Max Roach a la batería. Bird estaba aquel día en buena forma y tocó magistralmente. Lo mismo ocurrió con los demás. La música tenía una base latina y era interesante. Fue una de las sesiones mejor organizadas que le vi hacer a Bird. Todo se desarrolló sin tropiezos, pese a que, como de costumbre, los ensayos fueron pocos. Recuerdo haber pensado que a Bird parecían irle bien las cosas. Se le notaba feliz, y esto era buena señal.

Cuando terminé la sesión con Bird, pasé a grabar mi primera actuación como líder para Prestige. Había contratado a Sonny Rollins, Bennie Green, John Lewis, Percy Heath y Roy Haynes para la ocasión. A Bob Weinstock, el productor, no le gustó la idea de utilizar a Sonny, porque no creía que estuviera a punto, pero no sólo le persuadí de que sí lo estaba, sino también de que debía asignarle su propia sesión de grabación, cosa que hizo aquel mismo día.

En aquella sesión yo no toqué bien: estaba cansado por haber tocado con Bird. Recuerdo que el día era frío y melancólico, uno de esos días en que parece que la nieve no ha decidido si caer o no caer; un día jodido y desapacible. Yo había empezado de nuevo a pincharme y ni mi cuerpo ni mis carrillos estaban en sus mejores condiciones. Creo, no obstante, que todos los demás tocaron bien, especialmente Sonny en un par de piezas. Bob Weinstock sabía que yo era un yonqui, pero estaba dispuesto a confiar en la suerte.

En la sesión de Sonny, John Lewis tuvo que marcharse y yo terminé tocando el piano. Los demás músicos fueron los mismos que habían intervenido en mi grabación. Cuando terminamos, todos me embromaban asegurando que había tocado el piano mejor que antes la trompeta. Creo que Sonny grabó aquella vez una pieza, que yo grabé cuatro, y esto fue todo. Recuerdo haberme sentido muy a gusto cuando la cosa acabó. Estaba de vuelta en Nueva York, tocaba de nuevo y tenía un contrato para grabar dos discos más. También recuerdo haber pensado, mientras Sonny y yo nos dirigíamos a la zona alta de la ciudad bajo el aguanieve para comprar algo de heroína: «Si sólo pudiera librarme de este hábito, la vida sería perfecta». Pero estaba muy lejos de librarme y, en el fondo de mi conciencia, lo sabía.

Para que me salieran las cuentas y poder pagarme los vicios me dediqué a transcribir música de los discos a particellas, los primeros ocho compases de una

melodía, por veinticinco o treinta dólares. Era un trabajo fácil que podía despachar en un par de horas. Cobraba, me iba a la zona alta y me ponía en órbita. Pero pronto esto no bastó para satisfacer mi hábito. Mi salud se había quebrantado y no se me ofrecían suficientes actuaciones para que pudiese tocar con regularidad; mi *embouchure* estaba en baja forma. La trompeta es un instrumento que exige mucho a quien lo toca: para hacerlo bien has de estar en excelentes condiciones físicas. Por otra parte, si siempre había presumido de vestir a la moda, ahora me echaba encima cualquier cosa que me cubriera el cuerpo. Antes de que aquella peste de heroína me hundiera, me consideraba exquisito por llevar el cabello bien rizado y largo hasta los hombros. Mierda, nadie se habría atrevido a decir que no iba hecho un primor. Pero cuando el hábito de la heroína empezó a llevarse lo mejor de mí, todo aquello se vino abajo, incluyendo mi apariencia, y no pude soportar el gasto de hacerme la permanente, cortar y arreglar el pelo, porque no tenía dinero sobrante que dedicar a estos cuidados. Al cabo de algún tiempo mi cabeza adquirió un aspecto lamentable, con el cabello sucio y deshilachado que me brotaba como agujas. Parecía un puerco espín irritado. Los cinco dólares que solía costarme arreglar el cabello me los inyectaba en el brazo, simplemente para alimentar al monstruo. Me introducía heroína en las venas para que el monstruo que llevaba dentro de mí no pasara hambre y me hiciera sentir enfermo. En 1951 no era aún capaz de reconocer ante mi propia conciencia que enfermo ya estaba, de modo que continuaba deslizándome por aquel largo, oscuro y resbaladizo camino que conducía a la adicción más profunda.

A los pocos días de haber grabado para Prestige volví al estudio para grabar con los Metronome All Stars de 1951 para Capitol Records. La sesión no tuvo nada que merezca ser destacado. Todo sonó muy profesional, y basta; ninguno de esos instantes que te cortan el aliento se produjo. Recuerdo que estaban promocionando a Lennie Tristano y que grabamos algunas piezas de George Shearing. En suma, sólo fueron unos cuantos minutos de música rígidamente estructurada y arreglada. De semejante atmósfera nada podía salir. Se trataba de camelos publicitarios, intentos de promocionar a los músicos blancos usándonos a Max y a mí (los únicos negros entre once músicos) como señuelo. Esto no habría tenido importancia, de no ser porque la mayor parte del dinero iba a parar a los blancos. Todo el mundo sabía dónde estaba realmente la acción, que era entre los músicos negros. Yo cobré mi dinero y me fui de compras a la zona alta.

Cosa de un mes después llevé mi banda a Birdland. Tenía a Sonny Rollins, Kenny Drew, Art Blakey, Percy Heath y Jackie McLean. Bud Powell me había dicho que debía contratar a Jackie porque le conocía y confiaba en él. Yo sólo lo conocía de vista, como a otros chicos de Sugar Hill, en Harlem. Él, por su parte, conocía bien a Sonny Rollins, dado que ambos procedían del mismo vecindario, los alrededores de la avenida Edgecombe. Jackie no había cumplido aún veinte años cuando intervino en aquellas actuaciones en el Birdland, pero ya perdía el culo tocando. Aquella primera noche estaba tan impresionado, tan asustado, que después de los primeros siete u

ocho compases de su solo echó a correr repentinamente, abandonó el estrado y se marchó por la puerta trasera. Bueno, la sección rítmica siguió tocando, el público se quedó boquiabierto, preguntándose qué coño pasaba. Yo me marché también para averiguar qué le había dado a Jackie, aunque en el fondo de mi mente pensaba que le habría afectado la heroína, pues ya sabía que la tomaba. Oscar Goodstein, el patrón del Birdland, me siguió al exterior. Allí estaba Jackie vomitando a morir en un recipiente de basuras. Le pregunté si se sentía bien y respondió que sí con la cabeza. Le dije que limpiara su saxo, volviera a su sitio y tocase. Desde donde nos encontrábamos se oía a la sección rítmica todavía marchando. Oscar se acercó con una mueca de disgusto en la cara y al pasar junto a Jackie le dijo: «Toma, chico, límpiate», le entregó una toalla, se volvió y nos precedió de regreso al club. Jackie reapareció en el estrado y tocó perdiendo el culo. Es decir, aquella noche fue genial.

Después de la actuación me retiré a Long Island, que era donde entonces vivía con Stan Levey, y reflexioné sobre Jackie. Al día siguiente le llamé y le dije que viniera a practicar algunas tonadas conmigo, cosa que hizo. A continuación le propuse que se incorporase a la banda que yo estaba formando (Art Blakey, Sonny Rollins, Percy Heath y Walter Bishop), y después fuimos compañeros de cuarto de manera discontinua durante dos o tres años.

Jackie y yo empezamos a salir juntos con mucha frecuencia, pinchándonos y yendo a los cines de la calle 42. Casi siempre, tras dejar a Stan Levey, me alojaba en un hotel u otro con alguna zorra que me diera lo que necesitaba para sostener mi hábito. Unas veces estaba en el University Hotel de la calle 20, o entraba y salía del hotel América, en la calle 48. Jackie y yo nos divertíamos viajando en metro, colocados como *hijoputas*, burlándonos de los zapatos vulgares o las ropas cursis que usaba la gente. Nos bastaba con mirar a alguien, y si pensábamos que tenía aspecto cómico nos partíamos de risa. Jackie era un tipo muy alegre, macho, un gran aficionado a gastar bromas. A veces me quedaba en su casa, con él y su novia, en la calle 21, sobre todo si estaba demasiado colocado para marcharme. Subíamos de vez en cuando al Gimnasio Stillman para ver entrenar a los boxeadores, pero la mayor parte del tiempo andábamos juntos en busca de droga y nos pinchábamos. Yo tenía veinticuatro años, iba a cumplir veinticinco cuando trabé amistad con Jackie, y había hecho ya un montón de cosas. Él tenía sólo diecinueve y no había estado en ninguna parte. Yo me había labrado ya un prestigio, por lo cual Jackie me miraba con cierto respeto y me trataba con la consideración que suele brindarse a los veteranos.

También me relacionaba con Sonny Rollins. Recuerdo que frequentábamos un local de la zona alta llamado Bell's (*Sippin' at Bell's* es una pieza que compuse dedicada a aquel bar). Era un sitio distinguido, que estaba en Broadway hacia la calle 140 y algo, con una clientela inofensiva y pulcra. O aterrizábamos en el apartamento de Sonny, allá en Edgecombe. Primero nos colocábamos y después contemplábamos la espléndida vista que el apartamento tenía sobre el parque situado enfrente. Desde allí podía verse el Yankee Stadium.

Si no nos refugiábamos en casa de Sonny, o en la de Walter Bishop, íbamos a casa de los padres de Jackie (dos personas que me gustaban mucho) o nos sentábamos en la plazoleta que hay en St. Nicholas y la calle 149 o 150; esto último especialmente en verano. Solíamos ser Jackie, Sonny, Kenny Drew, Walter Bishop, Art Taylor y yo.

Lo pasé muy bien en Harlem: merodeando por los clubs, en el parque de la calle 155 y St. Nicholas, yendo a nadar con Max en la Colonial Pool, en Bradhurst hacia la calle 145. Todos nos dopábamos y había incontables lugares donde hacerlo. Incluso en casa de Art Taylor. Su madre, una dama encantadora a quien yo apreciaba mucho, trabajaba todo el día, así que la casa era toda para nosotros.

Cuando volvíamos a tener los pies sobre la tierra íbamos, quizás, a casa de Bud Powell y nos sentábamos a oírle tocar. Él no decía una palabra, siempre con aquella amplia y dulce sonrisa en el rostro. O quizás nos presentábamos en el club nocturno de Sugar Ray Robinson, un local que hervía de animación; por no hablar de Small's Paradise, Lucky's y el resto de los clubs de moda. Ya ves, pues, que pasaba mucho tiempo en Harlem, aunque siempre persiguiendo la heroína. Ella era mi amante.

Después de las actuaciones en el Birdland creo que grabé con Lee Konitz, como miembro de la orquesta, para el sello Prestige. Max Roach estuvo también en aquella sesión, así como George Russell y otros músicos que he olvidado. Tocamos algunos de los arreglos y composiciones de George; él siempre era muy interesante como compositor. La música, según recuerdo, nos salió bien, pero no fue nada del otro jueves. Para mí significó únicamente un trabajo más del que sacar algún dinero. Los empresarios de los clubs me tenían en la lista negra; la única persona que me contrató más de una vez fue Oscar Goodstein, en el Birdland.

Toqué en el Birdland, en junio, con J. J. Johnson, Sonny Rollins, Kenny Drew, Tommy Potter y Art Blakey. Creo que grabaron la sesión de un sábado, en su habitual retransmisión por radio de los sábados por la noche. En aquella ocasión todos tocamos bien, aunque sé que mis carrillos todavía estaban en malas condiciones. Más tarde, en septiembre, Eddie «Lockjaw» Davis y yo llevamos una banda al Birdland en la que figuraban Charlie Mingus, Art Blakey, Billy Taylor y un saxo tenor llamado George «Big Nick» Nicholas. La música fue buena. Yo toqué mejor de lo que era habitual en mí por aquel entonces.

Siempre me gustó la forma de tocar de Lockjaw, prácticamente desde que le oí por primera vez en Minton's. Tenía un estilo superenergético. Si querías tocar con Lockjaw no podías tomarte las cosas en broma, porque te la jugabas, y lo mismo con Big Nick. Nick nunca tuvo gran prestigio, pero todos en el mundillo musical sabían entonces que era capaz de tocar como un ángel; nunca he entendido por qué no logró un reconocimiento más amplio. Con toda aquella energía a mi alrededor, yo probablemente toqué con más aplicación en aquellas sesiones que en todo el período precedente. Mira, Lockjaw era uno de los decanos de la escena musical. Lo mismo digo de Big Nick, que solía tocar con Dizzy y liderar una gran banda en Harlem, la «banda de la casa» en el Small's Paradise Club. Allí tocaba frecuentemente con

Monk y Bird. Quiero que entiendas que con aquellos tipos no podías permitirte la menor gilipollez, pues te despachaban del club de una patada en el culo. Por muy colocado que anduviera, yo sabía que cuando tocaba con músicos como ellos tenía una reputación que proteger. Así pues, para aquellas actuaciones ensayé y practiqué primero, y aparecí tocando lo mejor que supe.

Fue agradable tocar de nuevo con Mingus. Él había deambulado por Nueva York sin hacer nada desde que abandonó el trío de Red Norvo, porque se quedó sin contrato. Pescaba algún trabajo acá y allá, y pienso que tocar en el Birdland le ayudó a restablecerse. Era un gran bajista, pero resultaba difícil entenderse con él, especialmente en cuestiones de música, porque tenía ideas propias y bien definidas acerca de lo que era malo y lo que era bueno, y no le importaba decirle a cualquiera lo que pensaba. En este sentido él y yo nos parecíamos mucho. Nuestras ideas musicales no necesariamente coincidían, pero celebré volver a tocar a su lado porque era un músico siempre imaginativo, de una inventiva constante, y un trabajador tenaz.

Mi segunda grabación para Prestige estaba fijada para el mes de octubre de 1951, y quería que mi participación fuera mejor de lo que fue la primera vez. Además, Prestige iba a grabarme usando una tecnología nueva que llamaban «microsurco». Bob Weinstock me dijo que aquel procedimiento me permitiría sobrepasar el límite de tres minutos que se nos imponía en los discos de 78 rpm. Podríamos desarrollar nuestros solos como si tocáramos en vivo en cualquier club. Yo sería uno de los primeros músicos de jazz que grabaría con ese sistema, que hasta entonces se había utilizado exclusivamente para actuaciones en vivo; me entusiasmaba la libertad que aquella nueva tecnología iba a darme. Estaba harto del cepo de los tres minutos que las 78 rpm habían puesto a los músicos. No nos dejaba espacio para la improvisación verdaderamente libre; tenías que entrar con tu solo a toda prisa, y salir. Bob me dijo que el productor del álbum iba a ser Ira Gitler. Convoqué a Sonny Rollins, Art Blakey, Tommy Potter, Walter Bishop y Jackie McLean para la fecha convenida: sería el debut de Jackie en las sesiones de grabación.

En aquella sesión grabé mi mejor trabajo en mucho tiempo. Había estado practicando e hice ensayar a la banda hasta que todos se familiarizaron con el material y los arreglos. Sonny tocó en aquel álbum con toda el alma, y otro tanto Jackie McLean. El álbum se tituló *Miles Davis All Stars*; a veces lo llamaban simplemente *Dig*. Interpretamos *My Old Flame*, *It's Only a Paper Moon*, *Out of the Blue* y *Conception*. Mingus había ido conmigo al estudio, llevando su contrabajo; tocó algunas cosas en los fondos de *Conception*. Su nombre no figuró en el álbum debido al contrato en exclusiva que tenía con Verve. Charlie Parker vino y se situó en la cabina de los técnicos. Como era la primera grabación de Jackie McLean, éste ya se hallaba nervioso, pero cuando vio a Bird perdió el control. Bird era su ídolo, así que se dirigió a él y le preguntó qué hacía allí, a lo que Bird respondió repetidamente que sólo estaba de paso y quería oírnos. Macho, Jackie le preguntó aquello a Bird por lo menos mil veces. Pero Bird comprendió y no perdió la paciencia. Jackie quería que

Bird se marchara para poder distenderse. Bird, sin embargo, insistió en lo bien que sonaba y le dio toda clase de ánimos. Al cabo de un rato, Jackie se relajó y tocó de maravilla.

Me gustó lo que yo había tocado en Dig, porque mi sonido estaba adquiriendo realmente carácter personal. No me parecía a nadie y, además, había recuperado mi tono; especialmente en *My Old Flame*, que pide una aproximación muy melódica. Recuerdo que también me gustó lo que hice en *It's Only a Paper Moon* y *Blueing*. El nuevo formato *long-play* estaba hecho a la medida de mi forma de tocar. Pero luego, cuando dejamos el estudio de grabación, el mismo panorama repugnante me esperaba fuera.

Sumergido en una espesa niebla, pirado constantemente, chuleando a las mujeres para conseguir dinero con que pagarme el vicio, así pasé el resto de 1951 y la primera parte de 1952. En un momento determinado tuve una cuadra entera de putas que hacían la calle para mí. Continué viviendo de hotel en hotel. Pero las cosas no eran como la gente piensa que son: aquellas mujeres necesitaban alguien con quien estar, y les gustaba estar conmigo. Yo las llevaba a cenar y tenía atenciones con ellas. También había sexo, por supuesto, aunque no mucho, pues la heroína te roba los impulsos sexuales. Yo me limitaba a tratar a las prostitutas como si fueran cualquier otra persona. Las respetaba, y ella me daban a cambio dinero para colocarme. Las mujeres opinaban que yo era guapo; por primera vez en mi vida empecé a creer que quizás lo era. Formábamos una especie de familia más que otra cosa. Pero incluso el dinero que ellas me daban no era suficiente.

En el curso del año 1952 comprendí que debía intentar algo para librarme de las drogas. Siempre me había gustado boxear, así que pensé que quizás podría dedicarme al boxeo. Si me entrenaba cada día, acaso lograría desprenderme en serio del hábito. Había conocido a Bobby McQuillen, que era un preparador del Gimnasio Gleason, situado hacia el centro de Manhattan. Las veces que yo iba allí, nos sentábamos juntos en alguna parte y hablábamos de boxeo. Él había sido un campeón del peso welter, hasta que mató a un tipo en el *ring*, y entonces abandonó los combates para dedicarse a preparar y cuidar a otros púgiles. Un día, calculo que a principios de 1952, le pregunté si quería entrenarme. Dijo que lo pensaría. Asistí a un combate en el Madison Square Garden y, al terminar, fui al vestuario del púgil de Bobby para saber si éste accedía a entrenarme. Bobby me examinó con una mirada de franco disgusto y me dijo que nunca entrenaría a alguien que tuviera el hábito de las drogas. En consecuencia, le repliqué que yo no tenía el hábito de las drogas; yo, que estaba ante él más pirado que un *hijoputa*, casi dando cabezadas por el efecto de la heroína. Me dijo que no le tomase el pelo y que lo que debía hacer era volverme a St. Louis y tratar de dejar el vicio. Luego añadió que saliera del vestidor y procurase reponerme.

Nadie me había hablado nunca de aquel modo, y especialmente no en relación con mi consumo de drogas. Macho, Bobby me hizo sentir como un enano. Siempre había estado rodeado de músicos que, o bien tomaban drogas, o si no las tomaban se

abstenían de hacer comentarios a los demás. Así que escuchar semejantes cabronadas fue algo serio, macho.

Después de que Bobby me dijese aquello, en un momento de lucidez llamé a mi padre y le pedí que viniera en mi busca. Tan pronto colgué el teléfono corrí a pincharme.

Una noche, estaba tocando en el Downbeat Club con Jackie McLean al saxo alto, Jimmy Heath al tenor, su hermano Percy Heath al bajo, Gil Coggins al piano y Art Blakey a la batería, cuando eché una mirada al público y allí descubrí a mi padre; allí, en pie, cubierto con un impermeable, mirándome. Yo sabía que tenía mal aspecto, puesto que estaba en las últimas: debía dinero a todo el mundo y tocaba con trompetas prestadas. Creo que la de aquella noche me la había prestado Art Farmer. El patrón del club guardaba un fajo de papeletas de empeño que yo le había dado como garantía a cambio de préstamos. Tenía conciencia de mi baja forma. Mi padre lo notó claramente. Me miraba con aquella expresión de disgusto que me hacía sentir como un montón de mierda. Me dirigí a Jackie y dije: «Allá abajo está mi padre, macho. Ocúpate de terminar esta serie mientras tengo con él una pequeña charla». Jackie replicó: «Okey», dedicándose una mirada burlona. Yo debía tener un aspecto un poco raro.

Dejé el estrado y mi padre me siguió al guardarropa. El patrón vino también. Mi padre me miró fijamente a los ojos y me dijo que tenía un aspecto terrible y que aquella misma noche me marcharía con él a East St. Louis. El patrón le dijo que yo debía terminar la semana, pero recibió como respuesta de mi padre que no iba a terminar nada y que buscase a alguien para sustituirme. El patrón y yo coincidimos en J. J. Johnson, a quien llamé de inmediato y que accedió a ocupar mi puesto con su trombón.

Acto seguido, el patrón sacó a relucir a cuestión de las papeletas de empeño, y mi padre le extendió un cheque y se volvió a mí y me dijo que recogiera mis cosas. Yo dije: «Okey», pero que tenía que volver a la sala y avisar a la banda de lo que ocurría. Él dijo que me esperaba.

Cuando la serie terminó, aparté a Jackie McLean a un lado y le anuncié que J. J. ocupaba mi puesto y terminaría la semana por mí. «Te avisaré cuando vuelva, pero mi viejo ha venido a buscarme y no puedo hacer otra cosa que marcharme con él». Jackie me deseó buena suerte y mi padre y yo tomamos un tren hacia East St. Louis. Me sentía como un niño que viaja con su papá. Excepto cuando era niño de verdad, nunca antes me había sentido de aquella manera y probablemente nunca volveré a experimentar aquello.

Por el camino le aseguré que iba a dejar la droga y que todo lo que necesitaba era un período de reposo y que me sentaría bien estar en casa, donde no había drogas a mano. Mi padre vivía en Millstadt, Illinois, donde tenía su granja, y había comprado una casa en St. Louis. Permanecí en la granja algún tiempo, montando a caballo y esas cosas, tratando simplemente de relajarme. Pero aquello me aburrió pronto;

además, me sentía enfermo porque el mono me agarraba cada día más fuerte. Entonces entré en contacto con algunas personas que sabían dónde comprar heroína. Antes de que me diese cuenta estaba pinchándome otra vez y sableando a mi padre para sostener mi hábito, veinte o treinta dólares cada vez.

Por aquellos días trabé amistad con Jimmy Forrest, un estupendo saxo tenor de St. Louis. Él era asimismo un yonqui y sabía dónde estaba la mejor mierda. Jimmy y yo comenzamos a tocar con mucha frecuencia en un club de Delmar, en St. Louis, llamado Barrelhouse. La mayoría del público que acudía a aquel club estaba formada por blancos y allí fue donde conocí a una chica blanca, joven, bonita, rica, cuyos padres poseían una industria de calzado. Yo le gusté mucho y ella tenía montañas de dinero.

Un día que me sentía especialmente mal fui al despacho de mi padre a pedirle un poco más de dinero. Él me dijo que no me lo daría, que mi hermana Dorothy le había contado que lo único que hacía con el dinero era pincharme. Al principio mi padre no quiso creer que seguía adicto a las drogas, puesto que yo le había dicho que las había dejado, pero después de que Dorothy le asegurase que mentía me dijo que, de más dinero, nada.

Cuando mi padre me dijo aquello, macho, perdí completamente el control y me puse a maldecirle, a insultarle, a llamarle toda clase de cosas. Era la primera vez en mi vida que hacía algo parecido. Y a pesar de que una voz dentro de mí me decía que no lo hiciera, la necesidad de heroína era más fuerte que el temor de maldecir a mi padre. Él se limitó a dejar que maldijese e insultase sin hacer ni decir nada. La gente que había en el despacho se quedó atónita, con la boca abierta. Yo vociferaba tanto y estaba tan exaltado que ni siquiera me percaté de que mi padre hacía una llamada telefónica. De pronto aparecieron dos enormes *hijoputas* negros que me agarraron y me llevaron a una cárcel en Belleville, Illinois, donde estuve encerrado una semana, más furioso y más enfermo que un *hijoputa*, vomitando constantemente. Pensé que iba a morirme. Pero sobreviví, y creo que por primera vez me dije a mí mismo que podía cortar el hábito en seco; todo lo que tenía que hacer era tomar la decisión.

Gracias a que era *sheriff* en East St. Louis, mi padre había organizado mi arresto de forma que no fuera oficial y no constara en los archivos policiales. Aprendí mucho sobre robos y técnicas de carterismo de todos los criminales que había allí dentro. Incluso tuve una pelea con un tipo que se empeñaba en fastidiarme. Le dejé K.O. en un instante, como resultado de lo cual me gané algún respeto. Pero luego, macho, cuando descubrieron que yo era Miles Davis, porque varios de ellos habían escuchado mi música, me respetaron una barbaridad. Nadie volvió a molestarme con estupideces. Finalmente, salí. Y lo primero que hice al salir fue correr a pincharme. Mi padre, sin embargo, había decidido tomar otras medidas con relación a mi problema: iba a llevarme a la prisión federal para adictos a las drogas y hacer que me inscribiera para rehabilitarme. Cuando armé el escándalo en su despacho pensó que había perdido la razón y realmente necesitaba ayuda. En aquel momento estuve de

acuerdo con él.

Viajamos a Lexington, Kentucky, en el nuevo Cadillac de mi padre, con su segunda esposa, Josephine (su apellido de soltera era Hanes). Yo había dicho a mi padre que me sometería al programa de rehabilitación porque me sentía verdaderamente mal y también porque no quería decepcionarle; pensaba que ya le había decepcionado lo suficiente. Suponía que aquello sería un camino para cortar el hábito, del que ya estaba harto, y al propio tiempo para contentar a mi padre. En aquella época enfermaba seria y progresivamente por causa de la heroína. La había tomado sólo una vez desde mi salida de la cárcel, así que aquél parecía el momento de intentar dejarla y conseguirlo.

Cuando llegamos a Lexington descubrí que, para ingresar, tenía que hacerlo voluntariamente, puesto que no me habían arrestado por ningún delito. Pero no podía, no podía ni quería encerrarme a mí mismo en una prisión, ni para rehabilitarme ni para lo que fuere. ¡Mierda, nunca entraría voluntariamente en una cárcel! Por una parte, detestaba la idea y, por otra, llevaba en aquel momento dos semanas sin pincharme, así que pensé que quizá ya había roto el hábito. (Algunos músicos que entonces estaban en Lexington me contaron más tarde que habían circulado por la prisión rumores de que yo acudía para ingresar por voluntad propia, que ellos bajaron a recibirme y que en la entrada se enteraron de que finalmente no me había inscrito). Me dije entonces que estaba haciendo aquello sobre todo para complacer a mi padre, no por mí mismo. Le convencí de que estaba bien, así que me dio algún dinero. Ni siquiera me echó en cara que le hubiera insultado de aquel modo, o por lo menos a mí nunca me dijo nada más porque sabía que estaba enfermo. Pero comprendí, aunque tampoco dijo nada, que se sentía inquieto cuando decidí no ingresar en Lexington, pues la preocupación se leía en su cara a la hora de despedirnos. Me deseó suerte y se marchó con su esposa a Louisville, a visitar al padre de ella. Yo me puse en camino hacia Nueva York.

Durante el trayecto llamé a Jackie McLean anunciándole mi llegada. Había ya hablado con Oscar Goodstein, el patrón del Birdland, quien me asignó una fecha para actuar, de modo que necesitaba organizar un grupo. Quería en él a Jackie y Sonny Rollins, pero Jackie me dijo que Sonny estaba en la cárcel, arrestado por drogas o algo parecido. Sea como fuere, dije a Jackie que tenía a Connie Kay en la batería, pero que me faltaban un pianista y un bajo para debutar en el Birdland. Jackie comprometió a Gil Coggins y Connie Henry; dijo que podía alojarme con él, y tan pronto como llegué a Nueva York volví a inyectarme drogas; no de repente, pero sí de una manera más o menos gradual, y sin haberlo pensado me encontré otra vez hundido en la mierda. Me había engañado a mí mismo pensando que había roto el hábito y que por una pequeña dosis casual no pasaría nada. Entonces me enfurecí por no haber ingresado en Lexington. A pesar de todo, me sentía feliz en Nueva York, porque en el fondo de mi mente sabía que o dejaba el hábito o moría, y como no estaba dispuesto a morir supuse que tarde o temprano me libraría del vicio, aunque no

supiera cuándo. Ir a parar por las buenas a la cárcel y encontrarme obligado a la abstinencia me había hecho confiar en que lo lograría si me empeñaba. Pero empeñarme en lograrlo era una empresa muy superior a lo que hubiese imaginado jamás. En Nueva York, Symphony Sid organizaba una gira de conciertos y me preguntó si quería sumarme. Le dije que sí, pues definitivamente necesitaba el dinero. También debutaría en mayo en el Birdland con el grupo que Jackie McLean me ayudaba a reunir: Jackie y yo, Conme Kay a la batería, Connie Henry al bajo, Gil Coggins al piano y un tipo llamado Don Elliot al melofón.

No tuvimos tiempo de ensayar, dado que yo acababa de regresar, y creo que en la música se notó. Pero recuerdo que una noche Bird estaba entre el público y que aplaudió todo lo que Jackie tocaba, incluso los errores, cosas no frecuentes porque en el curso de aquellas actuaciones Jackie tocó perdiendo el culo. En una ocasión, Bird corrió al estrado y besó a Jackie en el cuello o en la mejilla, no sé, cuando había terminado una serie. Sin embargo, en todo aquel tiempo no me dijo nada a mí, por lo cual supongo que debí sentirme afectado, aunque me cuesta creerlo; sólo me llamó la atención, fue raro, porque nunca había visto a Bird comportarse de semejante manera. Me estuve preguntando si andaría sonado o qué, pues cuando dedicaba a Jackie aquellos aplausos entusiastas era una de las pocas personas que aplaudían. Jackie tocaba bien, pero no tan jodidamente bien. Me habría gustado saber por qué hacía aquello, si para intimidarme psicológicamente o para que la gente me considerase malo mediante el procedimiento de vitorear a Jackie e ignorarme a mí. No obstante, la circunstancia de que Bird aplaudiese de aquel modo condujo a que gran número de críticos empezaran a prestar mayor atención a Jackie. Aquella noche en particular situó realmente a Jackie en el panorama musical.

Pese a que podía tocar bien, como digo, Jackie seguía teniendo problemas con su disciplina, por una parte, y por otra le costaba aprender determinadas piezas. Poco después de la actuación en el Birdland sostuvimos una discusión verdaderamente grave en un estudio de grabación sobre la forma en que él no tocaba *Yesterdays* o *Wouldn't You*. Jackie tenía muchísima habilidad natural, pero en aquella época era holgazán como un *hijoputa*. Si yo le decía que tocase una determinada tonada, solía contestarme que no la conocía.

«¿Qué significa eso de que no la conoces? Apréndela», le respondía.

Entonces se contentaba con decirme cualquier gilipollez sobre que aquellas piezas eran de otros tiempos, que él era un «músico joven» y que no veía por qué tenía que aprenderse «aquellas cosas prehistóricas».

«Macho —le respondía—, la música no tiene épocas, la música es música. A mí me gusta esta pieza, ésta es mi banda, tú estás en mi banda, yo toco esta pieza, así que apréndela y aprende todas las piezas, te gusten o no. Apréndelas».

Cierto día, en 1952, yo estaba haciendo mi primera grabación para el sello Blue Note de Alfred Lion (mi contrato con Prestige no era exclusivo). Gil Coggins tocaba el piano en aquella sesión, J. J. Johnson el trombón, Oscar Pettiford el bajo, Kenny

Clarke (que había venido de París) la batería, y Jackie el saxo alto. Me pareció que la gente actuaba realmente bien en aquel álbum, que yo mismo tocaba bien. Creo que grabamos *Woody 'n' You, Donna*, de Jackie, que se tituló *Dig* en el otro álbum y me fue atribuida a mí, *Dear Old Stockholm, Chance It, Yesterdays* y *How Deep is the Ocean*. Jackie me obsequió con su mierda de costumbre mientras grabábamos *Yesterdays*. Corté y se lo recriminé con tanta frialdad que creía que se echaba a llorar. Nunca había tocado aquello correctamente, de modo que le dije simplemente que no interviniéra en la tonada; éste es el motivo de que él no estuviera en *Yesterdays* en aquel álbum. Me parece que fue el único que hice en 1952.

En otra ocasión estábamos en Filadelfia, tocando en un club, Jackie y yo, Art Blakey, Percy Heath y, según creo, Hank Jones al piano. Bueno, el caso es que entraron Duke Ellington, Paul Quinchette, Johnny Hodges y otros miembros de la banda de Duke. Dije para mí: «Macho, tenemos que obsequiarles». De modo que anuncié *Yesterdays*. Inicié la melodía con Jackie, luego toqué un solo y le hice señas a él de que tocara otro. Es cierto que habitualmente, en *Yesterdays*, no dejaba tocar a Jackie, pero él me había prometido una vez más que iba a aprenderlo. Quise ver si había cumplido su palabra.

Jackie empezó a jugar con la melodía y la volvió a joder, ¿entiendes? Cuando la serie hubo terminado y yo presenté por el micrófono, uno por uno, a los componentes de la banda (en los buenos tiempos solía hacer este tipo de memeces), al llegar a Jackie dije: «Señoras y caballeros, Jackie McLean; no sé cómo consiguió su carné sindical, dado que nunca sabe cómo tocar *Yesterdays*». Vaya, el público no supo si bromeaba, si aplaudir a Jackie o abuchear al *hijoputa*. Terminada la actuación, Jackie vino a mi encuentro en el callejón que había detrás del club, donde Art y yo nos estábamos colocando, y dijo: «Miles, eso no ha sido justo, tío, ¡avergonzarme de ese modo delante de Duke, tío, que musicalmente es como mi padre, tú, *hijoputa!*». ¡Estaba llorando!

Así que le dije: «Jódete, Jackie, ¡no eres más que un puñetero niño grande! Hablando constantemente de que eres un músico joven y tanta chorrada y que por ello no puedes aprender esa música antigua. ¡A la mierda todo eso y a la mierda tú! La música es música, ya te lo dije. De modo que mejor será que aprendas tu música o no vas a durar mucho tiempo en mi banda, ¿oyes? Aprende la música que se te exige para poder tocar. Dices que Duke estaba entre el público y que te he avergonzado presentándote de aquella manera. Muy bien, *hijoputa*, tú te has avergonzado a ti mismo cuando has tocado mal *Yesterdays*. Macho, ¡te figuras que Duke no sabe cómo es esa melodía? ¿Has perdido el juicio? ¡Yo no te he avergonzado, te has avergonzado tú solo! Y ahora, a hacer puñetas con tanto lloro y volvamos al hotel».

Jackie se limitó a guardar silencio, y entonces le conté la historia verídica de mis primeros tiempos en la banda de B, cuando tenía que hacerle sus recados a B, mientras él se lo pasaba en grande con cualquier mujer bonita. Conté a Jackie que B gritaba: «¡Dónde está Miles!» y me enviaba a recoger sus trajes, o a comprobar que le

habían lustrado los zapatos o a comprarle un paquete de cigarrillos; que me hacía tomar asiento en un cajón vacío de Coca Cola cuando me incorporé a la sección de trompetas. Y todo porque él era el líder de la banda y yo el miembro más joven, un chico, porque como líder tenía pleno derecho a imponerme una digamos contribución. «Así que no me vengas con lo que te digo o con lo que digo respecto a ti, macho —le hice observar a Jackie—, porque hasta ahora ni siquiera has empezado a pagar tu contribución. Eres sólo un niño mimado y vas a aprender a tocar esa música o te largarás de mi banda».

Él estaba aturdido, pero no repuso nada. Pienso que si lo hubiera hecho le habría dado de puntapiés en su culo de *hijoputa*, porque mis palabras debían servir para ayudarle, no para perjudicarle.

Más adelante, cuando Jackie ya no estaba en la banda, cada vez que iba a verle actuar tocaba un par de tonadas antiguas, especialmente *Yesterdays*. Terminada la actuación venía a preguntarme cómo lo había hecho. Por entonces se había convertido en un maestro y podía tocar como le viniera en gana. Yo le decía: «Lo has hecho muy bien, para ser un músico joven», y se partía de risa. Al cabo de algún tiempo, cuando le preguntaban dónde había estudiado música, respondía: «Estudié en la universidad de Miles Davis». Estaba todo dicho.

En algún momento de aquel año utilicé a John Coltrane como sustituto de Jackie. Quería dos tenores y un alto, pero no podía pagarlos a los tres. Por lo tanto, en una actuación en el Audubon Ballroom (donde más tarde mataron a Malcolm X), usé a Sonny Rollins y Coltrane como tenores. Recuerdo que Jackie se puso nervioso cuando le anuncié que Trane tocaría en su lugar: pensó que le estaba despidiendo. Pero era verdad que no podía pagar tres saxos. Después de explicarle que era sólo por una noche, se calmó. Por cierto que Sonny estuvo pasmoso aquella velada: aterrorizó a Trane, exactamente como éste le aterrorizaría a él pocos años después.

Pasados aquellos incidentes, sin embargo, mi relación con Jackie ya no volvió a ser lo que había sido. Mi forma de hablarle cuando le reñía introdujo cierta tensión en nuestra amistad, de manera que progresivamente nos distanciamos y él abandonó la banda, aunque ello no impidió que más tarde tocáramos varias veces juntos.

Jackie me presentó a muchos músicos valiosos, como Gil Coggins, que era un demonio como pianista. Pero Gil decidió dedicarse a negocios inmobiliarios porque en realidad no le gustaba el estilo de vida de los músicos y porque el dinero no nos llegaba entonces con suficiente regularidad. Él era un muchacho de clase media, preocupado por la seguridad. Pero yo aprobaba su forma de tocar y estoy convencido de que si hubiera seguido en la profesión habría sido uno de los mejores pianistas de nuestro entorno. Cuando Jackie nos puso en contacto por primera vez no supe apreciarle. Luego me acompañó interpretando *Yesterdays* y me dejó K. O. Me parece que conocí a Gil cuando acababa de regresar a Nueva York, aquella ocasión en que mi padre me había llevado a Lexington. Posteriormente, Jackie me presentó al bajista Paul Chambers y al batería Tony Willians. Creo que también a Art Taylor, otro

batería, lo conocí también a través de Jackie o de Sonny Rollins, diría que de Jackie. A través de ambos me relacioné mucho con la gente de Sugar Hill, en Harlem. Todos los músicos de Sugar Hill, por aquellos días, tocaban de veras. Eran tipos supersofisticados.

Excepto por unas pocas actuaciones acá y allá, pasé el resto del tiempo corriendo en pos de las drogas. Mil novecientos cincuenta y dos fue otro año terrible, y el hecho es que los años parecían ir de mal en peor después de aquella cima que fue 1949. Por primera vez empecé a dudar también de mí mismo, de mi habilidad y mi disciplina; por primera vez empecé a preguntarme si realmente llegaría a alguna parte en la música, si tendría la energía interna necesaria para conservarme íntegro.

Un puñado de críticos blancos continuaba hablando de todos aquellos músicos de jazz también blancos, imitadores nuestros, como si ellos fueran los máximos *hijoputas* y demás; hablaban de Stan Getz, Dave Brubeck, Kai Winding, Lee Konitz, Lennie Tristano y Gerry Mulligan como si fueran dioses o algo parecido. Y algunos de aquellos blancos eran yonquis como lo éramos nosotros, pero nadie escribía sobre ello. Los cronistas no prestaron atención a que también los blancos se enganchaban, hasta que Stan Getz fue arrestado tratando de asaltar una droguería para procurarse algo de mierda. Aquello subió a los titulares, hasta que la gente lo olvidó y volvimos a la eterna historia de que los músicos negros eran yonquis.

Mira, no digo aquí que aquellos tipos no fueran buenos músicos, porque sí lo eran: Gerry, Lee, Stan, Dave, Kai, Lennie, todos ellos eran buenos músicos. Pero no empezaron nada, y lo sabían, ni tampoco eran los mejores en lo que se estaba haciendo. Lo que más me molestaba era que todos los críticos se habían puesto a hablar de Chet Baker, que estaba en la banda de Gerry Mulligan, como si fuera Jesucristo redivivo. Y él sonaba simplemente como yo; peor que yo, incluso, pese a que yo era un terrible yonqui. A veces me pregunto si verdaderamente habría podido tocar mejor que yo y que Dizzy y que Clifford Brown, que entonces estaba entrando en escena. Bien, yo sabía que, entre los músicos jóvenes, Clifford sobresalía, que les pasaba a todos hombros y cabeza, o por lo menos ésa era mi opinión. Pero ¿Chet Baker? Macho, yo no le veía a aquel nivel. Los críticos empezaban a tratarme como si yo fuera uno de los viejos, ya entiendes, como si fuera sólo un recuerdo (un mal recuerdo, para decirlo claro), y en 1952 yo no tenía más que veintiséis años. Confieso que, a veces, yo mismo me preguntaba si no estaría pasado de moda.

1952

Creo que habíamos firmado el contrato para salir de gira con Symphony Sid a principios de aquel verano de 1952 y la gira debía conducirnos a varias ciudades. Formábamos la banda yo con mi trompeta, Jimmy Heath (el hermano de Percy) al saxo tenor, J. J. Johnson al trombón, Milt Jackson al vibráfono, Percy Heath al bajo y Kenny Clarke a la batería. Zoot Sims no pudo incorporarse y fue reemplazado por Jimmy Heath. Conocí a Jimmy en 1948, cuando toqué con la banda de Bird en el Downbeat Club, en Filadelfia. Jimmy solía prestarle a Bird su saxo, porque el de Bird estaba siempre en la casa de empeños, pero cada noche sin falta venía a recogerlo al terminar nuestra actuación, pues temía con razón que Bird también lo empeñase. Bird tomaba frecuentemente el tren hacia Nueva York, porque Filadelfia era una ciudad muy incómoda para los yonquis: la policía les echaba mano en menos de un minuto.

Jimmy tenía los pies pequeños y por lo general calzaba unos zapatos que eran pura dinamita. Y además vestía como para caerse de culo. Le veía siempre que iba a Filadelfia, donde había nacido. Su madre quería mucho a los músicos de jazz. Percy y Jimmy tenían otro hermano, Albert, o «Tootie», como se le llamaba en el ambiente musical, que tocaba la batería. Los hermanos Heath eran una familia de músicos y su madre cocinaba muy bien, por lo que no pocos colegas se dejaban caer por su casa. Jimmy tuvo una gran banda, de la que salió Coltrane. Eran grandes *hijoputas*, sofisticados y todo eso.

Por otra parte, Jimmy estaba bien enganchado con la heroína; seguramente él y yo empezamos a pincharnos juntos antes de la gira de Symphony Sid. Sé que acostumbraba pincharse con Bird. Creo que quizás recomendé que Jimmy ingresara en la banda porque me convenía que en ésta hubiera algún otro adicto a la heroína como yo. En aquel momento todos los demás componentes de la banda se habían desenganchado. Y si Zoot no venía (aparte que también se desenganchó), yo estaba solo.

Todos teníamos la impresión de que debíamos llamarnos algo distinto de The Symphony Sid All Stars, pero nada podíamos hacer al respecto si queríamos cobrar nuestro sueldo. Debido a sus retransmisiones desde el Birdland, Sid era mucho más célebre que cualquiera de nosotros, una voz en la noche que llegaba a los hogares de la gente y presentaba la gran música que estaba cambiando la vida de todos. Por lo tanto, no sólo era famoso, sino que el público creía que él nos había descubierto, que él era la causa de que aquella música existiera. Debo reconocer que el público blanco venía sin duda a vernos actuar porque un hombre blanco como él estaba implicado en la cuestión. Pero el público negro venía a vernos tocar a nosotros, y la mayoría de las

actuaciones eran para negros. Sid nos pagaba quizá 250 o 300 dólares por semana, que en aquellos días era una buena cantidad. Pero él ganaba dos o tres veces más sólo por su nombre y por decir unas cuantas palabras. No es de extrañar que esto fastidiase a todos.

Tocamos en Atlantic City. Recuerdo que en aquella actuación no teníamos pianista porque, en cierto modo, el vibráfono de Milt desempeñaba su función, así que el planteamiento musical era interesante. Cuando alguien necesitaba el piano, yo u otro de los compañeros se sentaba ante el teclado y le acompañaba, con lo cual la experiencia resultaba instructiva para todos. Si nadie necesitaba el piano, entonces quienquiera que tocase podía sencillamente «pasearse», lo cual significa tocar lo que uno quiera sin otro soporte que la batería y el bajo y un espacio vacío donde normalmente estaría el piano. Era como deambular por la calle en un día de sol radiante sin que nada ni nadie se interpusiera en tu camino. Eso es lo que yo entiendo por «pasear»; eso y usar tu imaginación. Tocar sin piano libera la música. Durante aquella gira descubrí que, en ocasiones, el piano te estorba, que no lo necesitas cuando pretendes conseguir un sonido más libre y más suelto.

A continuación tocamos en el Apollo Theatre de la calle 125, en Harlem, una actuación que fue gloriosa. Macho, el local estaba atestado de negritos que adoraban, insisto, a-do-ra-ban cuanto hacíamos, lo que tocaba cada uno. Recuerdo que aquella noche toqué casi por encima de mis posibilidades, la primera vez en muchísimo tiempo, tan entusiasta era la audiencia. Macho, allí estábamos recién salidos de la peluquería, yo con mis trajes recuperados de la casa de empeños, así que no me dirás que no era un triunfo, con toda aquella gente aclamándonos. Yo me había hecho arreglar el cabello en Rogers, allá en Broadway. Estaba limpio y tocaba hasta perder el culo en el Apollo Theatre con un grupo de músicos geniales. Colocado y dispuesto a cobrar una buena suma de dinero decente, ¿qué más puede pedir un negrito?

Después de aquello salimos en serio a la carretera, en dirección a lugares como Cleveland, como el Graystone Ballroom de Detroit, etcétera, y entonces fue cuando la cosa empezó a estropearse, porque a Jimmy y a mí nos resultaba muy difícil establecer contactos para la heroína que necesitábamos. Las actuaciones no eran propiamente conciertos, más bien eran bailes, donde Sid presentaba el espectáculo completo. Esto era lo único que hacía, además de recaudar el dinero y pagarnos.

Perdidos en el Medio Oeste no conseguíamos encontrar droga o lo pasábamos muy mal buscándola. A veces llegábamos tarde a las actuaciones y el resto de la banda debía empezar sin nosotros. Esto ocurría también en los intermedios. Si Jimmy y yo localizábamos a alguien del público con mercancía, corriámos a la habitación del hotel para pincharnos y era fatal que volviésemos con retraso. Al cabo de cierto tiempo, los demás miembros de la banda empezaron a cabrearse y a decirnos que cambiáramos de conducta. El hermano de Jimmy, Percy, se mostraba especialmente duro con él. Pero a mí se me echaban encima todos en colectividad. Estaban asqueados, hartos de cubrirnos a Jimmy y a mí. Quienes más se metían conmigo eran

Kenny, Milt y Percy. Además, entre los músicos y Sid se había creado un fuerte malestar. En Buffalo, Sid no se presentó, así que nos repartimos sus 200 dólares entre todos. Nos denunció al sindicato cuando nos negamos a darle el dinero, y perdió. Luego, una vez, cuando estábamos tocando en Chicago, descubrimos que Sid había cobrado por el espectáculo 2.000 dólares, y en cambio nos dijo que eran 700. Milt Jackson oyó casualmente la conversación entre Sid y el empresario del club. En calidad de representante nuestro, le correspondía el porcentaje de agente, que entonces era entre el cinco y el diez por ciento, y también cobraba su parte como presentador (y como estrella, según su opinión) del espectáculo. Es decir, que se quedaría con aquello más la totalidad de los 1.300 dólares que eran la diferencia entre los supuestos 700 dólares y los reales 2.000. Toda aquella suma iría a parar a su bolsillo.

Mientras tanto, nosotros ganábamos unos 500 dólares por actuación, a repartir entre seis personas, y él 200, también por actuación, que en su caso consistía únicamente en anunciar el espectáculo y pasear por allí dándose importancia. En fin, cuando le enfrentamos a los hechos los negó y nos acusó de desagradecidos. Muy propio de un hombre blanco, ¿no crees? Al llegar de regreso a Nueva York estábamos hasta los huevos de las guarradas de Sid. Ninguno le odiaba; simplemente, no queríamos tenerlo cerca.

Hacia el final de la gira, Sid debía a J. J. cincuenta dólares, y J. J. se los reclamó. Sid se lo quitó de encima; era un *hijoputa* arrogante. J. J. fue hacia él y de un puñetazo le sacó de la boca los dientes postizos. Se liaron a tortas, rodaron por tierra. No lo presencié, pero Milt me contó lo que había pasado cuando llegamos, tarde y colocados. Luego Sid avisó a unos gánsteres, que se presentaron en el club para ajustarle las cuentas a J. J. y quizás para matarle. Nosotros estábamos allí cuando entraron, tal como salidos de una película: grandes sombreros, cigarros, trajes negros, toda esa mierda, y aire de matasietes. Me preguntaron si estaba con J. J. y dije que si algo iba a ocurrirle a J. J. estaba, por supuesto, con él. Todos los compañeros se agruparon en torno a J. J. Sid debió pensar que se había equivocado, enfrió los ánimos generales y dio a J. J. el dinero, pero la situación había sido alarmante.

Por aquella época yo andaba con una chica blanca que se llamaba Susan Garvin, rubia, de pechos grandes y bonitos, parecida a Kim Novak. Más tarde escribí Lazy Susan para ella. Era buena conmigo, porque me daba algo de dinero y me trataba bien. Me quería. A mí me gustaba mucho, y aunque debido a mi hábito no había entre nosotros demasiado sexo, cuando lo había me encantaba estar con ella. Tenía además otras chicas que me daban dinero, una cuadra completa. Pero pasaba con Susan la mayor parte del tiempo. Veía también a aquella chica blanca tan rica que conocí en St. Louis: había venido a Nueva York en mi busca. La llamaremos Alice, porque sigue viva y no quiero causarle problemas, aparte de que está casada. Las dos eran bellas y ambas me daban dinero. Pero Susan me gustaba mucho, y era ella quien solía venir conmigo a los clubs.

Con excepción de lo que he contado, en 1952 no me ocurrieron demasiadas cosas. Trataba de rehacer mi vida. Sin embargo, hay una historia que se produjo por aquella época, que Cecil Taylor dice que sí ocurrió, pero que me maten sí yo lo recuerdo. Es a propósito de Joe Gordon, un buen trompetista, que era de Boston, donde también Cecil Taylor había nacido. Bueno, Cecil cuenta que Joe vino una noche al Birdland para tocar conmigo y que en cuanto empezó a tocar yo me largué del estrado (porque tocaba demasiado bien), hasta que Bird corrió a mi encuentro y me dijo «Macho, tú eres Miles Davis; no puedes dejar que nadie te haga eso»; Supuestamente, yo volví al estrado, pero me limité a estar allí. Alguien escribió que aquel tipo me había jodido únicamente porque yo le miraba desde mi propia «distorsionada perspectiva de 1952». No recuerdo, sinceramente, que me ocurriera nada parecido. Quizás ocurrió, pero no lo creo. (Joe Gordon murió en un incendio en 1963 y nunca hizo nada extraordinario, excepto una vez con Thelonious Monk en uno de sus álbumes. Por lo tanto, no puede ratificar esta historia, y el otro tipo, Cecil Taylor, siempre me ha odiado desde que dije que era incapaz de tocar, así que contará lo que quiera con tal de devolverme la pelota).

GRABAR Y PINCHAR

El hermano Max

Mil novecientos cincuenta y tres empezó bien, con un disco que hice para Prestige junto a Sonny Rollins (que había salido de la cárcel), Bird (que figuró en el álbum como «Charlie Chan»), Walter Bishop, Percy Heath y Philly Joe Jones a la batería (con quien yo andaba mucho por ahí en aquellas fechas). Bird tenía un contrato en exclusiva con Mercury (creo que entonces ya había dejado a Verve), de modo que debía usar un seudónimo para grabar. Se había desenganchado de la heroína porque, desde que Red Rodney fue arrestado y encarcelado en Lexington, pensaba que la policía le tenía bajo vigilancia. En lugar de sus grandes dosis normales de heroína, ahora bebía enormes cantidades de alcohol. Recuerdo haberle visto despachar un cuarto de galón de vodka en el ensayo, así que cuando el técnico de sonido puso en marcha la cinta para la sesión él ya estaba fuera de órbita.

Fue como si en aquella sesión hubiera dos líderes. Bird me trataba como si fuera su hijo, o un miembro de su banda. Pero era mi contrato y me veía obligado a meterle en vereda. Era difícil, porque le tenía constantemente encima por una cosa u otra. Me enfadé tanto con él que le dije que se largara, le dije que yo nunca le había hecho aquello a él en una de sus sesiones de grabación. Le dije que siempre había actuado con profesionalidad en sus compromisos. ¿Y sabes lo que me contestó el *hijoputa*? Me soltó una gilipollez del estilo de: «Muy bien, Lily Pons... para producir belleza hay que padecer dolor: de la ostra nace la perla». Me lo dijo con aquel jodido acento

británico que adoptaba cuando le daba por ahí. Y luego, el *hijoputa* se durmió. Volví a enfadarme tanto que me dispuse a echarlo todo a rodar. Ira Gitler, que producía el disco para Bob Weinstock, salió de la cabina y me dijo que aquello no era una broma. Pero yo había llegado a un límite, estaba tan harto, que enfundé la trompeta para marcharme. Entonces oí que Bird me decía: «Miles, ¿qué estás haciendo?». Le repetí las palabras de Ira y Bird añadió: «Anda, vamos, Miles, toquemos un poco de música». De este modo, a fin de cuentas, tocamos algunas cosas realmente buenas.

Me parece que aquel disco lo hicimos en enero de 1953. Sé que, poco tiempo después, grabé otro para Prestige con Al Cohn y Zoot Sims en tenores, un *cat* llamado Sonny Truitt al trombón, John Lewis al piano, Leonard Gaskin al bajo y Kenny Clarke a la batería. Bob Weinstock se había incomodado por lo sucedido en aquel último álbum con Bird, y en consecuencia reunió un grupo de músicos más «respetables», por lo menos en el estudio; tipos que no se pirarían ni harían el payaso. Pero Zoot y yo éramos los yonquis de aquella banda y ambos nos colocamos antes de grabar. La sesión fue un éxito, porque todo el mundo tocó muy bien. Casi nadie interpretó solos en aquel disco: yo tuve uno, creo, y John Lewis otro; el álbum estaba lleno de interpretaciones conjuntas. Yo tocaba mejor entonces de lo que había tocado en bastante tiempo.

Poco después de aquel álbum hice otro para Blue Note con J. J., Jimmy Heath al saxo tenor, Gil Coggins al piano, Percy Heath al bajo y Art Blakey a la batería. Recuerdo aquella ocasión porque, aparte la música que tocamos, Jimmy Heath y yo tratábamos de resolver cómo haríamos para comprarle algo de heroína a Elmo Hope, un pianista que vivía en la calle 46 y traficaba un poco. Grabábamos en la vecindad y queríamos comprar la heroína para colocarnos antes de actuar. Jimmy y yo nos sentíamos enfermos porque teníamos que calmar el hambre de nuestros respectivos monstruos. Dijimos a Alfred Lion, productor y propietario de Blue Note, que Jimmy necesitaba comprar unas lengüetas para su instrumento. Yo le dije también que acompañaría a Jimmy para ayudarle a traer la caja de lengüetas. Bueno, tío, tú sabes que una caja de lengüetas no es más grande que una barra de jabón, y sabes que no son necesarios dos hombres para transportar algo tan pequeño. No sé si Alfred nos creyó o prefirió seguirnos la corriente. El caso es que estábamos colocados como *hijoputas* cuando hicimos aquel disco. Art Blake estaba igual, pero después de aquella putada de Los Ángeles, cuando Art y yo fuimos arrestados y él me acusó, nunca volví a pincharme con él.

Grabamos una tonada de Jimmy Heath titulada *CTA*, que eran las iniciales de una mujer preciosa, medio china y medio negra, con la que él iba. Se llamaba Connie Theresa Ann. Recuerdo una ocasión en que Jimmy, Philly Joe y yo actuábamos contratados por el Reynolds Hall, en Filadelfia: yo tenía a Susan, que era blanca y exquisita, Jimmy tenía a Connie y Philly Joe a una deliciosa chica portorriqueña. Las tres eran una maravilla, dejaron K.O. a todo el mundo. Solíamos llamarlas «las Naciones Unidas».

Hice todavía otro disco en 1953, y otro más cuando se grabó una actuación mía en el Birdland, donde yo toqué en sustitución de Dizzy. Trabajé dos noches en el Birdland y el disco fue grabado en el entretiempo, así que en aquella época mis carrillos estaban la mar de bien, puesto que tocaba con regularidad. La sesión de grabación fue con un cuarteto: Max Roach, John Lewis, Percy Heath y yo; el disco era para Prestige. Tuve ocasión de desarrollar mi propia música, pues yo era el solista principal. Además, Charlie Mingus tocó el piano en una de las piezas, *Smooch* creo que fue. Todos tocamos bien en aquel álbum.

Sin embargo, las actuaciones en el Birdland me sacaban de quicio. No por los músicos de la orquesta, que eran excelentes, sino por un cantante llamado Joe Carroll, que se dedicaba a hacer el imbécil. Yo estimaba a Dizzy, pero detestaba las podridas payasadas que solía dedicar al público blanco. Admito que esto era asunto suyo, puesto que suya era la banda a fin de cuentas. Pero cuando tuve que aguantar a Joe Carroll aquellas dos noches, macho, toda aquella mierda me revolvió el estómago. Me sometí porque necesitaba el dinero y porque por Dizzy habría hecho cualquier cosa, aunque allí y entonces resolví que nunca tomaría parte en semejantes vilezas por iniciativa propia. Cuando el público viniera a escucharme, lo haría sólo por mi música.

Mi hábito empezaba a empeorar. Por aquellas fechas, los policías, ya de manera rutinaria, hacían que me arrollara las mangas de la camisa, buscando marcas de pinchazos recientes. Por este motivo muchos yonquis se inyectaban la droga en las venas de las piernas. Cuando la policía te sacaba del estrado para registrarte, macho, vaya si era vergonzoso. La situación era mala en Los Ángeles y Filadelfia, donde, en cuanto decías que eras músico, todos los policías blancos pensaban que eras un yonqui.

Yo salía adelante con la ayuda de las mujeres; cada vez que durante aquel período necesité imperiosamente algo tuve que acudir a ellas para conseguirlo. De no haber sido por las que me mantenían, no sé cómo me las habría arreglado sin robar cada día, que era lo que hacían muchos yonquis. Pero incluso con su apoyo hice algunas cosas de las que luego me arrepentí, como me ocurrió con Clark Terry, o como el día que le quité dinero a Dexter Gordon para comprar heroína. Cosas así las hacía constantemente. Empeñé todo lo que pude, a veces pertenencias de otros, que perdí (instrumentos de música, ropas, joyas) porque no me presenté con el dinero a tiempo de rescatarlas. No llegué a correr el riesgo de ir a la cárcel pese a que, después de lo que *Down Beat* publicó sobre Art Blakey y yo, y después de que Cab Calloway contase a Allan Marshall una serie de mierdas sobre los yonquis, que Marshall publicó en la revista *Ebony*, mencionando mi nombre entre otros varios, lo mismo daba que estuviera en la cárcel que fuera de ella: no encontraba trabajo en ninguna parte.

Ya era bastante malo tocar la clase de música que tocábamos, pero con el hábito de por medio era peor. El público empezaba a verme de otra manera, como sucio o

algo así. Me miraba con piedad y horror, y antes nunca me había mirado de aquel modo. En el artículo a que me he referido aparecían mi foto y la de Bird. A Allan Marshall nunca le he perdonado aquello, ni tampoco perdoné a Cab Calloway por decir las guarradas que el artículo recogió. Aquellas cosas nos costaron dolor y sufrimiento. Muchas de las personas de las cuales habló jamás se recobraron de lo que había dicho, porque en aquel entonces él era un personaje muy popular a quien todos escuchaban.

Siempre he pensado que las drogas deberían legalizarse, para intentar que dejaran de ser un problema en la calle. Quiero decir, ¿por qué alguien como Billie Holiday tuvo que morir tratando de desengancharse, tratando de empezar otra vez? Considero que las drogas debieron facilitársele, quizás a través de un médico, para que no tuviera que degradarse y prostituirse por ellas. Y lo mismo podría aplicarse a Bird.

Una noche me encontraba en el exterior del Birdland, a finales de primavera o en verano de 1953. Era inmediatamente después o mientras ocupé allí el puesto de Bird. Por cierto que se ha dicho que este incidente ocurrió en California en 1953; el año es correcto, pero el lugar no. Ocurrió en Nueva York. Yo estaba, pues, en el exterior del Birdland, más pirado que un *hijoputa*, dando cabezazos, hecho una mierda, vistiendo unas ropas viejas y sucias, cuando se me acercó Max Roach, me miró y me dijo que tenía «buen aspecto». Luego me metió en el bolsillo un par de flamantes billetes de cien dólares, ¿entiendes? Él estaba limpio como un *hijoputa*, un hombre que parecía valer un millón de dólares, sólo porque cuidaba de sí mismo.

Mira, Max y yo éramos casi como hermanos. Macho, su acción me avergonzó tanto que en lugar de coger el dinero y correr a pincharme, como habría hecho normalmente, llamé a mi padre y le dije que volvía a casa para intentar regenerarme otra vez. Mi padre no me había retirado su apoyo. Me dijo inmediatamente que fuera, y fui: tomé el primer autobús hacia St. Louis.

MAX Y MINGUS

A mi regreso a St. Louis empecé a ver de nuevo a mi amiga Alice. Pero, como ocurre siempre, no tardé en aburrirme como una ostra y en recurrir a inyectarme droga. No mucha, pero la suficiente para preocuparme. A finales de agosto o primeros de septiembre de 1953, Max Roach llamó, no sé si desde Nueva York o desde Chicago, y me dijo que se dirigía en coche a Los Ángeles con Charlie Mingus para sustituir a Shelly Manne en los Lighthouse All Star de Howard Ruinsey. Pasaría por East St. Louis y le gustaría hacerme una visita. Yo le dije que sí, que podrían quedarse a dormir en la casa de mi padre en Millstadt. Lo grande que era aquella casa los dejó boquiabiertos, como asimismo que mi padre tuviera una doncella y una cocinera, toda clase de comodidades, y vacas, caballos y cerdos premiados en los certámenes ganaderos. Engalané a Max y Mingus con pijamas de seda. Pero, sobre todo, me

alegré mucho de verles. Max estaba limpio como de costumbre y conducía el Oldsmobile que acababa de comprar, porque entonces estaba ganando dinero. Al dinero que le llegaba había que añadir además el que le daba su chica, que tenía mucho y no lo escatimaba.

Pasamos la noche entera charlando de música. Macho, una verdadera fiesta. Y viéndoles a ellos allí me di cuenta de lo que había echado de menos a los compañeros del mundillo musical de Nueva York. Por entonces yo ya no era como ninguno de mis viejos amigos de East St. Louis, aunque les quisiera como hermanos. No podía quedarme más tiempo en aquella ciudad; no encajaba en ella, porque mi mentalidad era la de un neoyorquino. Cuando Max y Mingus se disponían a partir, al día siguiente, decidí marcharme con ellos. Mi padre me dio algún dinero y salí rumbo a California.

Aquel viaje a California fue muy especial. Mingus y yo discutimos durante todo el trayecto, y Max fue una especie de mediador. La discusión se centró en torno a los blancos, con lo cual Mingus se disparó inmediatamente. Por aquellas fechas Mingus era implacable con los blancos, no soportaba nada que fuera blanco, y un hombre blanco menos que nada. En cuestiones de sexo podía gustarle una chica blanca, o una chica oriental, pero que le gustara una chica blanca no guardaba relación con lo mucho que le repugnaba el varón americano blanco, lo que vulgarmente se llama WASP. Después pasamos a otra discusión, Max, Mingus y yo, a propósito de animales. Esto fue luego de que Mingus se hubiera referido a los blancos diciendo que no eran más que bestias. Mingus quiso entonces hablar de los verdaderos animales, y dijo: «Si estuvieras conduciendo tu coche nuevo y vieras a un animal en medio de la calle, ¿harías una maniobra brusca y estrellarías el coche, o intentarías frenar, o simplemente arrollarías el animal? ¿Qué harías?». Max respondió: «Bueno, arrollaría al *hijoputa*, porque ¿qué otra cosa podría hacer? ¿Parar y provocar un desastre si había otro coche detrás de mí? ¿Destrozar mi nuevo coche?».

Mingus replicó: «Fíjate, tienes las mismas ideas que los blancos: así es cómo un hombre blanco pensaría. Un blanco también embestiría al pobre animal, sin importarle si lo mataba. ¿Yo? Yo destrozaría mi coche antes que matar a un animalito indefenso». Éste fue el tono de la conversación a lo largo del viaje hasta California.

En algún lugar del trayecto, creo que sería en Oklahoma, como ya habíamos liquidado todo el pollo que la cocinera de mi padre nos preparó, paramos para comer alguna cosa. Encargamos a Mingus que fuera a buscar comida, porque tenía la piel muy clara y la gente podía tomarle simplemente por un forastero. Sabíamos que no podríamos comer allí, así que le dijimos que se limitara a comprar unos sándwiches y los trajese. Mingus salió del coche y entró en el restaurante. Entonces dije a Max que quizá no habríamos debido dejarle ir solo, teniendo en cuenta lo loco que estaba.

De pronto, Mingus volvió a salir del restaurante más furioso que un *hijoputa*. «Esos *hijoputas* blancos no nos dejan comer aquí. ¡Voy a volarles el jodido establecimiento!».

Yo dije: «Siéntate, macho. Mingus, calma, siéntate y por una vez cierra la boca. Si dices una palabra más te partiré una botella en la cabeza; no estoy dispuesto a terminar en la cárcel porque tú te vayas de la lengua».

Al cabo de un rato se tranquilizó, porque sabía bien que en aquel tiempo, y en aquella parte del país, bastaba con que vieran a un negro para que le pegasen un tiro. Y sin que les pasara nada, pues quien lo haría sería la ley. De este modo continuamos hasta llegar a California, donde Mingus había nacido.

Yo no conocía a Mingus tan bien como suponía. Había viajado otras veces con Max, y cada uno sabía bien cómo era el otro. Pero nunca había ido con Mingus a ninguna parte y, de hecho, ignoraba cómo era fuera del estrado, por más que en California hubiéramos tenido una vez aquellas diferencias respecto a Bird. Yo era una persona callada, no me gustaba hablar, y otro tanto podía decirse de Max. ¿Pero Mingus? Macho, aquel *hijoputa* hablaba sin descanso. Una parte del tiempo hablaba de cosas que tenían cierto peso, aunque lo más frecuente era que a uno le interesaran menos que el zumbido de un mosquito. Llegaba un momento en que tus nervios ya no resistían; eso explica que yo lo amenazara con pegarle un botellazo, simplemente porque no podía aguantar más. Sin embargo, Mingus era un *hijoputa* alto y fuerte, y seguro que no le intimidé ni de lejos. Pero calló; un rato, por lo menos, antes de volver incansable a pegar la hebra.

Llegamos a California apalizados, así que nos deshicimos de Mingus y yo me fui con Max al hotel de éste. Max tocaba en el Lighthouse, en Hermosa Beach, que está aproximadamente a una manzana del océano. Bueno, un día Max dejó a Mingus que usara su coche y Mingus despanzurró una rueda. A qué no adivinas cómo. Chocó contra una boca de incendios para no aplastar a un gato. Macho, creí que me moría de risa, porque la historia era la misma que había provocado aquella larga discusión durante el viaje. Pero Max estaba más irritado que un *hijoputa*, macho, y la discusión volvió a empezar.

FRANCE Y MAX

Mientras actuaba en California me ocurrieron algunas cosas buenas. Toqué con algunos de los músicos del Lighthouse unas pocas veces, y de ello se grabó un disco. En aquel tiempo, Chet Baker era considerado el trompeta joven más hot de la escena del jazz, y era oriundo de California. Tocó en una *jam* en el Lighthouse el mismo día que yo intervine. Era la primera vez que nos veíamos, y él parecía cohibido por haber triunfado recientemente en la encuesta de *Down Beat* para designar el Mejor Trompetista de 1953. Sospecho que sabía que no merecía estar por encima de Dizzy ni de otros muchos trompetistas. Yo no tenía nada contra él personalmente, aunque sí estaba molesto con la gente que le había elegido. Chet era un buen chico, tranquilo, buen intérprete. Pero tanto él como yo sabíamos que me había copiado un montón de

cosas. Por lo tanto, y me lo confesó después, le puso muy nervioso, la primera vez que nos encontramos, tocar conmigo ante el público.

Otra cosa buena que me ocurrió en aquel viaje fue que conocí a Frances Taylor. Más tarde se convertiría en mi esposa: la primera mujer con quien me casé legalmente. Yo procuraba tener mejor apariencia de la que había tenido los últimos tiempos en Nueva York, así que compré ropa decente y llevaba el cabello bien cuidado y ondulado a la permanente. Un día, Buddy, un joyero con quien había hecho amistad, me llevó consigo a entregar un estuche de joyería (regalo de cumpleaños de un blanco rico) a una chica que bailaba en el grupo de Katherine Dunham. Buddy me dijo que la bailarina era muy atractiva, que se llamaba Frances y que quería que yo la viese.

Cuando llegamos a nuestro destino, en Sunset Boulevard, Frances bajó por las escaleras de la casa y Buddy le dio el estuche de joyería. Mientras tomaba el estuche de manos de Buddy, ella me miraba sonriendo. Yo iba vestido como para causar estragos. Ella era tan bonita que casi me dejó sin aliento, así que saqué un trozo de papel y escribí en él mi nombre y mi número de teléfono y se lo di mientras le aseguraba que no tenía que mirar de aquel modo. Ella se ruborizó y, cuando nos marchamos, subía las escaleras observándome por encima del hombro. Supe en el acto que le había gustado. Buddy estuvo dedicándole elogios delirantes durante todo el camino de regreso y afirmando que había notado la gran impresión que yo le había causado a la chica.

En aquella época Max iba con una encantadora muchacha negra llamada Sally Blair, y ella lo volvía loco. Era una mujer muy fina, de Baltimore, que parecía una Marilyn Monroe de tez oscura. Max tenía con Sally serios problemas. Yo procuraba poner ante Max cara impasible, pues él era muy sensitivo para determinadas cosas. No incordiaba a nadie con sus asuntos personales. Pero Sally le hacía perder el tino con su comportamiento, por lo cual había empezado a mirar en derredor en busca de otra mujer.

Así había encontrado a Julie Robinson (hoy casada con Harry Belafonte), que pareció convenirle. Un día me dijo que Julie tenía una amiga a quien quería presentarme. Se puso a contar lo bonita que era. Le dije, pues, que *okey*, que me la presentara.

En aquel tiempo yo tenía la convicción de que podía conseguir a cualquier mujer que deseara. Fuimos al encuentro de las chicas, y la amiga de Julie era Frances. En cuanto me vio, dijo: «Tú viniste con Buddy a mi hotel cuando me trajo aquella joya». Yo repliqué: «Exacto». Inmediatamente congeniamos. Max estaba sorprendido. Me dijo que aquélla era la chica de quien me había hablado. Fue una coincidencia que la primera vez la hubiera encontrado de aquel modo. Pero apenas Max nos volvió a reunir supe que algo iba a ocurrir entre nosotros, y ella lo supo también.

Con ocasión de aquella primera cita, Max y Julie se sentaron en la parte delantera del coche de Max, mientras que Frances y otra bailarina llamada Jackie Walcott y yo

nos sentamos atrás. Estábamos dando un paseo cuando Julie dijo que tenía ganas de gritar. Max observó: «Cada cual hace lo que le viene en gana. Grita, si quieres»; y Julie se puso a gritar tan fuerte como podía.

Yo dije a Max: «Macho, ¿estás loco? ¿No sabes dónde estamos? Estamos en Beverly Hills, y somos negros y ella es blanca. La policía nos hará pedazos. Vamos, basta de gritos». Julie calló. Y la noche fue una verdadera fiesta. Fuimos a casa de B y nos divertimos con él y escuchamos sus habituales gansadas; cosas como: «Dick, ¿de dónde has sacado esos adefesios? Macho, ¡si son como mulas!». Éste era el estilo de las bromas que te gastaba B. Un excéntrico.

No tardé mucho en establecer un contacto para obtener algo de heroína, y en consecuencia empecé a presentarme pirado en el Lighthouse de Hermosa Beach y a embarazar terriblemente a Max. Para él, en aquellos momentos, las cosas marchaban de maravilla. En cambio, a mí, el hábito me estaba hundiendo de nuevo. En fin, una noche, creo que era su cumpleaños, yo estaba en el Lighthouse con Max. Salimos un rato al exterior. Yo había tomado lecciones de judo durante mi última estancia en casa, en East St. Louis, y llevaba un cuchillo e iba a demostrarle a Max de qué forma podía quitárselo a alguien que pretendiera apuñalarme. Le di el cuchillo y le dije que actuara como si fuera a clavármelo. Cuando lo hizo, le quité el cuchillo y, además, le volteeé por encima de mi hombro, ¿entiendes? Admirado, dijo: «Macho, Miles, esto es Muy serio». Yo volví a guardarme el cuchillo en el bolsillo y lo olvidé.

Más tarde, en el bar, tomando unas copas, Max dijo: «Tú pagas». Yo repliqué bromeando: «Tú tienes dinero y es tu cumpleaños, así que pagas tú». Pero el barman, que había oído la conversación y no me tenía ninguna simpatía, cuando Max caminaba hacia el estrado para volver a tocar, me dijo: «Vamos, tío, quiero mi dinero». Yo le dije que Max pagaría al término de su actuación. El barman y yo comenzamos a discutir, que si esto, que si aquello, hasta que finalmente me dijo: «Cuando termine mi trabajo voy a deshacerte el culo a patadas». Era blanco, ¿entendido? Max regresó en aquel momento y dijo al tipo: «¿A qué viene esto? Él no ha hecho nada». Pagó el importe de las copas, pero por entonces el tipo estaba furioso. Max se echó a reír y me miró como diciendo: «Ujú, si se supone que eres tan bueno, a ver cómo manejas a este chiflado». A continuación volvió al estrado para su última actuación. El barman dijo algunas cosas más a propósito de patearme el culo, de modo que le atajé: «No necesito esperar a que termines el trabajo, *hijoputa*, puedes salir ahora y aquí mismo arreglamos el asunto». Esto fue suficiente para que el imbécil dejara su puesto al otro lado del bar y viniera directo hacia mí. Yo había notado que el tipo era zurdo, así que esquivé fácilmente su primer golpe, le pegué en lo alto de la cabeza y le tiré sobre los asientos, entre los clientes. Max estaba en el estrado, con una mueca de asombro en el rostro. El público gritaba y se apresuraba a ponerse a cubierto. Un puñado de amigos del barman se me echó encima, y alguien llamó a la policía. En todo aquel tiempo Max ni siquiera abandonó el estrado: se quedó allí y siguió tocando.

Antes de que los amigos del barman me causaran algún daño, el apagabroncas del club restableció el orden. Llegó la policía. Piensa que todas las personas que había en el local eran blancas, excepto Max y yo. En aquella época los negros no podían ni acercarse al Lighthouse. Me llevaron al puesto de policía y allí declaré que el tipo me había llamado «negrito *hijoputa*», lo cual era cierto, y que había dado el primer golpe. Entonces me acordé del cuchillo que todavía llevaba en el bolsillo. Me asusté como un *hijoputa*, porque si lo encontraban era seguro que iba a parar a la cárcel. Pero no me registraron. De pronto recordé que mi tío William Pickens ocupaba un cargo importante en la NAACP, y lo dije a los policías y enseguida me soltaron. Esto coincidió aproximadamente con la llegada de Max, quien se hizo cargo de mí y me acompañó a casa. Yo estaba más indignado que un *hijoputa*, y le dije: «Tú, *hijoputa*, tú has dejado que me llevaran así, por las buenas». Pero Max sólo reventaba de risa.

Las cosas empezaron a ponerse feas otra vez e incluso Max se cansó de mis cabronadas. Llamé a mi padre una vez más y le pedí que me pagara el billete de autobús para volver a casa. Ahora estaba resuelto a desengancharme, y cuando llegué a casa era aquello lo único que tenía en mente.

EL MONO

A mi regreso a East St. Louis fui directamente a la granja de mi padre en Millstadt. Mi hermana vino de Chicago, y ella, mi padre y yo dimos un largo paseo por los campos. Finalmente, mi padre dijo: «Miles, si fuera una mujer lo que te tortura, te aconsejaría que buscas otra mujer y despacharas a la primera. Pero tratándose de drogas no puedo hacer nada por ti, hijo, salvo darte mi amor y mi apoyo. El resto debes ponerlo tú mismo». Tras decir esto, él y mi hermana, simplemente, dieron media vuelta y me dejaron solo. La granja tenía anexa una casa para los huéspedes con un pequeño apartamento de dos habitaciones, y allá me encaminé. Cerré la puerta con llave y me quedé dentro hasta, a la brava, dejar el hábito.

Estuve enfermo. Quería gritar, pero no podía hacerlo porque mi padre habría acudido desde su blanca casona, que estaba al lado, a ver qué pasaba. De modo que tenía que guardarlo todo dentro de mí. A él le oía con frecuencia, caminando en torno a la casa de invitados, parándose a escuchar. Cuando hacía esto, yo guardaba silencio. Permanecía acostado en la oscuridad, sudando como un *hijoputa*.

Estuve muy, muy enfermo tratando de darle la patada al hábito. Me dolía todo, tenía el cuello rígido, las piernas inútiles; las articulaciones me torturaban. Era un sufrimiento como el de la artritis, o como el de una gripe aguda, sólo que peor. La sensación es indescriptible. Todas tus articulaciones se quedan rígidas y duelen a rabiar, pero no puedes ni rozarlas porque, si lo hicieras, gritarías. En consecuencia, nadie puede darte un masaje. Es la clase de dolor que más tarde volví a experimentar después de una operación, cuando me colocaron una prótesis de cadera. Es una

sensación cruda y salvaje que no consigues dominar. Sientes que te vas a morir, y si alguien te garantizara que morirías en dos segundos lo aceptarías sin titubear. Tomarías el regalo de la muerte, ante la tortura de aquella vida. En un momento determinado estuve a punto de tirarme por la ventana (el apartamento estaba en el segundo piso) con la esperanza de que el golpe me dejara sin sentido y me permitiese dormir un poco. Pero se me ocurrió que, dada mi mala suerte, sólo conseguiría romperme una puñetera pierna y me quedaría allí tendido, sufriendo todavía más.

Esto duró siete u ocho días. No podía comer. Mi chica, Alice, vino a verme y echamos un polvo, y maldición si con ello no empeoró mi estado. Yo hacía dos o tres años que no tenía un orgasmo. El dolor en los huevos, y en todas partes, fue horrible. Pasé así un par de días más, y luego empecé a beber zumo de naranja, pero invariablemente lo devolvía. Y luego, un día, se acabó; así, sencillamente. Terminado. Terminado al fin. Me sentí mejor, bueno y puro. Salí al exterior, al aire limpio y suave, me acerqué a la casa de mi padre, y cuando él me vio se le iluminó el rostro con una amplia sonrisa, y nos abrazamos y lloramos. Él sabía que, finalmente, yo había vencido. Por último, me senté a la mesa y comí todo lo que había a la vista, porque estaba más hambriento que un *hijoputa*. No creo que jamás haya comido de aquella manera, ni antes ni después. Con calma, me puse a pensar de qué modo iba a recomponer mi vida, lo cual no sería tarea fácil.

1953 EN DETROIT

Tan pronto como me desenganché de la droga me marché a Detroit. No confiaba en mí mismo lo suficiente como para volver a Nueva York, donde todo estaba al alcance de la mano. Suponía que, incluso en el caso de que flaqueara un poco, la heroína que pudiese adquirir en Detroit no sería tan pura como la que habría encontrado en Nueva York; suponía que esto me ayudaría, y ciertamente necesitaba toda la ayuda imaginable.

Llegado a Detroit, empecé a tocar en algunos clubs locales con Elvin Jones a la batería y Tommy Flanagan al piano. Tomé allí un poco de heroína, pero no era fuerte y escaseaba mucho. No había aún borrado por completo de mi mente la droga, pero estaba muy cerca, y lo sabía. Permanecí en Detroit unos seis meses. Durante aquel período también chuleé un tanto. Mi hice con dos o tres chicas. De nuevo disfruté del sexo. Una de las chicas era una diseñadora que procuró ayudarme cuanto pudo. No quiero dar su nombre: hoy en día es una persona muy importante. Fue ella quien me llevó a un sanatorio para que hablase con un psiquiatra. El tipo me preguntó si me masturbaba alguna vez, y le dije que no. No quiso creerlo. Me dijo que debería masturbarme cada día en lugar de tomar drogas. Yo pensé que quizás le convendría encerrarse a sí mismo en el manicomio si era aquello lo único que el *hijoputa* tenía que decirme. ¿Masturbase para romper el hábito? Mierda, el pobre debía de estar loco.

Romper el hábito era mucho más duro. Finalmente lo conseguí, pero aquella maldición me exigió mucho tiempo, porque yo no parecía capaz de terminar de una vez. Me hundía y volvía a subir, me decía a mí mismo que estaba limpio y después empezaba de nuevo.

Tenía un amigo, un tipo desastrado llamado Freddie Frue, o a quien nosotros, por lo menos, llamábamos así. Sea como fuere, yo me alojaba en un hotel y no comía ni nada. Él era mi contacto para conseguir droga en Detroit. Freddie subía a mi habitación y me entregaba el suministro correspondiente al día. Uno de los principales obstáculos que encontraba para desengancharme eran los tipos como él, aparte mi propia debilidad. Tenía una y otra vez que imponerme a mí mismo la decisión de dejar el hábito. Pensé incluso que casarme con alguien podía servirme de ayuda; pensé concretamente en proponérselo a Irene. Por esta razón hice un viaje a St. Louis y pregunté a mi padre si podía casarnos. Pero luego reflexioné. Y en lugar de cometer aquella tontería volví de nuevo a Detroit.

Mientras estaba allí, había conocido a una joven muy bonita; realmente dulce, realmente bella. Pero yo la jodía igual que a todas las mujeres con quienes me

relacionaba en aquella época. Si no tenían dinero, no quería ni verlas, puesto que todavía no me había quitado de encima el mono: estaba aflojando su presa, pero aún no me había soltado del todo. Yo seguía razonando como un yonqui.

Conocí a un sujeto llamado Clarence que se dedicaba a las apuestas clandestinas en Detroit. Solía decirme: «Macho, ¿por qué tratas así a esa chica? Es una excelente persona y se preocupa por ti. Entonces, ¿por qué la tratas tan mal?». Yo le miraba y decía: «¿De qué coño hablas?».

Mira, aquel gran *hijoputa* era uno de esos gángsteres que tienen matones por todas partes. Llevaba en los bolsillos pistolas y esas cosas, y yo había adoptado una actitud desafiante con él, ¿te das cuenta? Pero, entiéndelo no era yo quien le hablaba de aquel modo, era la droga. Él me miraba de una manera muy rara, como si estuviera dudando entre matarme o qué sé yo. Pero me respetaba porque le gustaba la música y le gustaba mi forma de tocar. Hasta que un día me dijo: «Te vengo preguntando por qué tratas a la chica de ese modo. ¿Acaso no me oyes?».

En lo único que yo pensaba en aquel momento era en inyectarme una vez más otra dosis, así que le dije: «Vete a la mierda. Lo que yo hago no es asunto tuyo».

Su expresión me indicó que un segundo después iba a matarme. Sin embargo, sus fríos ojos se llenaron de compasión. Me estudió unos instantes, contemplándome como si yo fuera un perro vagabundo que se arrastrara por las calles. «Tío, eres jodidamente patético, un lastimoso, miserable *hijoputa* que no merece siquiera vivir. Eres un jodido yonqui, pobre *hijoputa*. Y si creyera que iba a servir de algo, te perseguiría a puntapiés por todo Detroit. Pero te diré una cosa: ¡vuelve a tocarle un pelo a esa chica, y lo que te haré no vivirás para lamentarlo, tú, yonqui asqueroso!». Luego me volvió la espalda y se marchó.

Macho, aquello me hizo verdadero daño, porque él tenía razón en todo lo que había dicho. Cuando te estás pinchando no te importa nada: lo único que buscas es no sufrir, no sentirte enfermo. Pero después de aquello, después de que Clarence me avergonzara de aquel modo, empecé en serio a tratar de enderezar mi conducta.

La droga era muy mala en Detroit (era lo que Philly Joe decía algunas veces: «Podías haberte comprado una tableta de chocolate Hershey y ahorrarte el dinero») porque la cortaban mucho. Ello hace que tu tolerancia disminuya gradualmente: pincharme ya no me hacía nada, excepto añadir agujeros a mis brazos. Sólo me pinchaba por la jodida sensación que te produce clavarte una aguja en el brazo. Y luego, bruscamente, ya no quise añadir más agujeros a mis brazos, y paré.

Habían en Detroit unos cuantos músicos buenos, con algunos de los cuales yo empezaba a tocar. Esto me ayudó mucho, y además la mayoría de ellos estaban limpios. No pocos de los músicos de Detroit me respetaban por todas las cosas que yo había hecho. Por lo tanto, una de las razones que me inducían a no recaer en el vicio era la estima en que me tenían, y dado que ellos estaban limpios yo quería continuar estandolo. Había un gran trompetista, Clair Rockamore, creo que se llamaba así. Macho, aquel *hijoputa* era genial. Era uno de los mejores que jamás he oído. También

me avine mucho con Elvin Jones. La gente, pues, se apiñaba para vernos cuando tocábamos en un pequeño club llamado Blue Bird.

Una de las cosas que quiero aclarar sobre la época que pasé en Detroit es esa historia referente a mí, a Clifford Brown y a Max Roach en el Baker's Keyboard Lounge. Yo había estado tocando durante varios meses en el Blue Bird como solista (solista invitado) con la banda de Billy Mitchell, que era la banda de la casa. En ella estaban también Tommy Flanagan al piano y Elvin Jones a la batería. Betty Carter solía venir y participar con Yusef Lateef, Barry Harris, Thad Jones, Curtis Fuller y Donald Byrd. La ciudad era verdaderamente sofisticada en cuestión de música. Bien, cuando Max llegó a Detroit con Clifford y su nuevo grupo (Richie Powell, hermano menor de Bud, al piano, Harold Land al saxo tenor y George Morrow al bajo), Max me invitó a tocar con ellos en el Baker's.

Pero se equivocan completamente quienes cuentan que yo aparecí allí por las buenas, dando traspies, empapado en lluvia y con la trompeta envuelta en una bolsa de papel, y subí al estrado y empecé a tocar *My Funny Valentine*. Dicen que Brownie, como llamábamos a Clifford, me dejó tocar porque le di pena, que hizo que la banda dejara de tocar lo que estaba tocando, y que, en cuanto terminé, yo dejé el estrado tambaleándome y me perdí otra vez en la lluvia. Supongo que la escena sería estupenda en una película, pero no existió. Mira, en primer lugar, yo nunca me habría inmiscuido en una actuación de Max y Brownie de semejante manera, sin preguntarles si podía participar. Segundo, yo no pasearía mi trompeta en una jodida bolsa de papel bajo la lluvia, porque mi instrumento es para mí demasiado importante. Además, yo no habría dejado que Max me viese si la suerte me hubiera abandonado hasta el extremo de obligarme a deambular con la trompeta en una bolsa de papel. Soy demasiado orgulloso para eso.

Lo que realmente sucedió en el Baker's fue que Max me invitó a tocar porque solía gustarle oír como lo hacía a la manera de Freddie Webster. Yo podía tocar como Freddie y podía, como Freddie, producir un *buzzzzz* con la trompeta en los registros bajos: una especie de vibración que se hace con la lengua. Aquella fue la única vez que toqué con la banda. Y no tengo la menor idea de cuál fue el origen de la historia. Se trata simplemente de una leyenda. Yo pude haber sido un yonqui, pero no estaba ya tan atrapado como todo eso, sino en camino de desengancharme.

Por otra parte, acabé con la droga gracias al ejemplo de Sugar Ray Robinson: me dije que si él podía ser tan disciplinado como era, también podía yo. Siempre me gustó el boxeo, pero me gustaba especialmente Sugar Ray, y le respetaba, porque era un gran púgil, con muchísima clase, más limpio que un *hijoputa*. Era bien parecido y mujeriego: siempre tenía un batallón de mujeres persiguiéndole. De hecho, Sugar Ray fue uno de los pocos ídolos que he adorado. Sugar Ray parecía un personaje de la alta sociedad cuando le veías retratado en los periódicos saliendo de alguna limusina con bellas mujeres colgadas del brazo, impecablemente vestido. Pero cuando se entrenaba para un combate no tenía, que se supiera, mujeres a su alrededor, y cuando subía al

ring para enfrentarse a un contrincante no sonreía, ni mucho menos, como en aquellas fotos que todo el mundo había visto. En el *ring* era un hombre serio, entregado a su trabajo.

Decidí que así era también como iba a ser yo, serio y disciplinado en cuanto a mi trabajo concernía. Decidí que era momento de regresar a Nueva York y empezar de nuevo. Sugar Ray era mi imagen mental del héroe. Fue él quien me hizo pensar que ya era lo bastante fuerte como para volver a enfrentarme a Nueva York. Y fue su ejemplo lo que me sostuvo a lo largo de un período realmente difícil.

WALKIN'

Llegué a Nueva York en febrero de 1954, tras haber pasado en Detroit unos cinco meses. Me sentía completamente bien por primera vez en mucho tiempo. Mis carrillos estaban firmes porque había tocado cada noche y al fin había dejado la heroína. Me notaba fuerte, tanto física como musicalmente. Dispuesto a todo. Tomé una habitación en un hotel. Recuerdo haber llamado a Alfred Lion, de Blue Note Records, y a Bob Weinstock, de Prestige, para anunciarles que estaba a punto para grabar otra vez. Les dije que me había desenganchado de la droga y que quería hacer un par de álbumes utilizando sólo un cuarteto: piano, bajo, batería y trompeta. La idea los sedujo.

En Nueva York, el escenario había cambiado desde que yo me marché. El MJQ (Modern Jazz Quartet) dominaba entonces la escena; es decir, la especie de jazz de cámara *cool* que ellos practicaban estaba en evidente ascenso. La gente hablaba aún de Chet Baker y Lennie Tristano y George Shearing, aquella música surgida de *Birth of the Cool*. Dizzy continuaba tocando con la categoría de siempre, pero Bird, estaba completamente jodido: gordo, cansado, tocando mal cuando se molestaba en aparecer en alguna parte. La gerencia del Birdland había llegado al extremo de prohibirle la entrada después de que le armara un terrible escándalo a uno de los propietarios. Y el Birdland, fíjate, llevaba este nombre en su honor.

Lo único que pensaba cuando regresé a Nueva York era tocar música y grabar discos y recuperar todo el tiempo que había perdido. Los dos primeros álbumes que hice aquel año (*Miles Davis, Vol. 2*, para Blue Note, y *Miles Davis Quartet* para Prestige) fueron para mí muy importantes. El contrato con Prestige no había entrado aún en vigor, razón por la cual pude hacer la grabación para Blue Note con Alfred Lion, cosa que necesitaba porque todavía andaba escaso de dinero. Tuve la sensación de haber pegado fuerte en los dos discos. Utilicé a Art Blakey en la batería, a Percy Heath, del MJQ, al bajo, y a un joven pianista llamado Horace Silver que había estado tocando con Lester Young y Stan Getz. Creo que fue Art Blakey quien me recomendó a Horace, porque le conocía muy bien. Horace se hospedaba en el mismo hotel que yo, el Arlington, en la calle 25 cerca de la Quinta Avenida, así que

empezamos a relacionarnos bastante. En su habitación tenía un piano vertical, donde yo tocaba y componía algunas canciones. Era un poco más joven que yo, tres o cuatro años, según creo. Le enseñé unas cuantas cosas, demostrándolas en el piano. Su manera de tocar me gustaba, porque tenía aquella cualidad sensual que por entonces yo apreciaba mucho. Ponía fuego bajo mi música, y con Art a la batería no podías andarte por las ramas: tenías que lanzarte y tocar de verdad. Sin embargo, en aquel primer álbum, hice que Horace tocarse como Monk en *Well, You Needn't* y acompañando una balada en *It Never Entered My Mind*. También grabamos *Lazy Susan*.

El contrato que firmé con Bob Weinstock y Prestige Records era por tres años. Yo había apreciado siempre lo que Bob Weinstock hizo por mí anteriormente, en los primeros tiempos, porque apostó a mi favor cuando nadie más en la industria discográfica pensaba que yo valiese un centavo, con excepción de Alfred Lion, quien también se portó de modo excelente conmigo. El dinero que Bob me dio por aquellos primeros discos Prestige no fue mucho; creo que algo así como 750 dólares por disco, y además pidió todos los derechos de edición de mi música, cosa que no le concedí. Pero aquella discreta suma me sirvió, allá por 1951, para sostener mi adicción a la droga, y las grabaciones me ayudaron más adelante a convertirme en un buen líder de banda y a comprender cómo se hacían los discos, los buenos discos. Bob y yo nos llevábamos bien, aunque él pretendía siempre decirme lo que tenía que hacer, cómo habían de ser mis discos, a lo que yo replicaba: «Yo soy el músico y tú eres el productor, así que límítate a trabajar en el aspecto técnico y déjame a mí la parte creativa». Si no se daba por aludido, tenía que añadir: «Vete a la mierda, Bob, lárgate de aquí y déjanos solos». De no haber actuado así no habríamos conseguido que Sonny Rollins, Art Blakey, y más tarde Trane y Monk, tocaran las paridas que tocaron, porque Bob quería que tocaran y grabaran de manera diferente a como lo hicieron en aquellas sesiones para Prestige.

La mayoría de los productores discográficos blancos buscaban siempre que la música sonara más blanca, así que para conservarla negra debías enfrentarte a ellos hora tras hora, sin ceder. Bob quería hacer una especie de mierda aburrida, una mierda seudoblanca. Sin embargo, al cabo de algún tiempo cambió; hay que decir esto en favor suyo. Nunca pagó un precio decente (ni siquiera después, cuando grabamos todas aquellas jodidas obras maestras), y siempre procuró que yo lo diera todo a cambio de su mezquino puñado de dólares. Ésa era la forma habitual de tratar a los músicos de jazz, especialmente a los músicos negros, en aquella época. Y no ha mejorado en nuestros días.

No sé cómo, perdí mi trompeta y en varias ocasiones tuve que alquilarle la suya a Art Farmer. Usé la suya en *Blue Haze*, en el álbum Miles Davis Quartet, de Prestige. Grabábamos en la calle 31. Recuerdo esto porque yo quise eliminar luces cuando estábamos haciendo *Blue Haze*, con el propósito de que todos cayéramos en una cierta melancolía, en el estado de ánimo que me parecía adecuado. Pero cuando pedí

que apagaran las luces del estudio, alguien dijo: «Si apagamos las luces no veremos ni a Art ni a Miles». Era una broma, una alusión al hecho de que Art Blakey y yo tengamos la piel tan oscura. Recuerdo que Art Farmer también estaba allí, y estuvo en la siguiente sesión, que fue en abril. Creo que Bob Weinstock empezó entonces a utilizar a Rudy Van Gelder como técnico de sonido. Rudy vivía en Hackensack, en Nueva Jersey, y grabábamos en su casa, en su sala de estar. Fue allí donde se hicieron la mayoría de los discos Prestige, hasta más tarde, cuando Rudy hizo construir un estudio de grandes dimensiones. En aquella pequeña sala estábamos comprimidos. Por otra parte, durante todo aquel período, como he dicho, yo le alquilaba la trompeta a Art Farmer, hasta que un día fui a pedírsela porque tenía una actuación y resultó que él también tenía una. Nos enzarzamos en una discusión sobre su trompeta. Yo le pagaba diez dólares por usarla, y en consecuencia creía tener derecho exclusivo, no sólo sobre su instrumento sino casi sobre él. Después de aquello utilicé la trompeta de Jules Colomby hasta que me compré una propia. Jules trabajaba en Prestige y era músico aficionado, hermano de Bobby Colomby, quien más adelante estuvo en el grupo Blood, Sweat and Tears.

En aquella sesión del mes de abril para Prestige, Kenny Clarke sustituyó a Art Blakey en la batería porque yo necesitaba su peculiar golpe de escobilla. Cuando se trataba de tocar la batería con suaves golpes de escobilla, nadie podía hacerlo mejor que Klook. Yo usaba sordina en aquella sesión y necesitaba detrás de mí un fondo suave, *swing* pero suave.

A finales del mismo mes hice *Walkin'* para Prestige y, macho, aquel álbum cambió por completo mi vida y mi carrera. Llevé a la sesión a J. J. Johnson y Lucky Thompson porque quería aquel gran sonido que ellos dos podían darme. Ya sabes, *Lucky* para aquellas cosas estilo Ben Webster, pero con un toque *bebop*. J. J. puso su gran sonido y su tono, y además tuve a Percy Heath al bajo y a Horace al piano. Elaboramos todos los conceptos de la música en mi habitación y en la de Horace, en el hotel Arlington. Mucho de lo que hicimos salió del piano vertical de Horace. Cuando terminamos la sesión éramos conscientes de que habíamos logrado algo grande (incluso Bob Weinstock y Rudy se habían excitado con lo que tocábamos), pero no nos percatamos del verdadero impacto de aquel álbum hasta que se publicó, ya más entrado el año. Aquel disco era de puta madre, tío, con Horace derramando aquel sensual piano suyo mientras Art nos sostenía con sus ritmos geniales. Fue algo fuera de lo común. Yo quería devolver la música al fuego y las improvisaciones del *bebop*, al género que Diz y Bird habían engendrado. Pero también quería que la música progresara hacia un tipo de blues más sensual, hacia el género al que Horace nos llevaría. Y conmigo, con J. J. y Lucky en lo alto de aquella parida, teníamos que ir hacia una meta distinta, y la alcanzamos.

Precisamente por entonces, Capitol Records publicó aquellas otras sesiones de *Birth of the Cool* que habíamos grabado en 1949 y 1950. Capitol incluyó ocho de las doce grabaciones en un LP y tituló el álbum *Birth of the Cool*. Fue la primera vez que

alguien llamaba de este modo aquella música. Faltaban en el disco *Budo, Move y Boplicity*, cosa que me indignó. Pero gracias a la publicación del disco, y a su título, *Birth of the Cool*, que entonces tenía mucha garra, muchísimas personas (especialmente críticos, críticos blancos) empezaron de nuevo a prestarme atención. Ello me indujo a pensar en la formación de una banda permanente que efectuase giras. Pondría a Horace Silver al piano, a Sonny Rollins al saxo tenor, a Percy Heath al bajo y a Kenny Clarke a la batería. Debido a la drogadicción de Sonny y a que estaba constantemente entrando y saliendo de la cárcel, me sería muy difícil conseguirlo; pero mis pensamientos iban entonces en aquella dirección.

BOXEO

En el verano de 1954 volví al estudio de grabación para Prestige, ahora con Sonny, Horace, Percy y Klook a la batería. Había decidido que, para el sonido que quería en aquel momento, Klook me daba una dimensión más justa que Art Blakey: él era más sutil que Art. Con ello no quiero decir que fuera mejor batería que Art, sino que su manera de tocar era la que necesitaba para la ocasión.

Por cierto que en aquellos días había otro estilo de piano que me gustaba de veras. Me habían seducido la forma de tocar y los conceptos musicales de Ahmad Jamal, sobre quien mi hermana Dorothy me había dado un toque de atención en 1953. Dorothy me llamó desde una cabina telefónica del Persian Lounge, en Chicago, y me dijo: «Junior (mi familia no me llamó Miles hasta mucho después, cuando mi padre ya había muerto), aquí hay un pianista a quien estoy escuchando en estos momentos; se llama Ahmad Jamal y creo que te gustará».

Fui a oírle en una ocasión, cuando estaba por allí, y me dejó K.O. por su concepto del espacio, la ligereza de su toque, sus reticencias, su forma de frasar notas, acordes y pasajes. Por añadidura, me gustaron las piezas que tocó, como *Surrey with a Fringe on Top, Just Squeeze Me, My Funny Valentine, I Dont Wanna Be Kissed; Billy Boy, A Gal in Calico, Will You Still Be Mine, But Notfor Me*, que eran standards y algunas de sus tonadas originales, como *Ahmad's Blues* y *New Rhumba*. Me encantó su lirismo al piano, su estilo de tocar, el espaciado que usaba en la expresión conjunta de sus grupos. Siempre he pensado que Ahmad Jamal era un gran pianista que nunca obtuvo el reconocimiento que merecía.

En el verano de 1954 su influencia sobre mí no era tan fuerte como lo sería más adelante. Pero sí bastó para inducirme a incluir *But Notfor Me* en el álbum que hice para Prestige. Las otras piezas que tocamos en aquella sesión procedían todas de Sonny Rollins. Sonny Rollins era extraordinario. Brillante. Estaba interesado en África, por lo cual volvió Nigeria del revés, mientras a una de sus tonadas para aquella grabación la tituló *Airegin*; la otra pieza suya fue *Doxy*. De hecho, Sonny llevaba las composiciones al estudio y las reescribía directamente allí. Cortaba un

trozo de papel cualquiera y escribía un compás, una nota, un acorde o un cambio en un acorde. Llegábamos al estudio y yo le preguntaba: «¿Dónde está la música?». Y él respondía: «Todavía no la he escrito» o «todavía no la he terminado». Yo tocaba entonces lo que tenía y Sonny se marchaba a cualquier rincón, garabateaba en unos trozos de papel y al cabo de un rato volvía y decía: «Okey, Miles, terminada». Una de las composiciones que escribió así fue Oleo. Tomó el título de la palabra «oleomargarina», un sustituto barato de la mantequilla que entonces circulaba mucho. Yo usé sordina y prescindimos del bajo; Horace entró con el piano cuando nosotros paramos de tocar. Esto fue lo que hizo única aquella pieza.

Lo que entonces practicábamos era algo que llamábamos «picar»: divides los *riffs*, los rompes y entras y sales de ritmo. Puedes hacerlo a la perfección sólo si cuentas con un excelente batería. Nosotros teníamos a Kenny Clarke, y nadie podía tocar aquel tipo de paridas mejor que Klook.

Aunque había dejado de inyectarme heroína, todavía tomaba un poco de cocaína de vez en cuando porque no notaba que crease hábito: podía tomarla o dejarla sin sentirme enfermo cuando prescindía de ella. Era especialmente eficaz cuando estabas creando e ibas a pasar mucho tiempo en el estudio. En aquella sesión, pues, circuló algo de coca. Fue una buena sesión y mi confianza creció de día en día. Pero me fastidiaba no poder mantener todavía una banda en activo, porque la que había en el estudio pudo haberse convertido en una gran formación. Kenny estaba comprometido con el MJQ, y Percy y Art y Horace hablaban de formar un grupo un año después. Así, para ganarnos la vida, Philly Joe Jones y yo íbamos de ciudad en ciudad tocando con músicos locales. Philly me precedía y reunía a unos cuantos tipos, luego llegaba yo y montábamos las actuaciones. Pero aquella historia me ponía generalmente los nervios de punta, porque los músicos no conocían los arreglos y muchas veces ni siquiera las tonadas. Las cosas no estaban todavía donde yo pensaba que podían estar.

Sin embargo, en el Birdland organizábamos en aquella época buen número de *jam sessions*. En tales ocasiones flotaba por allí abundante coca, que todos los músicos usaban. Fue entonces cuando descubrí que un trompetista que tomara mucha coca necesitaba beber líquidos en cantidad para que la boca no se le secase. En lo que a mí concierne, la boca se me podía poner tonta, pero seguro que no me quedaba sin ideas creativas: me salían a chorro de la mente.

Cuando era un drogadicto, no sólo los empresarios de clubs me habían tratado como si fuera basura; también los críticos se comportaron igual. Ahora, en 1954, cuando me sentía cada vez más fuerte y estaba limpio de heroína, tenía la convicción de que no aguantaría por más tiempo sus estúpidas gansadas. Este sentimiento había arraigado profundamente en mi conciencia, y no era algo que yo supiera que sentía o pensaba. Dentro de mí había muchísimo rencor por muchas cosas que me habían ocurrido en los últimos cuatro años. No confiaba en nadie, lo cual supongo que estaba relacionado con mi actitud. Cuando íbamos a algún sitio a tocar, yo me mostraba absolutamente frío con los *hijoputas*: pagadme y tocaré. Ni hablar de lamerle el culo

a quien fuese, de deshacerse en sonrisas ante nadie. Dejé incluso de anunciar las piezas que tocaba, porque pensaba que no era el título de la pieza lo que importaba, sino la música que con ella hacía. Si el público sabía cuál era la pieza, ¿por qué tenía que anunciarla? Dejé de hablar al público pues no venía a oírme hablar, sino a escuchar la música que tocaba.

Mucha gente me consideraba retraído, y lo era. Pero, sobre todo, no sabía en quién confiar. Yo era receloso y ésta era la parte de mi actitud que la mayoría de las personas veía: aquella cautela en dar confianzas a quienes no conocía. Y debido a mi anterior adicción a las drogas también trataba de protegerme no estableciendo relaciones demasiado íntimas con casi nadie. No obstante, quienes me conocían bien sabían que yo no era tal como me describían los periódicos.

Había persuadido a Bobby McQuillen de que ya estaba lo bastante limpio para que me aceptase como alumno de boxeo. Iba al gimnasio siempre que tenía ocasión y Bobby me enseñaba a boxear. Me entrenaba con dureza. Nos hicimos amigos, pero él era ante todo mi entrenador porque yo quería aprender a boxear como él.

Boby y yo íbamos juntos a los combates y a los entrenamientos, en el gimnasio Gleason, que estaba en la zona media de la ciudad, o en el Silverman, que estaba allá en Harlem, en la calle 116 y Octava Avenida (que ahora se llama Frederick Douglass Boulevard a partir de la calle 110), en el cuarto o quinto piso del edificio de la esquina. Sugar Ray acostumbraba entrenar allí, y cuando aparecía todos interrumpían lo que estuvieran haciendo para observarle.

Bobby lo sabía todo sobre el giro, que es como yo llamo al movimiento giratorio de cadera y piernas cuando golpeas a un tipo. Si hacías esto al golpearle, tus golpes tenían mucha más fuerza. Bobby usaba la misma técnica que el entrenador de Joe Louis, Blackburn, quien enseñó a Joe cómo girar cuando golpeaba. Así era como Joe podía dejar fuera de combate a sus contrarios con un único golpe. Pienso, pues, que Bobby debió de aprenderlo de Joe, dado que se conocían y ambos eran de Detroit. Johnny Bratton solía también hacerlo. Y Sugar Ray dominaba asimismo el giro. Era sólo uno de esos movimientos que los grandes boxeadores utilizan cuando pelean.

Sin embargo, es un movimiento que necesitas practicar consistentemente, una y otra vez, hasta que lo dominas como Ray, hasta que se convierte en un acto reflejo, instintivo. Puede compararse a la práctica de un instrumento musical: tienes que repetir una vez, y otra, y otra. Muchas personas me dicen que tengo mentalidad de boxeador, que pienso como un boxeador, y probablemente es cierto. Supongo que soy un hombre agresivo cuando se trata de cosas que para mí son importantes, como las que se refieren a la música o a lo que yo quiero hacer. Pelearé, físicamente, a la menor provocación si considero que alguien me injuria. Siempre he sido así.

El boxeo es una ciencia y disfruto viendo combates de boxeo entre dos tipos que saben lo que hacen. Cuando lanzas un golpe corto a tu oponente y éste lo esquiva, moviéndose a la derecha o a la izquierda, has de saber en qué dirección se desplazará y lanzar el puño en el momento en que mueve la cabeza, para que ésta se encuentre

exactamente en la línea de tu golpe. Bien, esto es ciencia, es precisión, y no simplemente esa especie de jodida barbarie, como opina mucha gente.

Así pues, Bobby me enseñaba el estilo de Johnny Bratton, que era el que yo quería aprender. El boxeo tiene estilo, como lo tiene la música. Joe Louis tenía un estilo, Ezzard Charles tenía un estilo, Henry Armstrong tenía un estilo, Johnny Bratton tenía un estilo, y Sugar Ray Robinson tenía su propio estilo; como lo tenían Muhammad Alí, Sugar Ray Leonard, Marvelous Marvin Hagler, Michael Spinks y más tarde Mike Tyson. El «estilo picabú» de Archie Moore era extraordinario.

Uno ha de tener estilo en cualquier cosa que haga: literatura, música, pintura, modas, boxeo, todo. Algunos estilos son ingeniosos, creativos, imaginativos e innovadores y otros no lo son. El estilo de Sugar Ray Robinson era todo eso, lo cual hacía de él el boxeador más preciso que he visto jamás. Bobby McQuillen me contó que Sugar Ray Robinson tenía a su oponente cuatro o cinco trampas en cada *round* durante los dos o tres primeros asaltos, sólo para ver cómo reaccionaba el contrario. Ray tanteaba, no pasaba de aquí, y se mantenía fuera de tu alcance mientras te medía para dejarte K.O., y tú ni te enterabas de lo que pasaba hasta que ¡bang!, te encontrabas contando estrellas. Luego, con otro contrincante, podía pegarle duro en el costado, ¡bang!, después de hacerle fallar un par de cortos. Ya en el primer asalto, digamos. Luego empezaría a martillearle el cráneo al incauto, pero sólo después de ocho o nueve golpes más en el costado. En el cráneo quizás le pegaría fuerte cuatro o cinco veces. A continuación se dedicaría a castigarle de nuevo las costillas y volvería a la cabeza. De este modo, hacia el cuarto o quinto asaltos, el tipo no tendría ni noción de qué sería lo siguiente que le haría Ray. Aparte que por entonces las costillas y la cabeza le dolerían lo suyo.

Ese género de cosas no lo aprendes de manera natural. Son cosas que alguien te enseña, como cuando tú enseñas a alguien a tocar correctamente un instrumento. Cuando ya has aprendido a tocar tu instrumento de forma correcta, puedes independizarte y tocar como te venga en gana, como a ti te parezca que oyes la música y el timbre y quieras interpretarlos. Pero primero tienes que aprender a contenerse, a ser frío, a dejar que lo que debe ocurrir, tanto en música como en boxeo, ocurra. Así me lo enseñaron, en música, Dizzy y Bird; así me lo enseñaron Monk, Ahmad Jamal y Bud Powell.

Cuando yo iba a ver a Sugar Ray entrenarse en el gimnasio de la calle 116, había allí un viejo negro a quien llamaban «Soldier». Nunca supe cuál era su verdadero nombre. Soldier era la única persona a quien Ray escuchaba, aparte su entrenador. Cuando Ray subía al *ring*, Soldier se deslizaba a su lado y le murmuraba algo al oído. Ray asentía en silencio. Nadie sabía lo que Soldier decía a Ray, pero Ray se plantaba en el *ring* y le zurraba el pellejo al infeliz *hijoputa* de turno como si éste le hubiera hecho alguna cabronada a su mujer. Yo observaba a Ray con admiración, lo idolatraba. Cuando, aquel verano, le dije un día que él era la causa principal de que me hubiera desenganchado de la heroína, se sonrió y se echó a reír.

Recuerdo que me dejaba caer por el bar de Sugar Ray, en la Séptima Avenida (hoy llamada Adam Clayton Powell Jr. Boulevard), hacia las calles 122 o 123. Ray estaba allí. En el local coincidían una serie de tipos sofisticados, mujeres hermosas, púgiles y buscavidas de categoría. Todos presumían, fanfarroneaban, hablaban en voz alta, ya sabes. Y quizás ocurría que, de una manera u otra, alguno de los púgiles desafiaba a Ray. Entonces Ray miraba fijo al *hijoputa* y decía: «¿Hoy no piensas que soy el campeón? ¿Aquí y ahora? ¿Aquí donde estoy hablando contigo? ¿Quieres que te dé la prueba, aquí mismo, aquí donde estamos, mientras hablo contigo?». Y se plantaba, cuadrado de hombros, separados los pies, cogiéndose una mano con la otra, balanceándose adelante y atrás sobre los talones, más limpio que un *hijoputa*, enseñando los dientes en una sonrisa, el cabello cuidadosamente rizado a la permanente, con aquella expresión maligna y petulante que solía adoptar cuando retaba a alguien a que dijese alguna inconveniencia. Los grandes púgiles son quisquillosos, igual que los grandes artistas; ponen a prueba a todo el mundo. Ray era el gallo del corral, y bien lo sabía.

Acostumbraba decir a todos que yo era un gran músico que quería ser boxeador y soltaba inmediatamente aquella risa aguda tan propia de él. Le gustaba rodearse de músicos, porque tenía afición a tocar la batería. Venía a mi encuentro cuando combatía Johnny Bratton (Ray sabía que yo estaba loco por Bratton), y me preguntaba: «¿Qué va a hacer tu chico?». Yo replicaba: «¿Qué va a hacer sobre qué?». «Ya sabes, Miles, ¿qué va a hacer en el próximo combate?», me contestaba. «Me parece que ese tipo es demasiado fuerte para él, pesa demasiado para un peso welter como Johnny». Johnny combatía contra un peso medio, un púgil del Canadá con quien Ray había peleado diez asaltos. En suma, Ray separaba los pies y cuadraba los hombros, cerraba los puños a la altura de la ingle, me miraba fríamente a los ojos y sonreía. Luego decía: «¿Qué piensas, Miles? ¿Vas a decirme que tu chico puede ganar?».

Sabía perfectamente que yo no iba a decir nada contra Johnny, así que cuando respondía: «¡Sí, pienso que ganará!», Sugar mantenía su fría sonrisa y añadía: «Bien, Miles, eso lo veremos, ya sabes, eso lo veremos».

De modo que cuando Johnny Bratton puso fuera de combate al canadiense en el primer asalto, yo dije: «Bien, Ray, supongo que Johnny sabía lo que estaba haciendo, ¿no?».

«Sí, creo que sí. Esta vez. Pero espera a que suba al *ring* conmigo; no tendrá tanta suerte». Y cuando Ray, efectivamente, batió a Johnny Bratton, vino en mi busca y se plantó ante mí como hacía siempre, balanceándose adelante y atrás sobre los talones, con la mueca maligna en el rostro, y dijo: «Has visto, Miles, ¿qué piensas ahora de tu chico?». E inmediatamente rió tan fuerte, con aquella risa aguda inconfundiblemente suya, que temí que fuera a caerse muerto.

El motivo de que hable tanto de Sugar Ray es que en 1954 él era lo más importante de mi vida, salvo la música. Me sorprendí a mí mismo actuando incluso

como él, ya sabes, todo. Adoptando hasta su actitud arrogante.

Ray era frío, era el mejor y era todo lo que yo quería ser en 1954. Yo había sido un chico disciplinado cuando llegué a Nueva York. Lo único que ahora debía hacer era retroceder a la que fue mi personalidad antes de quedar atrapado en aquel engañoso escenario de la droga. De modo que fue entonces cuando dejé de hacer caso a la gente, de escuchar al primero que se me acercaba. Busqué un Soldier, como lo tenía Ray; y mi confidente fue Gil Evans. Decidí que si alguien no me decía algo que para mí tuviera importancia, le atajaría: «A hacer puñetas». Con ello volvía al buen camino.

De todas las personas que conocía, Gil Evans era una de las pocas que captaban mi forma de pensar en cuestiones musicales. Por ejemplo, me escuchaba mientras tocaba y luego se acercaba a decirme: «Miles, sabes que tu trompeta tiene un sonido y un timbre bonitos, abiertos. ¿Por qué no los empleas más?». Y enseguida se marchaba, se acabó, y me dejaba reflexionando sobre lo que había dicho. (Generalmente allí mismo decidía que tenía razón). O venía a decirme, siempre confidencialmente, para que no lo oyese nadie: «Miles, no los dejes tocar esa música solos. Toca tú algo, mete también tu sonido». O cuando yo tocaba con músicos blancos: «Mete tu sonido por encima del suyo», refiriéndose a su sonido y su sentimiento blancos. Con esto quería decir que los cubriera con mi música de modo que lo negro estuviera arriba. Bien, todo aquello yo ya lo sabía, pero la función de Gil consistía en reforzar mis convicciones y no permitir que las olvidase.

Empecé a ir con regularidad al gimnasio en 1954 para mantenerme en forma, tanto física como mentalmente. Sabía de antemano que lo conseguiría, que la energía seguía estando en algún lugar muy dentro de mí, porque allí estaba antes de mi llegada a Nueva York, y en mis primeros tiempos de vida en la ciudad, y sólo la había perdido después de la estancia en París en 1949. También comprendí que cualquier persona es afortunada si tiene en la vida un Soldier o un Gil Evans, alguien lo bastante próximo a ti para tirarte de los faldones de la chaqueta cuando algo se estropea. Porque ¿quién sabe lo que habría hecho o lo que habría sido de mí si no hubiese tenido a alguien como Gil para inquietar mi conciencia? En el fondo yo he sido siempre como fui después de librarme del hábito. Aquella persona enganchada al vicio nunca fue mi verdadero yo. Así, cuando me desenganché, recuperé sencillamente mi identidad y continué esforzándome en progresar, que era para lo único que había ido a Nueva York en otro tiempo.

MILES DAVIS AND MODERN JAZZ GIANTS

Aquel verano, Juliette Greco vino a Nueva York para tratar con los productores que filmaban el libro de Ernest Hemingway *The Sun Also Rises*. Querían que Juliette figurase en la película. Por entonces ella era la estrella más famosa de Francia (o

casi), de modo que ocupó una *suite* en el Waldorf-Astoria, en la parte baja de Park Avenue. Se puso en contacto conmigo. No nos habíamos visto desde 1949, y habían pasado un montón de cosas. Nos habíamos escrito un par de cartas, nos habíamos enviado uno a otro mensajes a través de amigos mutuos, pero esto era todo. Yo sentía curiosidad por ver cómo me afectaría, y estoy seguro de que ella sentía lo mismo. No sabía si estaría enterada de la forma en que me había hundido en la mierda y me interesaba averiguar si las noticias de mis problemas con la heroína habían llegado hasta Europa.

Me invitó a visitarla, y fui. Pero recuerdo que lo hice con cautela por todo lo que me había ocurrido antes, cuando dejé París llevándola a ella en la mente, en el corazón y en la sangre. Fue, creo, la primera mujer que amé de verdad, y la separación casi me partió el alma y me precipitó al fondo de un pozo y me hundió en la heroína. Sabía que deseaba verla, tenía que verla, todo en mí lo exigía, pero por si acaso llevé a un amigo conmigo, el batería Art Taylor. Pensaba que de este modo podría manejar mejor la situación.

Bajamos hasta el Waldorf en el pequeño MG deportivo que yo tenía, y con premeditación aceleré fuertemente el motor al entrar en el garaje. Macho, aquello jodió a todos aquellos blancos: dos negritos de aspecto raro llegando al Waldorf en un MG. Nos dirigimos al mostrador de recepción y el vestíbulo entero nos miraba, ¿entiendes? El pasmo de ver en el vestíbulo principal del Waldorf a dos negros que no formaban parte del servicio. Nos detuvimos ante el mostrador y yo pregunté por Juliette Greco. El hombre que estaba al otro lado del mostrador dijo: «¿Juliette qué?». La expresión del *hijoputa* daba a entender que aquello no era real, que aquel negrito debía estar loco. Repetí el nombre y dije que llamara a la habitación. Así lo hizo, y mientras marcaba el número fijaba en mí una mirada de «no puedo creerlo». Cuando Juliette le dijo que subiéramos pensé que el *hijoputa* iba a morir ante mis ojos.

Bien, atravesamos todo el vestíbulo, que ahora estaba silencioso como un mausoleo, tomamos el ascensor y subimos a la *suite* de Juliette. Ella abrió la puerta, me rodeó con sus brazos y me dio un gran beso. Yo le presenté a Art, que estaba detrás de mí muy cohibido, y vi cómo la alegría se desvanecía de su cara. Es decir, fue evidente que lo que menos deseaba era ver, en aquel momento y allí, a aquel negrito. Estaba verdaderamente decepcionada. Pero, en fin, entramos, y su aspecto era el de una *hijaputa* total, más bella aún de como la recordaba. Mi corazón latía aceleradamente y procuraba tener mis emociones bajo control, por lo que reaccioné ante Juliette mostrándome frío con ella. Adopté mi papel de macarra negro. Principalmente porque estaba asustado, y también porque la actitud de macarra se me había pegado mientras fui un yonqui.

Le dije: «Juliette, dame algo de dinero. ¡Necesito dinero ahora mismo!». Ella fue en busca de su bolso, sacó unos billetes y me los dio. Pero su cara mostraba una expresión de completo asombro, como si no creyera lo que estaba ocurriendo. Yo cogí el dinero y di unas vueltas en derredor, mirándola fríamente. En mi fuero interno

ansiaba abrazarla y hacerle el amor, pero sentía miedo de las consecuencias que aquello tendría para mí, miedo de no ser capaz de dominar mis emociones.

Al cabo de unos quince minutos le dije que tenía algo que hacer. Ella me preguntó si volvería a visitarla, si no sería posible que fuera a España con ella cuando rodase la película. Le respondí que lo pensaría y la llamaría más adelante. Dudo que nadie la hubiese tratado anteriormente de aquel modo; tantos hombres la admiraban y deseaban que probablemente habría conseguido siempre lo que quiso. Cuando me dirigía a la puerta, me preguntó: «Miles, ¿realmente volverás?».

«Vamos, cállate, zorra. ¡He dicho que te llamaré más adelante!». En mi interior anhelaba que ella encontrase algún medio de obligarme a quedarme. Pero la había humillado tanto en aquel reencuentro que el desconcierto le impidió hacer otra cosa que dejarme marchar. Más tarde llamé y le dije que estaba demasiado ocupado para ir con ella a España, pero que, si iba a Francia más adelante, trataría de localizarla. Estaba tan perpleja que no supo qué hacer, pero accedió a que nos viéramos en un próximo futuro, cuando yo fuese a Francia. Me dio su dirección y número de teléfono, colgó, y así quedó la cosa.

A la larga volvimos a reunirnos y fuimos amantes muchos años. Le conté cuál era mi problema cuando la visité en el Waldorf, y lo comprendió y me perdonó, aunque reconocía que se había sentido extremadamente confusa y frustrada por la forma en que la traté. En una de sus últimas películas (una película de Jean Cocteau, creo) se la ve colocando una foto mía sobre una mesa, junto a su cama, claramente reconocible.

Éste fue, pues, uno de los aspectos en que cambié desde mi drogadicción: me había encerrado en mí mismo para protegerme de lo que consideraba un mundo hostil. Y a veces, como en el caso de Juliette Greco, no sabía quién era mi amigo y quién mi enemigo, y en muchas ocasiones no me paraba a averiguarlo. A fin de protegerme no permitía a casi nadie que penetrase en mis sentimientos y emociones. Durante mucho tiempo me dio resultado.

La víspera de Navidad, en 1954, grabamos en estudio con Milt Jackson, Thelonious Monk, Percy Heath y Kenny Clarke. El disco era para Prestige y se tituló Miles Davis and the Modern Jazz Giants. El estudio que utilizamos fue el de Rudy Van Gelder, en Hackensack. Ahora bien, en torno a aquella sesión de grabación se ha creado una serie de malentendidos, especialmente referidos a la tensión y el rencor que se supone existía entre Thelonious Monk y yo. La mayor parte son mentiras y rumores que la gente ha repetido hasta convertirlos en hechos. Lo que sí ocurrió aquel día fue que tocamos una música magnífica. Sin embargo, quiero aclarar de una vez por todas lo que hubo entre Monk y yo.

Simplemente, le dije que no tocaba, o sea, que no me acompañase mientras yo tocaba, excepto en *Bemsha Swing*, una tonada escrita por el propio Monk. El motivo de que le dijera esto era que Monk nunca supo cómo tocar acompañando a un trompetista. (Los únicos músicos que sonaron bien tocando con él fueron John Coltrane, Sonny Rollins y Charlie Rouse). Con la mayoría de los intérpretes, y

especialmente con los trompetistas, en mi opinión, no resultaba. Las trompetas no tienen excesivo número de notas, así que debes realmente empujar a la sección rítmica, y éste no era el estilo de Monk. Un trompetista necesita que la sección rítmica sea hot incluso si lo que toca es una balada. Has de tener detrás aquella cosa como un pateo, y Monk no iba por ahí. Así que me limité a decirle que no interviniéra mientras tocaba yo, porque no me sentía cómodo con su manera de marcar los cambios, y además el mío era el único instrumento de viento en aquella sesión. Quería oír a la sección rítmica paseándose sin el sonido del piano. Quería percibir espacios libres en la música. Estaba apenas comenzando a emplear el concepto del espacio que respira a través de la música (composición y arreglos), tomado de Ahmad Jamal, e incluso grabarnos una tonada que él solía tocar y que a mí me gustaba mucho: *The Man I Love*.

En aquel álbum, el toque de Monk suena franco y natural, que era como yo quería oírlo. Le había dicho simplemente lo que quería oír, que a fin de cuentas era lo mismo que él se disponía a tocar; o sea, que entrara con su música un poco después de que yo hubiera tocado. Y esto fue lo que hizo. No hubo discusión de ninguna clase. Por lo tanto, no me explico de dónde salió aquella historia de una disputa entre Monk y yo, disputa tan acalorada, al parecer, que casi terminó a puñetazos.

Ten en cuenta que Monk estaba constantemente diciendo barbaridades y andando de acá para allá como si se hubiera trastocado. Pero aquello era sólo una manera de actuar, una farsa, y todos cuantos le conocían lo interpretaban así. Se ponía a hablar solo, a hablarse a sí mismo, ante un puñado de gente, y decía cualquier cosa que se le ocurriera. Además, era un artista de la tomadura de pelo, y en ello se basaba su método de tener a raya a las personas: comportándose como un chiflado. Es posible que le dijera algo a alguien en cualquier ocasión en que aquella sesión saliera a relucir, pero sería sólo para joderle. Yo sé que Monk era como un niño pequeño, que guardaba en su interior mucho cariño; sé que me quería, y por supuesto yo lo quería. No habría reñido conmigo ni aunque yo hubiera estado pisándole una semana entera, sencillamente porque no era esa clase de persona. Monk era amable y bondadoso, pacífico y gentil, pero fuerte como un toro. Si yo hubiese dicho que me había enfrentado con él a golpes (cosa que nunca hice), me habrían llevado directamente al manicomio: Monk podía incrustarme contra Una pared con una sola mano.

Aquel día hicimos una música estupenda, y el disco llegó a convertirse en un clásico, como había ocurrido con *Walkin' y Blue 'n' Boogie*. Pero, sobre todo, fue en *Modern Jazz Giants* donde empecé a entender cómo crear espacio dejando fuera al piano y a los demás «paseando» a su aire. Este concepto lo ampliaría después y lo emplearía más; en 1954 y principios de 1955 no lo tenía tan claro como lo iba a tener en el futuro.

MUERE BIRD

Mil novecientos cincuenta y cuatro fue un gran año para mí, a pesar de que sobre la marcha no me di cuenta de su importancia. Me había librado del vicio y tocaba mejor que nunca; por otra parte, algunos de los álbumes publicados aquel año, como *Birth of the Cool* y *Walkin'*, consiguieron que todos (los músicos, se entiende) levantaran la cabeza y volvieran a tomarme en consideración, incluso más que antes. Las cabezas de los críticos estaban todavía en otra parte, pero unas cuantas personas empezaban a comprar mis discos. Puedo afirmarlo porque, más o menos por aquellas fechas, Bob Weinstock me pagó aproximadamente 3.000 dólares para grabar mis siguientes álbumes, cifra superior a cualquiera de las anteriores. Yo tenía la sensación de que estaba llegando, y en mis propios términos. No había comprometido mi integridad para alcanzar aquel nivel de reconocimiento. Y si no lo había hecho hasta entonces no lo haría nunca.

Por lo tanto, entré en 1955 sintiéndome realmente bien. Luego, en marzo, murió Bird, y esto nos jodió a todos. Sabíamos que se encontraba en mal estado, que ya no podía tocar, gordo, borracho y flipado constantemente, así que nadie pensaba que de aquel modo durase mucho. Fue, sin embargo, un fuerte golpe que muriese como murió, en el apartamento de la baronesa Pannonica de Koenigswarter, en la Quinta Avenida. Yo había conocido a la baronesa en 1949 cuando toqué en París, donde ella estaba entonces. Adoraba la música negra, tío, y especialmente a Bird.

Para mí fue peor aún, pues Irene me había enviado a la cárcel por incumplir mis obligaciones de soporte económico, y en la cárcel estaba, en Rikers Island, cuando me enteré de la muerte de Bird a través de Harold Lovett, quien más tarde sería mi abogado y mi mejor amigo. Harold, que entonces frecuentaba el mundillo musical y era el abogado de Max Roach, vino a Rikers Island para tratar de sacarme. Pienso que le envió Max, o simplemente vino porque oyó que Yo estaba allí. Sea como fuere, me dijo que Bird había muerto y recuerdo que me deprimió de verdad. Ante todo, supongo que ya estaba deprimido por encontrarme en la cárcel rodeado de *hijoputas* locos, precisamente cuando todo parecía marchar tan bien. Como he dicho, Sabía que Bird tenía la salud hecha una mierda (la última vez que le vi, tío, su aspecto era horrible), a pesar de lo cual su muerte me hundió. Tres días encerrado en aquella celda, y Bird lo aprovechaba para morir. En fin, Harold me sacó con dinero que consiguió de Bob Weinstock y de una actuación que había contratado en Filadelfia, sobre la cual exigió un anticipo. Averigüé más tarde que Harold había viajado en coche a Filadelfia, ida y vuelta sin pararse a descansar, para recoger aquel dinero. Hizo esto a pesar de que prácticamente no me conocía. Cuando le vi entrar en mi celda de Rikers Island, sin embargo, le miré como si fuera un amigo de muchos años y dije: «Sí, sabía que serías tú quien vendría. Sabía que serías tú». Le jodió no haberme sorprendido, pero ya he mencionado que siempre he tenido el don de predecir esa clase de cosas.

Tomamos su Chevrolet 1950 color castaño y fuimos directamente a Harlem, al club de Sugar Ray, el Sportman's Bar. Tras pasar un rato allí, Harold me llevó a casa

de mi chica, Susan, en el Village, callejones. Vi enseguida que aquel tipo me gustaba, vi la forma en que trataba a Sugar Ray cuando estuvimos en su club, vi que era agudo y sagaz. De modo que empezamos a andar juntos por ahí y poco después se ocupó de mis asuntos profesionales.

Al morir Bird de aquella manera, mucha gente se esforzó en desengancharse de la heroína, y esto fue bueno. Pero a mí, que Bird muriese como había muerto sólo me entristeció, porque, macho, era un genio y todavía tenía mucho que dar. Así es la vida, no obstante. Bird fue un *hijoputa* insaciable y nunca supo decir basta a nada. Esto le mató: su tremenda avidez.

Se suponía que Bird tendría un funeral modesto y un entierro discreto; por lo menos, esto era lo que Chan, entonces su mujer, había planeado. Pero yo no iría a ninguna clase de funeral. No me gusta asistir a funerales: prefiero recordar a una persona tal como era cuando estaba viva. Sin embargo, oí contar que Doris («Olive Oyl») se presentó y lo jodió todo, montó un circo y, digamos, eliminó a Chan de la foto. Macho, fue una cabronada tan ridícula como triste, porque Bird hacía años que ni veía a Olive Oyl. El caso es que apareció allí, reclamó el cuerpo, armó un cisco y organizó un grandioso funeral en la Iglesia Baptista Abisinia de Harlem. Esto estaba bien, porque aquélla era la iglesia de Adam Clayton Powell. Pero Doris no quiso luego que nadie tocase *jazz* ni *blues* (exactamente lo mismo que después ocurriría en el funeral de Louis Armstrong: nadie pudo tocar aquello). Aparte las estupideces musicales que, según me contó Diz, tocaron sobre el cuerpo de Bird, él yacía vestido con un traje a rayas finas y una corbata que Doris le había comprado. Macho, del funeral de Bird hicieron una farsa. Quizá por eso, mientras sacaban el féretro, los portadores casi lo dejaron caer cuando uno de ellos dio un resbalón. Macho, era Bird que protestaba de tantos disparates.

A continuación el cuerpo fue facturado para ser enterrado en Kansas City, un lugar que Bird detestaba. Había hecho prometer a Chan que de ningún modo le enterraría allí. Me contaron que el entierro de Bird fue una ceremonia por todo lo alto, que le colocaron en un ataúd de bronce y que su cuerpo estaba debajo de una pieza de vidrio que, según alguien me dijo, despedía luz. Un tipo comentó que parecía «como si un halo rodeara la cabeza de Bird». Macho, aquella mierda hizo perder el tino a un montón de tipos, que juraban que Bird era un dios; fue la guinda que remató el pastel.

NEWPORT

Bird había muerto y yo tenía que seguir viviendo. En junio de 1955 reuní un cuarteto en el estudio para mi próximo disco por cuenta de Bob Weinstock. Debido a que quería encontrar un pianista que tocase como Ahmad Jamal, decidí utilizar a Red Garland, a quien Philly Joe me había presentado ya en 1953, en aquella sesión en que

Bird se llamó a si mismo «Charlie Chan». Era aficionado al boxeo y tenía aquel toque ligero que yo buscaba en el piano. Nació en Texas y durante años había tocado en Filadelfia y Nueva York. Conoció a Philly Joe por ahí, en el circuito de conciertos, y a mí me agradó porque era sofisticado. Red sabía que yo admiraba a Ahmad Jamal, que era el tipo de pianista que yo necesitaba; en consecuencia, le pedí directamente que me diera el sonido de Ahmad, porque Red tocaba mejor que nunca cuando lo hacía de aquella manera. Philly Joe tocó la batería en aquella sesión y Oscar Pettiford el bajo. Fue un bonito disco, titulado *Miles Davis Quartet*, que mostraba la influencia que Jamal ejercía sobre mí en aquella época. Tanto *A Gal in Calico* como *Will You Still Be Mine* eran tonadas que Jamal tocaba siempre, y con Red dándoles aquel sentimiento y aquella vibración a lo Jamal nos aproximamos mucho en aquel disco a lo que yo quería oír. Aquella especie de contención melódica que Jamal tenía, aquella ligereza, estaban en el álbum. Cuando la gente dice que Jamal influyó mucho en mi música, tiene razón; pero lo que hay que recordar es que a mí me gustaba aquel género de sentimiento y lo tocaba mucho antes de que hubiera ni oído hablar de Ahmad Jamal. Lo que él hizo por mí fue volver a poner en su sitio mi propia manera de tocar en la línea que había seguido siempre. Me hizo volver a ser yo mismo.

Por mucho que me complaciera la música que entonces estaba haciendo, creo que mi nombre era todavía mierda en los clubs y que muchos críticos probablemente seguían pensando que yo era un yonqui. No era propiamente popular en aquella época, aunque esto empezó a cambiar después de que en 1955 tocase en el Newport Jazz Festival. Fue el primer festival que organizó aquella notable pareja, Elaine y Louis Lorillard. Eligieron a George Wein para que lo produjese. Me parece que George procedía de Boston. Para el primer festival, George seleccionó a Count Basie, Louis Armstrong, Woody Herman y Dave Brubeck. Tenía además una gran banda, con Zoot Sims, Gerry Mulligan, Monk, Percy Heath y Conme Kay, a la que posteriormente me sumé. Ellos tocaron sin mí un par de piezas y yo me incorporé en *Now's the Time*, que era un tributo a la memoria de Bird. A continuación interpretamos *Round Midnight*, una tonada de Monk. Yo la toqué con sordina y todo el mundo se volvió loco. Fue algo grande. Me gané una ovación interminable. Cuando bajé del estrado de la banda la gente me miraba como si fuera un rey o algo así; una serie de personas se me echó encima ofreciéndome contratos para grabar discos. Todos los músicos presentes me trataban como si fuera un dios, y todo por un solo que tuve problemas para aprender mucho tiempo atrás. Extraordinario, macho, contemplar aquella cantidad de público y ver que de repente todos se levantaban y aplaudían lo que yo había hecho.

Por la noche hubo fiesta en la gran mansión. Allí fuimos todos, y nos encontramos con ricachones blancos por todas partes. Yo estaba sentado en un rincón, pensando en mis cosas, cuando la mujer que había organizado el festival, Elaine Lorillard, se acercó por allí con un grupo de esos blancos sonrientes que parecen tontos, y dijo algo así como: «¡Oli, éste es el chico que ha tocado tan bien! ¿Cómo te

llamas?».

Bueno, allí estaba ella, de pie, sonriendo como si me hiciera un puñetero favor, ¿entiendes? Así que la miré y dije: «¡A la mierda, que yo no soy un jodido chico! Mi nombre es Miles Davis, y será mejor que lo recuerde si alguna vez quiere dirigirme la palabra». Inmediatamente me alejé, dejándolos a todos pasmados como *hijoputas*. No pretendí ser desagradable ni nada parecido, pero la tía me había llamado «chico» y, sencillamente, no tolero esa clase de fanfarronadas.

Me marché, pues, en compañía de Harold Lovett, que había ido allí conmigo. Regresamos a Nueva York con Monk, y aquélle fue la única vez que discutí con él. En el coche, Monk dijo que yo no había tocado correctamente *Round Midnight*. Yo dije que de acuerdo, pero que tampoco a mí me había gustado la forma en que él me acompañó, y en cambio no se lo decía, así que ¿por qué tenía él que soltarme aquella guarra? Añadí que al público le había gustado, y que por ello se había puesto en pie y aplaudido como aplaudió. Luego le dije que debía estar celoso.

Conste que cuando le dije esto bromeaba, y que se lo dije sonriendo. Pero supongo que pensó que me reía de él, que me burlaba, que le tomaba el pelo. Dijo al conductor que parase el coche, y se apeó. Como yo sabía lo testarudo que era Monk (cuando se empeñaba en algo, ya estaba, nada le hacía cambiar de idea), dije más o menos al conductor: «Bah, que se joda ese *hijoputa*. Está loco. Vámonos». Y nos marchamos. Dejamos a Monk allí donde se toma el *ferry* y regresamos a Nueva York. Cuando volví a ver a Monk, fue como si aquel incidente no se hubiera producido. Monk era así en ocasiones, ya sabes, más raro que un *hijoputa*. Ni él ni yo mencionamos nunca el incidente.

CANNOBALL

Después de mi aparición en Newport empezaron a ocurrirme cosas. George Avakian, productor de *jazz* para la Columbia Records, quiso que le firmase un contrato en exclusiva. Le dije que me apetecía irme a Columbia dada la cantidad de mierda que me ofrecía, pero me callé que tenía ya un contrato de larga duración con Prestige Records. Cuando se enteró, quiso negociar un acuerdo con Bob Weinstock, pero Bob le pidió un montón de dinero y un montón de otras cosas. Macho, debo admitir que todo aquello empezaba a fascinarme. Aquellos *hijoputas* hablaban de dinero, de dinero de verdad, así que el asunto tomaba buen aspecto. Mi posición era excelente, la gente hablaba bien de mí en todas partes en lugar de difamarme, y me propusieron formar un grupo para actuar en el café Bohemia, un nuevo club de *jazz* bot de Greenwich Village. Aquella atención tan positiva me producía una sensación muy, muy agradable.

Grabé un disco con Charlie Mingus para el sello Debut. En aquellos momentos se decía que Mingus era uno de los mejores bajistas en activo, aparte de un gran

compositor. Sin embargo, algo no funcionó en aquella sesión, nada salió bien del todo, y el resultado fue que la música no tenía ni una chispa de fuego. No sé lo que sería, quizá los arreglos, pero está claro que algo falló; Mingus llevaba a Elvin Jones en la batería, y tú sabes que ese *hijoputa* puede prenderle fuego a cualquier cosa.

Por las mismas fechas yo ensayaba con mi propia banda preparando nuestra presentación en el café Bohemia, de modo que quizás en la sesión de Mingus estaba distraído. Iba a tener a Sonny Rollins al saxo tenor, Red Garland al piano, Philly Joe Jones a la batería, yo a la trompeta, y un joven bajista de quien me había hablado Jackie McLean, Paul Chambers, que tocaba en el George Wallington Quintet. Paul llevaba sólo un par de meses en Nueva York y ya había actuado con J. J. Johnson y Kai Winding en el nuevo grupo que éstos formaron. Todo el mundo se deshacía en elogios para Paul, que era oriundo de Detroit. Cuando le oí, comprendí que era un perfecto *hijoputa*.

Debutamos en el Bohemia, creo que en julio de 1955, y el local estaba siempre atestado. Después de mi compromiso con el Bohemia, Oscar Pettiford llevó allí un cuarteto que tenía a Julian *Cannonball* Adderley al saxo alto. Yo solía bajar al Bohemia simplemente para pasar el rato, con Susan, mi chica. Bien, pues Cannonball me jodió por la forma en que tocaba los blues, a pesar de que nadie hasta entonces había oido hablar de él. Fue evidente a partir de aquel momento que aquel gran *hijoputa* era uno de los mejores intérpretes que teníamos alrededor. Incluso los críticos blancos se entusiasmaban con su música. Todas las marcas discográficas le perseguían. Macho, triunfó en un abrir y cerrar de ojos.

Yo me entretenía charlando con él, porque era una excelente persona además de un saxo alto increíble. Cuando empezó a ser el foco de la atención general y todas las casas de discos se lo disputaban, traté de decirle quién era quién, con quién podía joder y con quién no. Le recomendé a Alfred Lion como persona en quien confiar, la cual, además, le dejaría actuar a sus anchas en el estudio. Pero no me escuchó. También le hablé de John Levy, que se convirtió en su administrador. Sin embargo, firmó con la Mercury-Emarcy, que le imponía siempre lo que debía tocar y grabar. Al final, aquellas gilipolleces echaron a perder a Cannonball y raras veces tocó lo que quería tocar o era capaz de tocar. Los muy gansos no sabían qué hacer con su talento.

En Florida, de donde vino, había sido profesor de música, así que tenía la pretensión de que en este terreno nadie iba a enseñarle nada. Yo era un par de años mayor que Cannonball y había estado en el mundillo musical de Nueva York muchísimo más tiempo. Conocía un montón de cosas sobre música sólo por haberme relacionado con todos, los grandes *hijoputas*, cosas que no se aprenden en un aula; éste fue el motivo de que dejara la Juilliard. Pero Cannonball creía que ya lo sabía todo, de modo que cuando yo intentaba hablarle de algunos acordes tontos que tocaba (le dije que debía cambiar la forma de abordarlos), se limitaba a eludirme con evasivas. Por entonces él ya había escuchado suficientemente a Sonny Rollins, así que sabía que mis palabras eran de ley. Cuando en una entrevista, poco después de

esto, declaré que Cannonball no conocía los acordes pero que podía tocar muy bien, vino y se excusó por no haberme escuchado cuando se lo dije.

La primera vez que le oí, casi podía oírle tocando en mi banda. Mira, tenía aquella cosa especial, aquella vena de blues, y yo adoro los blues. Además, con respecto a mi banda, me preocupaba la posición de Sonny Rollins. No por la forma en que tocaba ni nada parecido, sino porque volvía a hablar otra vez de marcharse de Nueva York para siempre. Yo andaba, pues, a la caza de un posible sustituto de Sonny si éste me dejaba. Pero entonces Cannonball regresó a su puesto de profesor en Florida, nos jodió a todos y no volvió hasta el año siguiente.

TRANE

En agosto, terminadas las actuaciones en el Bohemia, tuve que preparar otra grabación para Prestige y pasé a trabajar en el estudio. En esta ocasión utilicé a Jackie McLean en el saxo alto, a Milt Jackson al vibráfono, a Percy Heath en el bajo, a Art Taylor en la batería, y puse a Ray Bryant al piano porque quería un sonido *bebop*. Recuerdo que Jackie estaba tan flipado que se aterrorizó pensando que no podría tocar. No sé cuál sería la causa, pero después de aquella sesión nunca volví a recurrir a Jackie.

En aquel disco figuraban dos composiciones de Jackie: *Dr. Jackie* y *Minor March*. En Bitty Ditty, una tonada de Thad Jones, Art tuvo un pequeño problema con el compás. Pero yo sabía que lo resolvería. Art es un tipo muy sensible, y uno procura no tratarle con demasiada dureza porque puede tomárselo a pecho. Súbitamente, Jackie vino hacia mí, flipado y todo eso, y me dijo: «Miles, ¿qué pasa aquí? Tú no tratas a Art como me tratas a mí cuando la jodo. A mí me dices directamente lo que he hecho. ¿Por qué no regañas a Art como me regañas a mí?».

Miré a Jackie (un buen amigo, aunque nuestros caminos se habían separado porque él estaba todavía muy hundido en las drogas y yo no), y dije: «¿Qué pasa contigo, macho? ¿Tienes ganas de mear, o qué?». Jackie se enfadó tanto que enfundó el instrumento y se largó del estudio. Por eso sólo se le oye en dos de las piezas de aquel álbum.

Durante el tiempo que dedicamos a aquella grabación ocurrió una cosa horrible: un chico negro de Chicago, Enimet Till, que sólo tenía catorce años, fue linchado en Mississippi por una pandilla de blancos por hablarle a una mujer blanca. Echaron su cuerpo al río. Cuando lo encontraron y lo sacaron, estaba completamente hinchado. Tomaron fotos del cadáver y las publicaron en los periódicos. Macho, aquello fue espantoso, afectó a todo el mundo en Nueva York. A mí me revolvió el estómago. Pero una vez más hizo saber a los negros lo que pensaba de ellos la mayoría de blancos de este país. No olvidaré mientras viva las fotos de aquel muchacho.

Yo había contratado una serie de actuaciones en clubs, que debían empezar en

septiembre, y cuando llegó la hora Sonny Rollins desapareció, tal como había dicho que haría. Se comentaba que estaba en Chicago, pero no logré seguirle la pista. (Más tarde me enteré de que se había recluido voluntariamente en Lexington para romper con su adicción a la heroína para siempre). Yo estaba desesperado por encontrar un saxo tenor, de modo que probé a John Gilmore, que tocaba con la Sun Ra's Arkestra. Se había trasladado a Filadelfia y Philly Joe le conocía, había tocado con él unas cuantas veces y le recomendó. Vino a unos cuantos ensayos, pero no encajó bien, a pesar de que como músico es un verdadero demonio. No encajó, simplemente, en lo que yo pretendía hacer; su sonido no era lo que yo oía en la banda.

Philly Joe trajo entonces a John Coltrane. Yo conocía ya a Trane desde aquella actuación en que ambos participamos, varios años atrás, en el Audubon. Pero aquella noche Sonny le había barrido, por lo que cuando Philly mencionó a quien traía no me produjo excesiva emoción. Sin embargo, después de unos pocos ensayos (en los que comprobé que Trane había progresado muchísimo desde aquella noche famosa), dijo que tenía que volver a casa, y se marchó. Imagino que la razón de que al principio no nos entendiéramos fue que entonces Trane tenía la manía de agobiarte a preguntas sobre lo que debía y no debía tocar. Macho, a la mierda con semejantes puñeterías: para mí, él era un músico profesional y siempre he querido que cualquier tipo que toque conmigo encuentre por sí mismo su propio lugar en la música. Por lo tanto, es probable que mi silencio y mis miradas aviesas le indujeran a desistir.

El grupo casi abortó cuando Trane regresó a Filadelfia para tocar con Jimmy Smith. Tuvimos prácticamente que implorarle que viniera a unirse a la banda para una actuación que habíamos comprometido en Baltimore, a finales de septiembre de 1955. Lo sucedido era que yo había contratado a la Shaw Artists Corporation para que hiciera las reservas por mí y administrase mis compromisos, dado que de pronto me llovían las demandas. Los Shaw, Milt y Billy concertaban las actuaciones en mi nombre. Pero les dije desde el principio (eran blancos) lo que yo quería que hiciesen; no estaba dispuesto a hacer lo que quisieran ellos. Porque en aquellos tiempos los blancos decían siempre a los negros lo que debían hacer; yo no iba a tolerarlo y se lo dije a la cara.

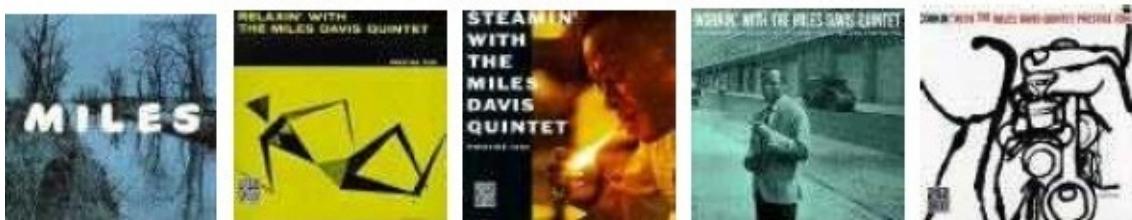
Designaron a un tipo llamado Jack Whittemore para que trabajase conmigo. Nos hicimos amigos al cabo de un tiempo, pero yo tenía a Harold Lovett vigilándole como un halcón, pues aparte el hecho de que Jack llegó a gustarme, no quería que se aprovechase de mí. Fue Jack quien organizó la primera gira de mi banda cuando Coltrane estaba en ella, una gira que incluía Baltimore, Detroit, Chicago, St. Louis y regreso a Nueva York para actuar en el café Bohemia.

Cuando todo estaba preparado, Sonny Rollins no había vuelto y Trane se había ido a Filadelfia para tocar con Jimmy Smith, el organista. Nos encontramos sin, saxo tenor. Philly Joe, pues, llamó a Trane y le pidió que se uniera a nosotros. Trane era el único que conocía todas las tonadas y yo no podía arriesgarme a tener conmigo a alguien que no las conociera todas. Sin embargo, después de haber tocado un tiempo

Juntos, comprendí que aquel tipo era un *hijoputa* sensacional, exactamente la voz que necesitaba oír del saxo tenor para lanzar mi propia voz.

No supimos hasta más tarde que Trane había decidido que si le llamábamos volvería junto a nosotros porque la música que nosotros tocábamos le gustaba más que la de Jimmy Smith; pensaba que en nuestra banda había espacio para desenvolverse. Pero nosotros no lo sabíamos. Lo aprovechó para hacerle a Phyll Joe una juguete, es decir, lo aprovecharon Trane y su novia de aquel momento, Naima Grubbs: cuando accedió a que nos encontráramos en Baltimore y nosotros nos presentamos allí, él y Naima se casaron rodeados de toda la banda. Fuimos sus padrinos de boda, la banda entera. Como grupo, en el estrado y fuera de éste, congeniamos la mar de bien.

Ahora teníamos a Trane al saxo, Philly Joe a la batería, Red Garland al piano, Paul Chambers al bajo y yo a la trompeta. Con mayor rapidez de lo que imaginé, la música que tocábamos juntos llegó a ser sencillamente increíble. Era tan buena que por las noches me producía escalofríos; el mismo efecto tenía sobre el público. Macho, las paridas que al poco tiempo soltábamos eran terroríficas, tanto que solía pellizarme para asegurarme de que no las estaba soñando. El crítico Whitney Baillett dijo, poco después de que Trane y yo empezáramos a tocar juntos, que Coltrane tenía «un tono árido, casual, que hace que Davis destaque como una piedra preciosa sobre una montura tosca». Pero Trane no tardó en ser mucho más que aquello. No tardó en ser él mismo un diamante, y yo lo sabía; yo y cualquier persona que le oyese.



The Miles Davis Quintet

REBELDE

El grupo que tuve con Coltrane hizo de mí y de él una leyenda. Me situó definitivamente en el mundo musical mediante aquellos álbumes formidables que hicimos para Prestige y, más tarde, para la Columbia Records (George Avakian terminó por salirse con la suya). El grupo no sólo me hizo famoso, sino que además me puso en camino de ganar montones de dinero; más dinero, se ha dicho, del que cualquier otro músico de jazz había ganado nunca. De esto no sé nada, pero es lo que dicen. También me atrajo grandes elogios de la crítica, pues a la mayoría de los plumíferos les gustó de verdad la banda. En general, les gustaba mi forma de tocar, y también la de Trane, e hicieron estrellas a todos los miembros de la banda: Philly Joe, Red, Paul, todos.

Dondequiera que tocásemos, los clubs se llenaban, la gente desbordaba las calles, se formaban largas colas de personas que esperaban aguantando la lluvia, la nieve, el frío o el calor. Fabuloso, macho. Puñados de personajes famosos venían cada noche a oírnos tocar. Gente como Frank Sinatra, Dorothy Kilgallen, Tony Bennett (que subió al estrado una noche y cantó con la banda), Aya Gardner, Dorothy Dandridge, Lena Horne, Elizabeth Taylor, Marlon Brando, James Dean, Richard Burton y Sugar Ray

Robinson, por mencionar sólo unos pocos.

Al mismo tiempo que nuestro grupo recibía aquel aplauso crítico, parecía como si el país cambiara de talante, como si entre el pueblo, negro o blanco, brotaran nuevos sentimientos. Martin Luther King encabezaba el boicot a los autobuses, allá en Montgomery, Alabama, y todos los negros le prestaban apoyo. Marian Anderson fue la primera persona de raza negra que cantó en el Metropolitan. Arthur Mitchell fue el primer negro que bailó con una gran compañía de baile blanca, el New York City Ballet. Marlon Brando y James Dean eran los nuevos astros del cine y ambos daban aquella imagen de rebeldía juvenil, de «jóvenes airados», inseparable de su identidad. *Rebelde sin causa* fue entonces una gran película. Los blancos y los negros empezaban a unirse y, en el mundo de la música, los tipos Tío Tom estaban desapareciendo. De repente, todos parecían exigir ira, frialdad, estilo y una sofisticación intencionada y totalmente limpia. El «rebelde» se había puesto de moda, y como entonces yo lo era, supongo que el hecho contribuyó a que los medios de comunicación me asignasen un papel estelar. Sin mencionar que yo era joven, guapo y, además, vestía bien.

Rebelde y negro, inconformista, frío y con estilo, airado, sofisticado y ultralimpio, añade el rasgo que quieras: yo era todas esas cosas y más. Pero extraía de mi trompeta una música gloriosa y tenía un gran grupo, así que mi popularidad no se basaba sólo en la imagen del rebelde. Yo tocaba la trompeta y lideraba la mejor banda en nuestra especialidad, una banda creativa, imaginativa, artística y de una suprema cohesión. A aquello se debía, para mí, la aceptación de que gozaba.

LOS MÚSICOS

En nuestra primera gira después de que Coltrane se uniera al grupo, a fines de septiembre de 1955, nos divertíamos mucho juntos, deambulando por ahí, reuniéndonos para comer, paseando por Detroit. Paul Chambers era de Detroit y yo había vivido allí, por lo que para ambos era como encontrarse en casa. Mi antiguo conocido Clarence, el hombre de las apuestas, llevaba cada noche a sus muchachos a presenciar nuestra actuación. Detroit era excitante. Luego nos trasladamos a Chicago para tocar en el Sutherland Lounge, en el South Side. Tampoco allí faltaba excitación, porque yo conocía a mucha gente, incluida mi hermana Dorothy, que vivía en la ciudad y era profesora de un colegio. Ella nos trajo asimismo mucho público.

Lo único que me jodió en todo el curso de aquel primer viaje, realmente lo único, fue que Paul Chambers compartía con la ex mujer de Bird, Doris Sydrior, una habitación en el hotel Sutherland. Le dije a Paul que no me acercara a aquella zorra; que era libre de hacer lo que quisiera menos mezclarme a mí con ella, porque yo no podía soportarla. En consecuencia, la guardó para sí mientras estuvimos en Chicago. Supongo, sin embargo, que le decepcionó un poco que a mí no me gustase Doris.

Probablemente se figuraba que, como ex mujer de Bird, era una buena presa, una pluma que lucir en el sombrero. Pero, macho, era fea, y nunca entendí lo que Bird había visto en ella, ni menos lo que veía en ella un tipo grande y apuesto como Paul. Trato de suponer que tenía algo que uno no veía en la superficie. Imagino que debía ser una *hijaputa* en la cama.

Desde Chicago fuimos a tocar al Peacock Alley, en St. Louis. Ya puedes suponer que allí lo pasé en grande, y lo pasamos en grande todos. Se habría dicho que todo East St. Louis vino a St. Louis a oírme tocar aquella semana a mediados de octubre. Todos mis antiguos compañeros de estudios comparecieron, así que fue emocionante.

Me llenó de dicha que mi familia me viera en perfectas condiciones, libre de la droga, limpio, al frente de una banda y con dinero. Pude notar que mi padre y mi madre se sentían orgullosos de mí, especialmente después de contarles cuántos contratos tenía para grabar con la Columbia y una serie de cosas similares. La Columbia significaba para ellos la grandeza; también lo significaba para mí. Sea como fuere, todo marchó de maravilla en St. Louis mientras permanecí allí, así como durante el resto de la gira.

Creo que muchas personas habían esperado que Sonny Rollins estuviera en la banda. Nadie en St. Louis había oído hablar de Trane, por lo que muchos se sintieron defraudados hasta que tocó. Luego, él los j odió a todos, aunque sospecho que a algunos siguió por el momento sin gustarles.

Por la época en que Sonny Rollins regresó de Lexington a Nueva York, Trane era veterano en la banda y había ocupado el puesto que estuvo reservado para Sonny. La forma de tocar de Trane era entonces tan exquisita que incluso indujo a Sonny a retirarse y cambiar su estilo (un magnífico estilo), volviendo a practicar con el instrumento. Parece que fue unas cuantas veces al puente de Brooklyn (por lo menos eso me dijeron) en busca de un lugar solitario donde poder realizar sus prácticas en privado.

Cuando debutamos en el café Bohemia de Nueva York, un club que, como he dicho, estaba en el Village, en la calle Barrow, la banda tocaba de pura gloria y Trane perdía el culo soplando. George Avakian, de la Columbia Records, venía a oírnos casi cada noche. Le gustaba la banda, la consideraba un gran grupo, pero lo que le entusiasmaba sobre todo era la forma en que Coltrane tocaba entonces. Recuerdo que una noche me dijo que Trane «parecía aumentar de estatura y de volumen con cada nota que tocaba», que «parecía impulsar cada acorde hasta sus límites extremos, hasta lanzarlo al espacio».

Pero, por muy bien que Trane sonase, Philly Joe era el fuego que hacía que ocurrieran muchas cosas. Mira, él sabía todo lo que yo iba a hacer, todo lo que iba a tocar; se anticipaba a mí, adivinaba lo que estaba pensando. En ocasiones le decía que no hiciera conmigo aquellos *licks* tuyos, sino después de mí. De este modo, las improvisaciones interpoladas que solía tocar después de que yo hubiera interpretado algo, digamos las acotaciones al margen, fueron conocidas como «el *lick* de Philly»,

le hicieron famoso y lo elevaron a la cima del mundo de la batería. Después de que empezase a practicar aquello conmigo, los músicos de otras bandas decían a sus baterías: «Tío, dame el *lick* de Philly cuando acabe». Pero, en la música, yo dejé a Philly mucho espacio que llenar. Philly Joe fue la clase de batería que yo sabía que mi música debía tener. (Incluso después de que se marchara yo buscaba algo de Philly Joe en todos los baterías que le sucedieron a mi lado).

Philly Joe y Red Garland tenían la misma edad, unos tres años más que yo. Coltrane y yo nacimos el mismo año, yo un poco más tarde que él. Paul Chambers era el bebé, tenía sólo veinte años, pero tocaba como si hubiera vivido siempre. Lo mismo cabría decir de Red, quien me daba aquel toque ligero de Ahmad Jamal y una punta de Erroll Garner, además de sus propias paridas, que lo dominaban todo. Con aquella gente, cualquier cosa era posible.

MILES

Aquel año, lo más resonante fue que la Columbia me concedió un anticipo de 4.000 dólares por mi primer disco con su sello, más 300.000 dólares anuales. Sin embargo, Prestige no quería perderme en beneficio de Columbia; lógico, puesto que la casa me había apoyado cuando nadie me quería. Con Prestige me quedaba un año de contrato. Columbia quería empezar a grabar con nosotros inmediatamente, y de alguna manera, aunque ignoro cuál sería el trato, George Avakian convenció a Bob Weinstock de que le dejara empezar a grabar al cabo de seis meses, con la condición de que la Columbia no publicaría ningún disco hasta que hubieran terminado mis obligaciones contractuales con Prestige. Mientras tanto, yo debía a Prestige cuatro álbumes que le entregaría durante el año siguiente (al final, la música que grabé para Prestige llenó cinco álbumes y medio). Nuestras grabaciones para Columbia se iniciaron a finales de octubre de 1955, cuando todavía tocábamos en el café Bohemia, pero aquellas tonadas no se dieron a conocer hasta más adelante, después del acuerdo de mayo de 1956. George creía que Prestige iba a liberarme de mi compromiso con ellos, pero Bob ni siquiera lo había pensado.

Yo quería dejar la Prestige porque no me pagaban lo que yo consideraba que valía. Había firmado por cuatro dólares cuando era un yonqui, y apenas me habían dado ningún extra. Cuando circuló el rumor de que yo dejaba a Bob, muchos tipos consideraron que tenía hielo en las venas si le abandonaba de aquella forma después de haberme grabado él tantos discos cuando nadie más estaba dispuesto a hacerlo. Pero yo tenía que mirar hacia delante y empezar a preocuparme de mi futuro y, a mi manera de ver, no podía despreciar el dinero que Columbia me ofrecía. O sea, despreciarlo habría sido propio de un imbécil. Además, todo pro~cedía de los blancos, y entonces, ¿por qué dudar entre hacer una cosa u otra? ¿Por qué tener remordimientos? Yo apreciaba lo que Bob Weinstock y la Prestige habían hecho por

mí hasta aquel momento. Pero con todo el dinero y las oportunidades que la Columbia me ofrecía, era hora de cambiar.

En noviembre entré en el estudio para cumplir mis obligaciones con la Prestige. En aquella sesión grabamos *There Is No Greater Love*, *Just Squeeze Me*, *How I Am to Know?*, *Stablemates*, *The Theme* y *Sposin*, todas ellas estándar; la colección se tituló *Miles*. Durante mucho tiempo se creyó que aquélla era la primera grabación para Columbia. El disco de Prestige fue bonito, pero nada comparable con lo que haríamos para ellos en las siguientes sesiones.

40-20

A principios de 1956 yo gozaba de veras tocando con aquel grupo y oyéndoles tocar individualmente. Pero los empresarios de clubs pretendían seguir pagando el mismo escaso dinero que siempre habían pagado a los músicos de jazz. Por ello, y dada la cantidad de gente que acudía a sus locales, dije a Jack Whittemore que queríamos cobrar más. Los empresarios se resistieron al principio, pero acabaron por ceder. También dije a Jack que no tocaría más en aquellos turnos de «cuarenta-veinte» que los empresarios de clubs pretendían. Querían que uno empezara su turno veinte minutos después de la hora y tocase hasta la hora siguiente, para volver veinte minutos después y volver a hacerlo en otro turno de cuarenta minutos. Con frecuencia terminabas tocando cuatro o cinco turnos de aquellos cada noche y te cansabas como un *hijoputa*. Ésta es una de las razones de que se tomaran drogas, especialmente cocaína, porque tocar con aquel sistema de turnos resultaba agotador. Una vez, en Filadelfia, dije al propietario de un club que yo iba a tocar tres turnos, y basta. El empresario replicó que no lo consentiría, y yo que no había trato. Cambió de idea cuando vio las colas de público que se formaban a la entrada del club.

Luego hubo una historia referente a un concierto que dimos en aquel período, cuando yo cobraba unos mil dólares por concierto. El promotor fue un tipo llamado Robert Reisner (a quien en cierta ocasión cobré 25 dólares como músico suplente, pues me convocó para intervenir en una cosa que hacía que se llamaba «Open Session» y me pasé el día sentado sin tocar). Más adelante escribió un libro de mentiras sobre Bird. Bueno, Reisner quiso montar un segundo concierto, ya que las entradas para el primero se habían agotado rápidamente. Por este segundo concierto ofreció a Jack Whittemore 500 dólares. Dije a Jack que no contara conmigo, porque el local estaría lleno, ¿y cuál era el motivo por el que yo tenía que aparecer allí y tocar la trompeta por la mitad de lo que había cobrado en el primer concierto? Añadí que le dijera a aquel tipo que acordonara la mitad del espacio del Town Hall, que era donde tocábamos, si no quería pagarme la otra mitad del precio. Cuando esto llegó a oídos de los promotores, el resto del dinero apareció rápidamente.

Pero la historia es un ejemplo de las putadas que promotores y empresarios de

clubs hacían en aquel tiempo a los músicos de jazz, especialmente si eran negros. En cuanto vieron que podíamos darles a ganar dinero cuándo y dónde tocáramos, cedieron a nuestras demandas. Por ello tenía yo fama de ser muy difícil de manejar. Defendía mis derechos y no dejaba que me jodieran. Contaba con Harold Lovett para que resolviese muchos de estos asuntos en mi nombre, y él era frío, macho, auténticamente frío. Todos los propietarios de clubs le temían. Harold eliminó por mí montones de mierda, y gracias a él aprendí lo importante que es tener un buen abogado en quien puedas confiar y a quien puedas recurrir en cualquier momento. Desde entonces siempre lo he tenido.

Cierta vez dejé K.O. a un promotor llamado Don Friedman (era a finales de 1959), porque tuvimos una agarrada a propósito de una sanción de cien dólares que pretendía imponerme por haberme retrasado, a pesar de que aún no era mi hora de actuar. Después de dejar fuera de combate a Don, llamé a Harold. A Harold le sobraban tanto palabrería como vociferaciones, así que pensé que arreglaría las cosas, y efectivamente lo hizo. En otra ocasión cancelé una actuación en Toronto porque el empresario del club, a quien no gustaba como tocaba Philly Joe Jones, quiso que le despidiera. Trane y Paul Chambers estaban ya camino de la ciudad y cuando llegaron se encontraron que no tenían dónde tocar. Macho, se enfurecieron conmigo. Pero les expuse mis razones y las comprendieron.

Justo después del incidente de Toronto, en febrero o marzo de 1956, sufrí mi primera operación de garganta y tuve que deshacer el grupo mientras me restablecía. Se trataba de extirparme una cosa no cancerosa que me había crecido en la laringe. Llevaba algún tiempo molestándome. Cuando salí del hospital, encontré a un tipo de la industria del disco que trataba de convencerme para que firmáramos un contrato. En el curso de la conversación alcé la voz para hacer hincapié en algo y casi me quedé mudo. Se suponía que debía estar sin hablar por lo menos diez días, y allí estaba no sólo hablando, sino hablando a gritos. Después de este episodio mi voz fue una especie de susurro, y lo ha sido desde entonces. Al principio me cohibía, pero con el tiempo me distendí y me acostumbré.

OBRAS MAESTRAS

... y la muerte de Brownie

En mayo debía grabar otra vez para Prestige, pero mientras tanto me dediqué a descansar, cosa que no había hecho en mucho tiempo. Me había comprado un Mercedes-Benz blanco, me había trasladado al 881 de la Décima Avenida, hacia la calle 57. Era un apartamento muy agradable, especialmente para un hombre solo. Tenía una gran habitación y una cocina. John Lewls vivía entonces en el mismo edificio; Dialiann Carroll y Monte Kay vivían justo al otro lado del vestíbulo. Yo

ganaba entonces algo de dinero, aunque no tanto como pensaba que debería ganar. Dave Brubeck, por ejemplo, ganaba mucho más que yo. Pero volvía a vestir muy bien: trajes de Brook Brothers y trajes italianos hechos a medida. Recuerdo una noche en que estaba tan pulcro que me entretuve admirándome en el espejo. Harold Lovett se hallaba presente. Yo tenía aquella noche una actuación y él se disponía a acompañarme. Entonces le dije: «Macho, con este traje azul estoy más pulcro que un *hijoputa*». Harold asintió con la cabeza y yo me sentí tan satisfecho que me dirigí hacia la puerta olvidándome de la trompeta. Ya había salido, con la cabeza en las nubes, cuando Harold gritó detrás de mí: «¡Hey, Miles! ¿Crees que lo que quieren en el Bohemia es verte pulcro, pero sin trompeta?». Macho, no pude menos que echarme a reír.

Iba en aquel tiempo con Susan y aproximadamente con otro centenar de mujeres, o por lo menos parecían un centenar. Pero todavía no había conseguido quitarme a Frances Taylor (la bailarina que conocí en Los Ángeles en 1953) de la cabeza. La veía de vez en cuando, por más que siempre andaba de un lado a otro a consecuencia de sus compromisos artísticos. Sabía que me gustaba mucho, pero nunca la tenía cerca un tiempo razonable. Me limitaba a armarme de paciencia en espera de que se instalase en Nueva York, cosa que según ella era su deseo.

Grabé un disco en la primavera de 1956 con Sonny Rollins, Tommy Flanagan (era el cumpleaños de Tommy), Paul Chambers y Art Taylor. Fue la media sesión que debía a Prestige. Luego, en mayo, reorganicé mi banda normal con Trane, Red, Philly Joe y Paul y grabamos de nuevo para Prestige, en el estudio de Rudy Van Gelder, en Hackensack, Nueva Jersey. Recuerdo bien aquella sesión porque fue larga y la música excelente. No hicimos segundas tomas. Grabamos sencillamente como si estuviéramos tocando en el turno de un club. En el disco se puede oír a Trane diciendo: «¿Puedes pasarme el abridor de cervezas?», y preguntando a Bob Weinstock: «¿Cómo ha salido esto, Bob?» y «¿Por qué?», después de que Bob nos hubiera dicho que debíamos repetir una tonada. El mes siguiente volvimos al estudio de grabación para la Columbia e hicimos para ellos tres o cuatro caras más, que luego aparecieron en *Round About Midnight*, mi primer álbum con el sello Columbia.

Tras haber reorganizado la banda reaparecimos en el café Bohemia y actuamos desde principios de primavera hasta fines de otoño, con llenos cada noche. El dinero que ahora ganaba me permitía enviar a Irene el soporte económico de nuestros tres hijos, con lo cual me la quité de encima. Tocar en el café Bohemia, allá en el Village, me situó entre gente de otro ámbito social. En lugar de tener alrededor un batallón de chorizos, buscavidas y macarras, me encontré rodeado de artistas: poetas, pintores, actores, diseñadores, cineastas, bailarines. Oí hablar familiarmente de personas como Allen Ginsberg, LeRoi Jones (hoy Amiri Baraka), William Burroughs (que escribiría *Naked Lunch*, una novela sobre un yonqui) y Jack Kerouac.



Clifford Brown

En junio de 1956, Clifford Brown se mató en un accidente de coche, juntamente con Richie Powell, el pianista, hermano menor de Bud Powell. Macho, qué triste suceso, Brownie y Richie morir de aquel modo, siendo tan jodidamente jóvenes. Brownie no había cumplido aún veintiséis años. A todo el mundo había entusiasmado aquel joven trompetista que actuaba en Filadelfia y sus alrededores y tocaba hasta perder el culo. Me parece que la primera vez que le oí fue cuando estaba en la banda de Lionel Hampton, y supe al instante que iba a destacar. Tenía su estilo propio, y si hubiese vivido habría sido extraordinario. He leído en alguna parte que Brownie y yo no congeniábamos debido a la competencia entre nosotros. No es cierto. Ambos éramos trompetistas e intentábamos tocar lo mejor que podíamos. Brownie era un tipo excelente, amable, sofisticado, a quien inevitablemente te gustaba tener cerca; un chico de vida limpia, muy poco dado a la parranda. Siempre que nos veíamos había entre nosotros buena relación; él me respetaba a mí y yo le respetaba mucho a él. No éramos compañeros de juerga ni nada parecido, pero no nos desagradábamos uno a otro. La muerte de Brownie jodió completamente a Max Roach, porque éste y Brownie, en colaboración, habían reunido un buen grupo, que al morir Brownie y Richie, Max disolvió. Algo serio debió de ocurrirle a Max, pues yo diría que a partir de entonces nunca volvió a tocar como tocaba. Él y Brownie estaban hechos uno para el otro, debido a la forma en que ambos tocaban: muy rápido, estimulándose mutuamente. Siempre he pensado que los grandes trompetistas necesitan de grandes baterías para rendir al máximo; sé por lo menos, que en mi caso personal ha sido así. Max solía decirme constantemente cuánto le gustaba tocar con Brownie. Su muerte le

afectó mucho y tardó tiempo en reaccionar.

Estábamos a punto de terminar nuestra estancia de todo el verano en el café Bohemia. A finales de septiembre volvimos al estudio y grabamos para la Columbia '*Round Midnight* y *Sweet Sue* (esta última arreglada por Teo Macero, quien más tarde sería mi productor en la Columbia). Teo había conseguido *Sweet Sue* de Leonard Bernstein, quien estuvo tratando de grabar un álbum de jazz, *What is Jazz?*, tomando de una interpretación que Bix Beiderbecke había hecho. En aquella sesión grabé también *All of You*. Por lo tanto, teníamos en reserva dos grandes baladas, *All of You* y '*Round Midnight*', destinadas al álbum '*Round About Midnight*'. *Sweet Sue* fue al álbum titulado *Basic Miles*.

Luego interpreté un par de tonadas incorporado a un grupo que se llamaba a sí mismo The Brass Ensemble of the Jazz and Classical Music Society. En aquel álbum fui el solista principal; Columbia fue el sello para el cual grabamos las piezas. Unos días después de aquella sesión llevé de nuevo al estudio a Trane, Red, Philly Joe y Paul para cumplir mis últimos compromisos con Prestige. Como de costumbre, recurrimos al estudio de grabación de Rudy Van Gelder, en Hackensack. Aquél fue el momento en que, en el curso de una larga sesión, grabamos *My Funny Valentine*, *If I Were a Bell* y todas las demás piezas que aparecieron en aquellos álbumes Prestige titulados *Steamin'*, *Cookin'*, *Workin'* y *Relaxin'*. Tales álbumes se publicaron todos a finales de octubre de 1956. Fue magnífica la música que hicimos en ambas sesiones, y hoy me siento profundamente orgulloso de ella. Pero así terminó mi contrato con Prestige. Yo estaba libre para seguir adelante.

LÍDER, NANCY Y TRANE

Al cabo de algún tiempo de moverme por la escena musical me di cuenta de lo que les ocurría a otros buenos músicos, como Bird. Uno de los hechos básicos que aprendí fue que el éxito en este oficio depende siempre del número de discos que vendas, de la cantidad de dinero que contigo ganen las personas que controlan la industria. Tú puedes ser un gran músico, un artista importante e innovador, pero a nadie le importarás un huevo si no das dinero a los hombres blancos que tienen en su mano el control. El dinero auténtico estaba en incorporarse a la corriente principal de los gustos americanos, en sumarse a la mainstream, y la Columbia Records servía a la *mainstream* de este país. Prestige no; ellos hacían excelentes discos, pero al margen de la *mainstream*.

Como músico y como artista, siempre he querido llegar a través de la música al mayor número de personas posible. Y nunca me he avergonzado de ello. Nunca he creído que la música llamada «jazz» estuviera destinada sólo a un reducido número de personas o a convertirse en una pieza de museo guardada bajo cristal como otras cosas muertas que en algún momento se consideraron artísticas. Siempre he pensado

que debería llegar a tantas personas como pudiera, igual que la llamada música popular, ¿por qué no? Nunca he sido de aquellos que opinan que cuanto menos, mejor; cuantas menos personas te escuchen, mejor eres, porque lo que tú haces es demasiado complicado para que lo entiendan muchos. Abundan los músicos de *jazz* que declaran en público que ellos piensan así, que tendrían que comprometer, si no degradar su arte si se dirigieran a un público más amplio. Pero en secreto aspiran también a llegar a la mayor cantidad de gente posible. Bueno, no diré sus nombres. El detalle no importa. Sin embargo, siempre he defendido que, la música no tiene fronteras, que no hay límites a la dirección en que quiera ir ni al lugar en que quiera crecer, ni restricciones a su creatividad. La buena música es buena, no importa la clase de música que sea. Porque otra cosa que he detestado siempre son las categorías. Siempre. Considero que en la música no tienen sentido.

Así pues, jamás me molestó que a mucha gente comenzara a gustarle lo que yo hacía. Jamás pensé que el hecho de que la música que yo tocaba se estuviera popularizando significase que mi música fuera menos complicada que otra menos popular que la mía. La popularidad no hacía mi música ni menos buena ni menos valiosa. En 1955, la Columbia representaba para mí una puerta que mi música debía cruzar para alcanzar audiencias más amplias, y crucé aquella puerta cuando se abrió y nunca miré atrás. Lo único que quería hacer era soplar en mi trompeta y crear música y arte, comunicar a través de la música lo que sentía.

Ciertamente, marcharse a la Columbia significaba más dinero, pero ¿qué hay de malo en que te paguen por lo que haces, y en que te paguen bien? Nunca vi nada atractivo en la pobreza, en la melancolía y en la dureza de la vida. Nunca quise para mí tales cosas. Había visto lo que realmente eran cuando estuve enganchado a la heroína, y no quería volver a verlo. Mientras pudiera conseguir lo que necesitaba del mundo de los blancos de acuerdo con mis propias condiciones, sin venderme a toda aquella gente que ansiaba explotarme, seguiría adelante en pos de lo que yo entendía y entiendo como realidad. Cuando tú estás creando tu propia mierda, macho, ni el cielo es el límite.

Por aquella época conocí a una mujer blanca a quien llamaré Nancy. Era tejana, una *call girl* de alto rango que vivía en Manhattan, en un magnífico ático con vistas a Central Park, a la altura de la calle Ochenta Oeste. La conocí a través de un presentador negro llamado Carl Lee que trabajaba en el café Bohemia. Se enamoró de mí. Era bella como una *hijaputa*, franca en todos los aspectos, y no se dejaba pisar por nadie, cosa que me incluía a mí (a pesar de que casi siempre me daba cuanto quería). Era una muñequita preciosa, de cabello negro, extremadamente sensual. Era una mujer estupenda y fue una de las personas que más me ayudaron a mantenerme alejado de las drogas.

Nancy nunca hizo la calle; sus clientes procedían todos de los más altos niveles de la sociedad, eran hombres importantes, blancos la mayoría, cuyos nombres no voy a mencionar. Digamos solamente que eran algunos de los personajes más

importantes, poderosos y ricos de este país. La quería mucho, sin embargo, y cuando llegué a conocerla comprendí la razón. Era una persona cálida, solícita y muy inteligente, y muy refinada, muy sexy, el tipo de mujer que los hombres anhelan alguna vez en su vida. En la cama era una *hijaputa*, tan buena, tan apasionada que casi te daban ganas de gritar. Me amaba de veras y nunca tuve que darle ni un centavo por estar con ella. Era una buena amiga, entendía exactamente lo que estaba pasando y lo que quería hacer. Me apoyó al 150 por ciento.

Durante el tiempo que estuvimos juntos me sacó de muchas situaciones apuradas. Si andaba por ahí de gira improvisando actuaciones y embarrancaba en alguna parte, llamaba a Nancy y se lo contaba, y ella decía: «¡Bien, sal de ahí enseguida! ¿Cuánto dinero necesitas?». Y fuera cual fuese la cantidad, me la enviaba de inmediato.

Después de grabar aquellas últimas caras para Prestige en octubre de 1956, volví con mi grupo al café Bohemia y fue allí donde un montón de mierda se interpuso entre Coltrane y yo. Las cosas se habían ido deteriorando desde hacía algún tiempo. Macho, era una lata ver lo mal que Trane se trataba a sí mismo; por entonces estaba ya completamente enganchado a la heroína, aparte de beber sin parar. Llegaba tarde, daba visibles cabezadas en el estrado. Una noche me enfadé tanto con él que, en el vestuario, le pégue una torta en la cabeza y un puñetazo en el estómago. Thelonious Monk se encontraba presente aquella noche; había venido al vestuario a saludarnos y vio lo que le hacía a Trane. Cuando notó además que Trane no hacía nada, sino que se quedaba sentado con aire de niño grande, reaccionó con furia y le dijo: «Tío, mientras toques el saxo como lo tocas no tienes que aguantar esas putadas; vente a tocar conmigo en el momento que quieras. Y tú, Miles, no deberías pegarle de ese modo».

Yo estaba tan rabioso que poco me importó lo que Monk dijera, porque, en primer lugar, aquello no era asunto suyo. Despedí a Trane aquella misma noche y se marchó a Filadelfia con intención de romper el hábito. Lamenté dejarle partir, pero no se me ocurrió qué otra cosa podía hacer dadas las circunstancias.

EUROPA Y BUD

Sustituí a Coltrane por Sonny Rollins y terminé la semana en el Bohemia. Apenas concluidas las actuaciones disolví la banda, tomé un avión y volé directamente a París, donde había sido invitado a encabezar, juntamente con Lester Young, un grupo de estrellas que incluía al Modern Jazz Quartet (Percy Heath, John Lewis, Connie Kay y Milt Jackson) y a gran número de músicos franceses y alemanes. Tocamos en Amsterdam, en Zurich, en Friburgo y en París. En esta última ciudad me reuní de nuevo con Juliette Greco, que entonces era una gran figura del cine y del *cabaret*. Al principio ella mostró cierta aprensión al verme (debido a mi forma de comportarme cuando nos vimos por última vez en Nueva York), pero le expliqué por qué había hecho aquello, me perdonó y nuestras relaciones marcharon estupendamente bien, tan

bien como en tiempos pasados. Y por supuesto, reencontré asimismo a Jean-Paul Sartre y pasamos muy buenos ratos, simplemente charlando en su casa, en la de Juliette o en la terraza de un café. Nos comunicábamos con una mezcla de francés chapurreado, inglés chapurreado y lenguaje de signos. Tras haber dado nuestro concierto en París, muchos de los músicos se trasladaron al Club St. Germain, un local de moda en la Rive Gauche. Llevé a Juliette conmigo y fuimos a ver a Don Byas, el gran saxo negro americano, que tocaba allí aquella noche. Creo que todos los miembros del MJQ venían con nosotros y también estaba Kenny Clarke. Sea como fuere, Bud Powell y su esposa, Buttercup, aparecieron y se unieron a nuestro grupo. Todos nos alegramos de ver a Bud. En aquella época residía permanentemente en París. Bud y yo nos sentimos realmente felices al volver a vernos, nos abrazamos, charlamos como dos hermanos que, separados durante mucho tiempo, volvían a encontrarse. Después de unas cuantas copas y abundante conversación, alguien dijo que Bud iba a tocar. Recuerdo mi sincera alegría, puesto que hacía siglos que no había oído tocar a Bud. De modo que se dirigió al piano y empezó a tocar *Nice Work If You Can Get It*.

Sin embargo, después de un comienzo realmente brillante, rápido, muy bueno, algo ocurrió y su interpretación, sencillamente, se vino abajo. Fue terrible. Me quedé helado, y como yo cuantos se encontraban presentes aquella noche. Nadie decía nada, sólo nos mirábamos unos a otros como si no pudiéramos creer lo que oíamos. Cuando Bud terminó, en el club reinó un incómodo silencio. Bud se puso en pie, se secó el sudor de la cara con un pañuelo blanco e hizo una especie de reverencia. En respuesta a su saludo todos aplaudimos, puesto que no sabíamos qué otra cosa hacer. Macho, era absolutamente penoso haberle oido de aquella manera. Al bajar Bud del estrado, Buttercup fue a felicitarle, le abrazó y hablaron unos momentos. Él parecía sumamente triste, como si se diera cuenta de lo que en realidad había ocurrido. Mira, a aquellas alturas de su vida estaba muy enfermo, padecía esquizofrenia, era sólo la envoltura de la persona que había sido. Su mujer le trajo hacia donde estábamos sentados los demás. Macho, todos nos sentíamos cohibidos, era un infierno verle en aquellas condiciones; demasiado cohibidos incluso para decirle alguna palabra, forzando unas débiles sonrisas que querían ocultar lo que sentíamos en nuestro interior. El silencio era completo. Completo, digo. Habrías oido el vuelo de una mosca. Finalmente yo me levanté de un salto, me dirigí a Bud, le abracé y dije: «Vamos, Bud, ya sabes que no deberías tocar después de beber como has bebido; porque lo sabes, ¿no?». Le miré fijamente a los ojos y alcé la voz piara que lo oyieran todos. Él se limitó a mover la cabeza como afirmando, esbozó aquella sonrisa secreta y lejana propia de las personas dementes y tomó asiento. Buttercup se quedó de pie, casi llorando, agradecida a mi intervención. Luego, súbitamente, todos rompieron a hablar y las cosas volvieron a ser como eran antes de que Bud tocara. Pero ¿sabes?, yo no había podido contenerme y no decir nada. Macho, él era mi amigo y uno de los mejores pianistas de la historia, hasta que se derrumbó y fue enviado a Bellevue.

Ahora estaba allí, en París, en un país extranjero, entre gentes que probablemente no entendían lo que le había pasado (y a quienes sin duda tenía sin cuidado) o que pensaban que era simplemente un pobre borracho más. Fue tristísimo, macho, ver y oír a Bud en aquella situación. No lo olvidaré mientras viva. Regresé a Nueva York en diciembre de 1956, volví a reunir la banda y emprendimos una gira de dos meses. Fuimos a Filadelfia, a Chicago, a St. Louis, a Los Ángeles y a San Francisco, donde durante dos se manas actuamos en el Blackhawk.

PICARESCA Y DESPIDOS

Hacia el otoño de aquel año, Trane (que volvió a la banda) y Philly Joe empezaban ya a hartarme con sus gilipolleces de yonquis. Unas veces llegaban tarde, otras ni siquiera se presentaban. A Trane podías verle con frecuencia en el estrado, completamente colgado, flipado, dando cabezadas, trufado de heroína. Por entonces, Trane y su mujer, Naima, se habían trasladado de Filadelfia a Nueva York, lugar donde él conseguía una droga mucho más fuerte que la que en Filadelfia podía encontrar. Ya en Nueva York, su adicción empeoró mucho y con gran rapidez. Yo no tenía objeciones morales que oponer al hecho de que Trane y tantos otros se inyectasen heroína, puesto que había pasado por ello y sabía que era una enfermedad muy difícil de superar. Por lo tanto, nunca les eché en cara lo que hacían. Pero sí empecé a meterme con ellos por llegar tarde y subir al estrado visiblemente colgados. Les dije que esto no lo toleraría. Estábamos cobrando 1.250 dólares semanales cuando Coltrane se reincorporó a la banda, y no precisamente por exhibir a un puñado de tipos dando cabezadas. No podía consentirlo. El público les vería allí, sosteniéndose en pie a duras penas, y pensaría enseguida que yo también volvía a ser un yonqui; ya sabes, culpable por asociación. Estaba limpio, excepto las raras ocasiones en que esnifaba un poco de coca. Iba al gimnasio, me mantenía en buenas condiciones, no bebía en exceso, me ocupaba de los intereses de la banda. Les hablé, tratando de hacerles comprender el daño que causaban al grupo y se causaban a sí mismos. Conté a Trane que una serie de productores discográficos habían venido en varias ocasiones a oírle, pensando en ofrecerle un contrato, pero que cuando le vieron cabecer y comportarse como un fantasma en el estrado desistieron de la idea. Pareció entender de qué le hablaba, pero siguió inyectándose heroína y bebiendo como un pez.

De haberse tratado de otro músico, le habría vuelto a despedir después de las dos primeras advertencias. Pero yo quería a Trane, le quería de veras, aunque nunca hubiéramos parrandeado mucho juntos, como ocurría con Philly Joe. Trane era una buena persona, uno de esos tipos agradables por naturaleza, espiritual, todo. No podías evitar quererle y preocuparte por él.

Calculé que entonces estaba ganando más dinero del que ganó en su vida, de

modo que cuando le hablé pensaba que reaccionaría positivamente, pero no fue así. Aquello me dolió. Más tarde descubrí que Philly Joe había ejercido una pésima influencia sobre Trane mientras estuvieron juntos en la banda. Al principio, cuando Trane se drogaba yo prescindía de su conducta porque la música tenía suficiente fuerza y porque tanto él como Philly me prometían cada día que aquello iba a terminar. Pero las cosas empeoraron. A veces, actuando en el estrado, Philly estaba tan mareado que me susurraba al oído: «Miles, toca una balada, estoy a punto de vomitar, tengo que ir al baño». Dejaba el estrado, iba a vomitar y volvía como si no hubiera pasado nada. Habría tomado cualquier mierda.

Recuerdo una ocasión, cuando Philly Joe y yo íbamos de gira y organizábamos actuaciones sobre la marcha, en 1954 o principios del 55. Viajábamos los dos solos y buscábamos grupos locales; cobrábamos 1.000 dólares y montábamos el concierto. En aquella época yo estaba limpio. La cosa ocurrió en Cleveland, creo, a punto ya de regresar a Nueva York. Joe se había pinchado dos o tres horas antes, de manera que empezaban a pasarle los efectos. Cuando llegamos al aeropuerto y fui a comprar los pasajes de avión, él ya daba señales de inquietud. Yo estaba contando el dinero ante la preciosa chiquita blanca que vendía los pasajes cuando tropecé con un billete falso (entonces los llamábamos «billetes púrpuras») que, si no lo entregaba, el dinero no nos alcanzaría. Procuré que no se notase mi furia al descubrir que el cerdo del promotor nos había pagado con un billete falso. Miré a Philly Joe; él vio el billete y adivinó lo que yo estaba pensando. Inmediatamente se puso a decirle a la chica lo bonita y graciosa que era, que nosotros éramos músicos y nos gustaría componer una canción dedicada a ella porque era tan guapa, que por favor nos diera su nombre. A la muchacha se le iluminó el rostro con una sonrisa de oreja a oreja y yo le entregué el dinero sin titubear. Ella ni siquiera lo contó, tan ocupada estaba en escribir su nombre a toda prisa.

Cogimos los billetes y mientras nos dirigíamos a tomar el avión, Philly ya estaba calculando cuánto tardaríamos en llegar a Nueva York y en conseguir droga para inyectársela y no acabar de hundirse. Pero, en ruta, el aparato fue desviado a Washington D.C. porque en Nueva York había nevado. En aquellos momentos, Philly ya estaba vomitando en los servicios del avión. Cuando llegamos a Washington, la misma historia: Nueva York cerrado por nieve. Decidí que nos reembolsaran los pasajes y que intentaríamos seguir hasta Nueva York en tren. Sin embargo, Philly conocía a alguien en la ciudad y me suplicó que primero pasáramos por la casa del tipo en cuestión. Yo estaba ya más furioso que un *hijoputa*. Encima, él llevaba consigo la batería embalada en cajas y se sentía tan mal que ni podía sostenerlas. En consecuencia, tuve que cargar con sus cosas y con las mías y llevarlas al taxi, y al hacerlo me jodí una muñeca. Mientras tanto, él se había refugiado en los lavabos para vomitar otra vez. Tomamos el taxi, fuimos a casa de aquel tipo en medio de la nieve y tuvimos que esperar porque el tío no estaba. Philly volvió a vomitar en el cuarto de baño del traficante; la mujer de éste, que afortunadamente conocía a Philly, nos había

dejado entrar. Finalmente regresó el tipo y Philly se despachó. La droga tuve que pagarla yo. A partir de entonces llevé siempre oculta una reserva extra para casos de emergencia, pero nunca dejé que Philly lo supiera para que no intentara quitármela.

Por fin tomamos el tren rumbo a Nueva York, y al llegar yo no estaba ya sólo furioso, sino que la muñeca me dolía como si se me hubiese roto. Cuando nos disponíamos a separarnos, dije a Philly: «Tío, nunca vuelvas a hacerme una putada como ésta, ¿oyes lo que te digo?». Le puse el puño ante las narices, y me saltaban los ojos, allí, en pie frente a la estación de Pennsylvania, rodeados de nieve por todas partes.

Con una expresión humilde y dolida en el rostro, Philly replicó: «Miles, ¿por qué me hablas de esa manera? Soy tu hermano, macho. Te quiero. ¡Ya sabes lo que pasa cuando alguien cae enfermo! Además, para colmo, no deberías enfadarte conmigo, macho, deberías enfadarte con toda esta nieve, que es lo que primero ha tenido la culpa del lío. Así que, macho, enfádate con Dios en lugar de conmigo, porque yo soy tu hermano que tanto te quiere». Al oír aquello por poco me muero de risa, lo encontré locamente divertido, tan agudo y sofisticado. Pero, a pesar de todo, llegué a casa más indignado que un *hijoputa* y juré que en adelante procuraría apartarme de aquel género de embrollos.

Algún tiempo después, en la época en que íbamos de gira con la banda, ocurrió otra cosa notable. Yo acostumbraba ir a recoger a Philly Joe a los hoteles una hora antes de la fijada para marcharnos, sólo para sentarme en el vestíbulo y presenciar cómo saldaba sus cuentas. Siempre discutía con el empleado del mostrador y era muy divertido observarle. Decía, por ejemplo, que el colchón de la cama estaba quemado y que ya lo estaba cuando él tomó la habitación. A lo cual el empleado quizá respondía: «Pudiera ser, pero ¿qué me dice de la mujer que tenía usted en su cuarto?».

Joe replicaba entonces: «No se quedó, y por otra parte no venía a verme a mí».

«Pero preguntó por usted», insistía el empleado.

«Preguntó por mí para que la pusiera en contacto con el señor Chambers, que ya se ha ido del hotel».

La cosa podía continuar o tener variantes, como: «La ducha ha estado tres días sin funcionar», o bien: «Dos de las cuatro lámparas no funcionaban», o lo que fuere. El caso es que Philly terminaba siempre ahorrándose entre veinte y cuarenta dólares por cada semana de estancia, dinero que empleaba en comprar droga.

Una vez, creo que en San Francisco, aquel método no funcionó. Yo estaba en un café al otro lado de la calle y vi a Philly Joe arrojando sus maletas y sus trastos por una ventana del hotel que daba a un callejón. Luego bajó al vestíbulo y le vi hablando con el empleado de recepción. Fui a colocarme junto a la puerta y oí que el empleado le decía que tendría que pagar de todas maneras, porque ya le había hecho la misma jugada anteriormente, y que subiría a encerrar las pertenencias de Joe en la habitación hasta que pagase. Joe dijo entonces que muy bien, que iría a pedirle el dinero a un

amigo que vivía al otro lado de la ciudad. Salió del hotel, con aire entre indignado y ofendido, mientras el empleado subía a cerrar la habitación. En cuanto estuvo en la calle, Joe echó a correr rodeando el hotel, recogió sus cosas del callejón y se marchó riendo como un *hijoputa*. Philly Joe era un zorro. De haber sido abogado y blanco, habría llegado a presidente de Estados Unidos, puesto que para alcanzar este puesto has de hablar deprisa y disponer de todo un cargamento de camelo. Exactamente sus virtudes.

Con Coltrane, por el contrario, las cosas no eran divertidas. Podías reírte con las ocurrencias de Joe, mientras que las de Trane derivaban hacia lo patético. Salía a tocar vistiendo unas ropas con las que parecía haber dormido durante días, desordenadas, arrugadas, hechas una mierda. En el estrado, cuando no pasaba el tiempo dando cabezadas se hurgaba la nariz, y a veces, después, se chupaba el dedo. Y no se dedicaba a las mujeres, como Philly y yo. Se dedicaba simplemente a tocar, vivía absorto en la música, y si una mujer se hubiese presentado delante de él completamente desnuda, ni siquiera la habría visto. Por eso tenía tanta concentración cuando tocaba. En cambio, Philly Joe era un mujeriego. Era fogoso, brillante y despierto, y cuando se hallaba en el estrado atraía la atención casi tanto como yo. Era un personaje en cualquier parte; el polo opuesto de Trane, quien sólo vivía para tocar y con la música se le acababa todo. Pero en aquella gira había algo que me deprimía más que el hecho de que Philly Joe y Trane se fliparan. Yo ingresaba 2.500 dólares por semana, cantidad que no bastaba para sostenernos a la banda y a mí. Para mí retiraba 400 dólares semanales y el resto lo repartía entre el grupo. Las cuentas de bar, astronómicas, superaban en mucho el dinero que entraba. Cuando finalmente despedí a Philly de la banda creo que debía unos 30.000 dólares.

Yo tocaba y no recibía nada en compensación; nos endeudábamos cada vez más y en cambio los clubs estaban atestados, las colas para entrar daban la vuelta a la manzana. Me dije que si no me pagan lo que quiero no voy a continuar. Llamé a Jack Whittemore y le anuncié que no tocaría más por 1.250 dólares a la semana. Él me dijo: «Muy bien, pero esta vez tienes que tocar porque firmaste el contrato». Tenía razón, aunque ello no me hizo cambiar de idea. Después le precisé que quería 2.500 dólares semanales y él dijo que vería lo que podía hacer. Lo conseguimos. Dos mil quinientos dólares por semana era una tarifa alta para una banda negra. Muchos empresarios de clubs se enfurecieron conmigo por aquello, pero me pagaron lo que pedía.

Cuando se trataba de cuentas de bar, Paul Chambers era el peor. Yo le entregaba el dinero que le correspondía, y luego, cuando le presentaba la cuenta del bar, se negaba a pagarla. Una vez tuve que pegarle en la boca, tanto me indignó. Paul era un buen chico, sólo que muy inmaduro.

En cierta ocasión, en Rochester, Nueva York, el club donde tocábamos no ganaba demasiado dinero. Yo conocía a la mujer que lo regentaba, y era alguien que anteriormente me había tratado bien, de modo que le dije que no tenía que pagarme.

Rechacé el dinero porque en aquel momento no estaba en apuros, pero añadí que sí debía pagar a los demás, y lo hizo. No eran raras en mí aquellas tonterías si la casa no ganaba dinero y la persona había sido honesta conmigo. Por cierto que, en aquel viaje a Rochester, Paul bebía *zombies*^[8] sin parar.

Le pregunté: «¿Por qué bebes esas mierdas? ¿Por qué bebes tanto, Paul?». Y él dijo: «Vamos, hombre, bebo lo que quiero. De éstos podría beberme diez y me quedaría tan fresco». «Bébetelos y yo los pagaré», le dije. Y él replicó: «Okey».

Bebió como cinco o seis *zombies* y dijo: «Mira, tan fresco». Después de aquello fuimos a comer espaguetis, Paul, Philly y yo. Pedimos nuestras raciones y Paul anegó la suya en salsa picante.

Yo le dije: «Macho, ¿por qué haces eso?».

Él dijo: «Porque me gusta la salsa picante, si quieres saberlo».

Bueno, me puse a hablar con Philly Joe, y de súbito oí un estrépito, miré y vi que Paul se había derrumbado de cara sobre el plato de espaguetis y salsa picante. Aquellos *zombies* se le habían subido a la cabeza. El muy *hijoputa* estaba inconsciente. Se había pinchado, había bebido todos aquellos *zombies* y no lo aguantó. (Así fue como murió en 1969: drogas y exceso de alcohol y hacerlo todo sin freno ni medida, y tenía poco más de treinta años).

En otra ocasión estábamos tocando en Quebec, Canadá, y nos habían incluido en un espectáculo de variedades. Paul, borracho, se dirigió a unas viejas blancas (como suena, eran realmente viejas) y les dijo: «¿Qué hacéis esta noche después del espectáculo, chicas?». Ellas se indignaron y fueron a quejarse al empresario. Yo tuve que ir también y decirle: «Mi compañero es evidente que se ha confundido, y tocar en un lugar como éste, en un espectáculo de variedades, no es exactamente lo que me interesa hacer. ¿Por qué no lo dejamos correr ahora mismo? Usted nos paga lo que nos debe, y nos vamos». Accedió.

De todos modos, a Joe le agarró el mono porque allí no se encontraba heroína por ninguna parte. La suya se le había terminado y nadie más llevaba.

Teníamos pasajes de avión, pero no pudimos marcharnos porque Quebec estaba bloqueado por la nieve y yo no disponía de dinero suficiente para comprarles a todos billetes de tren. En consecuencia, llamé a mi amiga Nancy y ella me envió el dinero que necesitaba.

A nuestra llegada a Nueva York, en marzo de 1957, se consumó la crisis de la banda y tuve que despedir de nuevo a Trane y también a Philly Joe.

Trane se fue a tocar con Monk en el Five Spot, mientras que Philly se dedicó a actuar por ahí como independiente, dado qué entonces era ya una «estrella». Sustituí a Trane por Sonny Rollins, lo que no era una novedad, e incorporé a Art Taylor a la batería. Me resultó muy duro volver a despedir a Trane, y más aún dejar marchar a Philly Joe, que era mi mejor amigo y habíamos vivido juntos muchas peripecias. Pero, tal como veía yo las cosas, no tenía otra alternativa.

En el curso de las dos últimas semanas en el café Bohemia, antes de que

despidiese a Trane y Philly Joe, ocurrió algo que recuerdo con claridad. Kenny Dorham, el trompetista, vino una noche y me preguntó si podía tocar un rato con la banda. Kenny era un diablo con la trompeta: magnífico estilo, muy personal. Me gustaban su tono y su timbre. Y era creativo, imaginativo, un artista del instrumento. Nunca alcanzó la fama que merecía. Bien, ya sabes que no permito que un cualquiera toque en mi banda; ha de ser alguien de quien me fíe, o que demuestre su capacidad. Pero Kenny podía tocar hasta perder el culo, y además le conocía desde hacía mucho tiempo. En fin, el local estaba repleto aquella noche, como lo estaba siempre por aquellas fechas. Cuando terminé de tocar, presenté a Kenny, quien subió al estrado y tocó como un *hijoputa*: en un instante borró de la mente del público todo lo que yo había tocado hasta entonces. Me indigné de mala manera, pues a nadie le gusta en el fondo que otro intervenga en su actuación y se luzca. Jackie McLean estaba entre la concurrencia, así que fui en su busca y le pregunté: «Jackie, ¿qué tal lo he hecho?». Sabía que Jackie me apreciaba, le gustaba mi modo de tocar, y no me tomaría el pelo. Me miró francamente y dijo: «Miles, esta noche Kenny toca tan maravillosamente bien que tú pareces una imitación de ti mismo».

Macho, no me enfadé poco al oír aquello. Me marché a casa sin decir una palabra más a nadie; era el último turno. Reflexioné sobre aquella mierda de historia, pues por algo soy muy orgulloso. Y cuando había mirado a Kenny, en el momento en que se retiraba del estrado, vi en su cara una sonrisa de lobo, vi que caminaba como si midiese tres metros de altura. Sabía lo que había pasado; incluso si la gente del público no se había dado cuenta, él sabía y yo sabía lo que había pasado.

La siguiente noche volvió, tal como yo suponía que haría, para tratar de repetir su hazaña, porque no ignoraba que yo tocaba ante la audiencia más numerosa, más enterada y más sofisticada de la ciudad. Me preguntó si podía volver a intervenir. Esta vez le permití tocar en primer lugar y después toqué yo y le dejé planchado. Mira, la noche anterior había procurado tocar de la manera que tocaba él, porque quería que se sintiera cómodo entre nosotros. Kenny supo que era así. Pero la segunda noche le ataqué sin miramientos y ni siquiera intuyó lo que se le venía encima. (Más adelante, en los años sesenta, en San Francisco, se repitió la situación, y aquella vez, creo, también terminó en tablas). Así marchaban las cosas en aquellos tiempos, cuando la gente intentaba hacerte picadillo en una *jam session*. Unas veces ganabas y otras perdías, pero después de enfrentarte a un gran artista como Kenny siempre sacabas algo de provecho. Tenías que aprovecharlo todo; si no era así, significaba que no estabas dispuesto a seguir avanzando en el camino de la música, aunque fuera a costa de meterte de vez en cuando en situaciones embarazosas.

JUNTOS DE NUEVO

En mayo de 1957, de nuevo al estudio con Gil Evans para grabar *Miles Ahead*. Volver

a trabajar con Gil fue una experiencia gratificante. Él y yo sólo nos habíamos visto intermitentemente desde que hicimos *Birth of the Cool*, pero en nuestros encuentros ocasionales hablamos de reunirnos en otro álbum y definimos el concepto de la música que habría en *Miles Ahead*. Como de costumbre, disfruté trabajando con Gil por lo meticuloso y creativo que era y por la plena confianza que tenía en sus arreglos musicales. Siempre formamos una buena pareja profesional y lo comprobé sin la menor duda cuando hacíamos *Miles Ahead*: Gil y yo juntos éramos musicalmente algo fuera de lo común. Para la grabación reunimos una gran banda, compuesta principalmente por músicos de estudio. Algun tiempo después, ya publicado *Miles Ahead*, Dizzy vino a verme un día y me pidió un ejemplar del disco porque, según dijo, el que ya tenía lo había escuchado tanto que terminó por desgastarse ¡en tres semanas! Me dijo que era «lo más grande». Macho, aquél fue uno de los mejores elogios que he recibido, que alguien como Dizzy dijese tal cosa de algo que yo había hecho.

Mientras grababa *Miles Ahead* estuve actuando en el café Bohemia con Sonny Rollins al saxo tenor, Art Taylor a la batería, Paul Chambers al bajo y Red Garland al piano. A continuación tocamos juntos todo el verano, de un extremo a otro de la Costa Este y en el Medio Oeste. Pero cuando volvía a Nueva York solía dejarme caer por el Five Spot y escuchar a Trane, Monk y su banda. Por entonces Trane se había desenganchado a la brava de la adicción, como yo, encerrándose en casa de su madre, en Filadelfia. Y tocaba que era una gloria, macho, sonando perfectamente con Monk (a quien era otra gloria oír). Monk había reunido un grupo muy sólido, con Wilber Ware al bajo y Shadow Wilson a la batería. Trane era el saxofonista ideal para el tipo de música que hacía Monk, debido a los espacios que éste dejaba siempre y que Trane llenaba con los acordes y sonidos que tocaba entonces. Yo me sentía orgulloso de él porque había abandonado el hábito y cumplía puntualmente con sus obligaciones. Sin embargo, por mucho que, como siempre, me complaciera tener a Sonny en mi banda, y también a Art Taylor, para mí no era lo mismo que cuando tocaba con Trane y Philly Joe. Los echaba de menos.

En septiembre volvió a haber cambios en la banda: Sonny se marchó para formar grupo propio y, después de una discusión que tuvimos en el café Bohemia, Art Taylor se marchó también. Art sabía que yo prefería la forma de tocar de Philly. Pero Art es una persona muy sensible, y yo trataba de imaginar de qué manera podría decirle, sin herir sus sentimientos, que cambiase ciertas cosas que harían subir la música un par de peldaños. Iba dando rodeos, hablando de charles de pedal y mierdas diversas, intentando darle a entender lo que quería, y noté que le estaba poniendo nervioso. Pero apreciaba a Art y por ello era menos directo de lo que suelo ser cuando quiero decirle algo a alguien; de aquí mis rodeos.

El caso es que esto duró un par de días, hasta que la tercera o cuarta noche perdí la paciencia. El local estaba lleno de estrellas de cine; creo que Marlon Brando y Ava Gardner se hallaban presentes; de hecho, venían casi siempre. Además, todos los

amigachos de Art en la zona alta habían bajado al Village para oírle tocar. Empezó el turno, y después de terminar mi solo me situé de pie junto a los charles de pedal de Art, con la trompeta bajo el brazo, escuchando, como siempre hacía, y sugiriéndole alguna cosa. Él no me prestaba la menor atención. Estaba más nervioso que de costumbre, con sus amigos allá en la sala. Pero aquello me tenía sin cuidado, porque quería que tocase correctamente, sin darle al pedal de los charles tan fuerte como le daba. Así que añadí un comentario más sobre el pedal. Me lanzó una mirada que decía: «¡A la mierda, Miles, déjame en paz!», y entonces le murmuré: «¡Vamos, hijoputa, sabes de sobra cómo hace Philly ese maldito *break*!».

Art se puso tan furioso que paró de tocar justo en mitad de la pieza, se levantó del asiento de la batería, dejó el estrado, se fue al fondo del local, y luego, cuando el turno hubo terminado, reapareció para enfundar sus trastos y se marchó. Todos nos quedamos sin habla, yo el primero. Pero la noche siguiente coloqué a Jimmy Cobb en su puesto, y Art y yo, desde entonces, jamás hemos mencionado lo que ocurrió. Nos hemos visto infinidad de veces, pero ni una palabra sobre aquello.

Aquella misma semana, o la siguiente, despedí a Red Garland y puse al piano a Tommy Flanagan. Pedí a Philly que volviera, y volvió, y más tarde reemplacé a Sonny por Bobby Jaspar, un saxofonista belga que estaba casado con mi antigua amiga Blossom Dearie. Había propuesto a Trane regresar a la banda, pero tenía ciertos compromisos con Monk y en aquel momento no podía dejarle. Había hablado asimismo con Cannonball Adderley, que estaba de regreso en Nueva York, sobre la posibilidad de que se nos uniera (había liderado un grupo todo el verano, con su hermano Nat, que tocaba la corneta), pero tampoco le era posible venir entonces, aunque creía que sí podría en octubre. Por lo tanto, tuve que continuar con Bobby Jaspar hasta que consiguiera a Cannonball. Bobby era muy buen músico, sólo que no el adecuado para mí. Cuando Cannonball dijo que estaba disponible, le contraté en octubre y dejé marchar a Bobby.

Me rondaba por la mente la idea de ampliar el grupo de quinteto a sexteto, con Trane y Cannonball en los saxos. Macho, podía ya oír aquella música dentro de mi cabeza y sabía que si lo conseguía daría el golpe. Las cosas no estaban todavía a punto, pero presentía que lo estarían muy pronto. Mientras tanto, salí de gira con el grupo que tenía, llevando a Cannonball en el saxo alto y dando a nuestras actuaciones el nombre de *Jazz for Moderns*. Creo que la gira duró cosa de un mes, y terminamos dando un concierto con otros varios grupos en el Carnegie Hall.

A continuación volví a marcharme a París para tocar como solista invitado durante unas semanas. Fue en el curso de este viaje cuando conocí, a través de Juliette Greco, al cineasta francés Louis Malle. Me dijo que siempre había admirado mi música y que le gustaría que le escribiese la banda musical de su nueva película, *Ascenseur pour l'échafaud*. Accedí a hacerlo y fue una experiencia muy instructiva, pues nunca antes había compuesto música para una película. Miraba las copias de las secuencias y tomaba ideas musicales para luego componer y escribir. Dado que la

película trataba de un asesinato y se suponía que era de suspense, hice tocar a los músicos en el interior de un viejo edificio, oscuro y lúgubre. Pensé que esto daría atmósfera a la música, y así fue. Mi trabajo musical gustó a todo el mundo. Más adelante, la banda sonora fue publicada por la Columbia en un álbum que contenía *Green Dolphin Street* y se tituló *Jazz Track*.

Mientras estuve en París escribiendo la música de la película de Malle, tocaba en el club St. Germain con Kenny Clarke a la batería, Pierre Michelot al bajo, Barney Wilen al saxo y René Urtreger al piano. Recuerdo estas actuaciones porque muchos críticos franceses me reprocharon que no hablase desde el estrado y presentase los números, como hacían todos los demás. Yo pensaba, ya sabes, que la música hablaba por sí misma. Ellos me consideraban arrogante, lo interpretaban como un desaire. Estaban acostumbrados a los músicos negros que salían a escena deshaciéndose en sonrisas, rascándose la cabeza y todo eso. Sólo hubo un crítico que comprendió lo que yo hacía y no me atacó, y fue André Hodeir, a quien considero uno de los mejores críticos musicales que he conocido. De todos modos, ninguna de aquellas salpicaduras de mierda me afectó ni me impidió seguir haciendo tranquilamente lo mío. Tampoco parecía disgustar al público que venía a escucharme, pues el club estaba abarrotado cada noche.

Yo veía mucho a Juliette y pienso que fue en aquel viaje cuando decidimos que siempre íbamos a ser, sencillamente, amantes y buenos amigos. Su carrera estaba en Francia y le gustaba vivir allí, mientras que mis cosas ocurrían en Estados Unidos. Y a pesar de que no me atraía estar permanentemente en América, tampoco deseaba establecerme en París. Quería mucho a París, pero sólo de visita, porque estaba seguro de que la música allí no se me daría bien. En mi opinión, por otra parte, los músicos que habían emigrado habían perdido algo, una energía, un estímulo que la vida en Estados Unidos les daba. No lo sé, pero supongo que tiene algo que ver con el hecho de estar envuelto por una cultura que conoces, que puedes sentir y de la cual procedes. De haber vivido en París, no podría simplemente salir e ir a escuchar unos buenos blues, o a personas como Monk y Trane y Duke y Satchmo cada noche, como podía hacer en Nueva York. Aunque en París había músicos buenos, de formación clásica, no conseguían oír la música como la oía un músico norteamericano. Yo no podía vivir en París por todas esas razones; Juliette lo comprendió.

Cuando regresé a Nueva York, en diciembre de 1957, estaba dispuesto a dar con mi música otro paso adelante. Propuse a Red que volviera conmigo y aceptó. Al enterarme de que el compromiso de Monk con el Five Spot terminaba, llamé a Trane y le dije que le necesitaba, y él respondió: «Okey». Macho, cuando esto ocurrió supe que una grandiosa parida musical iba a producirse. Y se produjo. En toda su dimensión.

EL SEXTETO



La formación completa en Newport, 1958: Bill Evans, Paul Chambers, Jimmy Cobb, Julian «Cannonball» Adderley, Miles Davis y John Coltrane.

NUEVA DIRECCIÓN

La música modal

Casi todo lo que se había hecho hasta entonces tocando en pequeños grupos procedía de Louis Armstrong, a través de Lester Young y Coleman Hawkins, hasta Dizzy y Bird; el *bebop* había salido básicamente de allí. Lo que todo el mundo tocaba en 1958 venía principalmente del *bebop*. *Birth of the Cool*, en cierto modo, había ido en otra dirección, pero descendía claramente de cosas que Duke Ellington y Billy Strayhorn ya hicieron en su día; sólo habíamos «blanqueado» la música para que los blancos la digiriesen mejor. Luego, los otros discos que grabé, como *Walkin'* y *Blue 'n' Boogie* (que los críticos calificaron de «bop duro»), sencillamente retrocedieron a los blues y a algunas de las creaciones de Bird y Dizzy. Era buena música, bien interpretada y todo lo que quieras, pero los conceptos e ideas musicales ya habían sido desarrollados con anterioridad; la novedad se reducía a haber introducido un poco más de espacio.

De toda mi producción con conjuntos pequeños, lo que hicimos en Modern Jazz Giants era lo que más se aproximaba a lo que ahora quería hacer: aquella especie de sonido extendido que conseguimos en *Bags' Groove*, *The Man I Love* o *Swing Spring*. Recordemos que, en el *bebop*, la música estaba llena de notas. Diz y Bird tocaban una lluvia de notas y cambios de acordes rapidísimos porque era así como lo oían todo, ésta era la característica de sus voces: rápidas y en los registros altos. Su concepto de la música era más en lugar de menos. Yo personalmente prefería reducir el número de notas, pues siempre me ha parecido que la mayoría de los músicos tocan demasiado y durante mucho rato (aunque lo admitía en Trane porque tocaba tan bien y yo me deleitaba escuchándole). Pero yo no oía la música de aquella manera. Yo la oía en los registros medios y bajos, y lo mismo le ocurría a Coltrane. Teníamos que hacer algo adecuado a nuestras mejores cualidades, a nuestras respectivas voces.

Quería que la música que el nuevo grupo tocase fuera más libre, más modal, más africana u oriental y menos occidental. Quería que los músicos se superasen. Mira, si colocas a un músico en un puesto donde tenga que hacer algo distinto de lo que hace constantemente, podrá hacerlo, pero para ello deberá pensar de manera distinta. Tendrá que usar su imaginación, ser más creativo, más innovador; deberá arriesgarse más. Tendrá que tocar más allá de lo que conoce (mucho más allá), y esto puede conducirle a un nivel superior a aquel en que ha estado hasta entonces, es decir al nuevo nivel en que ahora se encuentra, y al siguiente nivel a que se dirija, ¡y más arriba aún! Entonces será más libre, contemplará las cosas desde una perspectiva diferente, preverá y sabrá que se aproxima algo distinto. He dicho siempre a los músicos de mi batida que toquen hasta donde sepan, y a continuación más allá de lo que sepan. Porque, si lo hacen así, cualquier cosa puede ocurrir, y allí es donde nacen el gran arte y la gran música.

Otra cosa que conviene recordar es que estábamos en diciembre de 1957, no en diciembre de 1944, y todo era diferente; los sonidos eran distintos, la gente no oía las cosas como las había oído en otro tiempo. Siempre ha sido así: cada época ha tenido su propio estilo, y lo que Bird y Diz hacían correspondía al estilo de su tiempo, y era excelente. Pero el momento del cambio había llegado.

Si algún grupo iba a cambiar el concepto de la música y a llevar ésta a un lugar totalmente distinto, un lugar nuevo, inédito, más en vanguardia, yo estaba seguro de que el grupo sería el nuestro. Esperaba impaciente que empezáramos a tocar juntos, a fin de acostumbrarnos a lo que cada músico aportaría al conjunto, solíamos escuchar las respectivas voces en el coro, conocer los puntos fuertes y débiles de cada cual. Siempre se necesita un tiempo para que unos se acostumbren a otros y viceversa; por ello, cada vez que he tenido una banda nueva, he procurado sacarla de gira por una temporada antes de llevarla a un estudio de grabación.

Mi idea básica respecto al trabajo del sexteto era conservar lo que ya había funcionado con Trane, Red, Joe, Paul y yo mismo, añadir la voz de blues de Cannonball Adderley a la mezcla y después llevarlo todo al límite. Presentía que el

saxo alto de Cannonball, arraigado en el blues, enfrentado a la forma de tocar de Trane, armónica, rica en acordes, a sus planteamientos formalmente más libres, crearía un nuevo tipo de sentimiento, una nueva clase de sonido, puesto que la voz de Coltrane ya se abría camino en una nueva dirección. Tras esto quería dar a aquella mezcla musical más espacio, aplicando los conceptos que había tomado de lo que hacía Ahmad Jamal. Oía la voz de mi trompeta como flotando por encima y penetrando a través de aquella trama, y pensaba que si lográbamos hacerlo bien, aquella música tendría toda la tensión del mundo.

En aquel grupo todos habíamos tocado juntos durante por lo menos dos años, con excepción de Cannonball. Pero una sola voz puede cambiar por completo la forma en que una banda se oye a sí misma, puede cambiar enteramente su ritmo y su sentido del compás, incluso cuando los demás han tocado siempre juntos. Si introduces o retiras una voz, la banda se convierte en algo totalmente nuevo.

CANNOBALL

Salimos de gira a finales de diciembre de 1957, en vísperas de Navidad, y debutamos en el Sutherland Lounge de Chicago. Yo siempre procuraba estar en Chicago por los alrededores de Navidad para reunirme con mi familia. Mi hermano Vernon acudía desde East St. Louis, y mis hijos, que viven en St. Louis, se alojaban en casa de mi hermana Dorothy. Allí encontraba también a unos cuantos amigos de la infancia que ahora estaban en Chicago. Permanecíamos juntos cosa de una semana, comiendo y bebiendo; ya sabes, cuestión de pasarlo bien. Cuando nuestro sexteto actuó por primera vez en el Sutherland, un antiguo amigo de la escuela superior, Darnell, aficionado al piano, vino desde Peoria, Illinois, conduciendo un autobús urbano y lo dejó aparcado delante de nuestro hotel ¡durante tres días! Cada vez que tocábamos en Chicago aparecía. Otro amigo, Boonie, solía ofrecerme la mejor barbacoa de la ciudad; era de East St. Louis, que es una ciudad de grandes barbacoas. Siempre me han chiflado las buenas barbacoas, y también los *chitlings*^[9]. Soy un fanático de la gran cocina negra, las collard greens y las batatas confitadas y las tortas de maíz y los caupíes y el pollo frito a la manera del Sur, todo, todo con una buena salsa picante al lado.

Desde el principio mismo la gira fue cosa de *hijoputas*. ¡Bang! Estallamos en aquel jodido local, y ya entonces comprendí que íbamos a ser algo súper. Aquella primera noche en Chicago empezamos con blues, y Cannonball se quedó plantado en el estrado con la boca abierta, escuchando a Trane tocar a su manera característica. Finalmente vino a mí y me preguntó qué tocábamos, y yo respondí: «*Blues*».

Él replicó: «¡Vaya, nunca había oído tocar los blues así!». Mira, por muchas veces que tocara una tonada, Trane encontraba siempre un camino para que cada noche sonara diferente. Cuando el turno terminó le dije que se llevara a Cannonball aparte y

le aclarase lo que estaba haciendo. Lo intentó, pero habíamos sustituido tantas cosas en el modo de los doce intervalos que si no estabas al tanto del momento en que empezaba, de dónde entraba el solista, cuando prestabas atención probablemente no entendías lo que había pasado. Cannonball me había dicho que lo que Trane tocaba sonaba a blues, pero que en realidad no lo era, que era algo totalmente distinto. Esto le había jodido, porque Cannonball era precisamente un intérprete de blues.

Sin embargo, Cannonball aprendía deprisa y descubrió el intríngulis en un abrir y cerrar de ojos. Era como una esponja: lo absorbía todo. Con respecto a los blues yo debía haberle advertido previamente que aquélla era sólo la manera que Trane tenía de tocarlos, puesto que Cannonball era el único del grupo que no había actuado anteriormente con él. Pero en cuanto Cannonball comprendió lo que ocurría, se metió en ello de cabeza y tocó hasta perder el culo. Él y Trane eran intérpretes distintos, aunque geniales los dos. Cuando Cannonball se incorporó a la banda gustó inmediatamente a todos porque era un tipo jovial, grandote, que siempre reía, verdaderamente amable, un caballero, y listo donde los haya.

COLTRANE

Tras haber estado él un tiempo con nosotros, y después del regreso de Trane, el sonido de la banda se hizo más y más grueso, casi como cuando una mujer se aplica demasiado maquillaje. Debido a la química de la comunicación y al prurito de tocar cada uno mejor que los otros, todos empezaron a tocar más allá de lo que sabían prácticamente desde el comienzo. Si Trane soltaba una parida insólita y grandiosa, Cannonball se colgaba de ella para desarrollarla en otra dirección y yo metía mi sonido justo en Medio, o lo hacía flotar por encima, o lo que fuera. Luego quizás tocaba muy rápido, o en *buzzzzz* como Freddie Webster. Esto transportaba a Trane a un sitio distinto, del que volvía con otra parida diferente, y lo mismo le ocurría a Cannonball... y Paul amarrando toda aquella tensión creativa con las cuerdas del bajo, y Red desplegando aquella sofisticación tan suya, y Philly Joe empujándonos a todos con aquel nervio con que tocaba, para enseguida volviéndonos a lanzar con aquellos disparos al margen, *hip-de-pip*, tan hábiles, tan buenos, los «*licks* de Plilly». Macho, aquello era súper, era demasiado. Cada cual ofrecía a los demás toda clase de paridas sutiles. Y yo les decía cosas como: «No salgáis de ese fa hasta el último compás. Podréis tocar el modo en cinco intervalos más que si lo dejáis en los cuatro compases. Salid en el último tiempo, ya sabéis, y acentuad el tiempo». Me escuchaban, y resultaba de lo más vistoso.

De todos los saxofonistas que he conocido, Trane era el que tocaba más fuerte y más rápido. Podía tocar muy fuerte y muy rápido a la vez cosa sumamente difícil de lograr. Porque, cuando la mayoría de los músicos tocan fuerte, se trapan, se bloquean a sí mismos; he visto a muchos músicos armarse un lío tratando de tocar de ese modo.

Pero Trane no sólo podía hacerlo, sino que lo hacía con un arte fenomenal. Se convertía en una especie de poseo en cuanto se llevaba el saxo a la boca. Era un torbellino de pasión, y en cambio, cuando no tocaba, un tipo dulce, sosegado y amable.

Un día me asustó, cuando estábamos en California, porque dijo que quería ir al dentista a que le repusieran un diente. Trane podía tocar dos notas al mismo tiempo, y se me ocurrió que el diente que le faltaba era la causa de aquella habilidad. Pensé que ello era lo que le daba su peculiar sonido. Así que, cuando me dijo que iba al dentista a que le pusieran el diente, casi me entró el pánico. Le objeté que había convocado un ensayo para la misma hora y le pedí que aplazara su cita. «No —dijo—, no, macho, no podré asistir al ensayo: voy al dentista». Le pregunté qué clase de diente de recambio le colocarían, y dijo: «Permanente». Entonces traté de convencerle de que se hiciera colocar uno de quitaipón, un diente que pudiera quitarse cada noche antes de tocar. Me miró como si me hubiera vuelto loco. Fue al dentista, y cuando volvió parecía un piano, por la manera en que sonreía. En la actuación de aquella noche (creo que en el Blackhawk) toqué mi primer solo y me aparté junto a Philly Joe en espera de que Trane tocase, casi llorando, seguro de que se había jodido a sí mismo. Pero cuando arrancó con el recorrido de escalas que siempre hacía, macho, ¡qué alivio sintió este *hijoputa*!

Trane nunca escribió una nota mientras estuvo en mi banda. Lo único que hacía era tocar. Solíamos hablar mucho de música en los ensayos y en el curso de las giras. Yo le enseñaba muchas cosas, y él las escuchaba siempre y las hacía. Le decía, supongamos: «Trane, aquí tienes unos acordes, pero no los toques siempre tal como están, ¿entiendes? Empieza algunas veces en la mitad y no olvides que puedes tocarlos en terceras. Esto significa que tienes dieciocho o diecinueve cosas distintas que tocar en dos compases». Él me escuchaba con los ojos muy abiertos, absorbiéndolo todo. Trane era un innovador, y a las personas de su estilo hay que decirles las cosas adecuadas. Por ello le proponía que empezase en la mitad, puesto que tal era de todos modos la manera en que funcionaba su mente. Buscaba que le desafiasen, y si le presentabas las cosas de forma equivocada se limitaba a no prestarte atención. Pero Trane era el único músico capaz de tocar aquellos acordes que yo le daba sin que sonasen como acordes.

Después de las actuaciones se retiraba a su habitación del hotel y practicaba mientras los demás holgazaneaban a su aire. Podía practicar horas seguidas a pesar de haber estado tocando tres turnos. Y más adelante, en 1960, tras haberle regalado yo un saxo soprano que conseguí de una mujer a quien conocí en París, una anticuaria, su estilo de tocar el tenor cambió. Antes de tener aquel soprano tocaba más o menos como Dexter Gordon, Eddie Lockjaw Davis, Sonny Stitt y Bird; después fue otra cosa, después ya no sonó como nadie, sólo como él mismo. Descubrió que podía tocar más ligero y más rápido con el soprano que con el tenor. Y esto le sedujo porque con el tenor no podía hacer las cosas que hacía con el soprano, que es un

instrumento recto, y aunque a él le gustaban los registros bajos, se encontró con que además oía y pensaba mejor con el soprano que con el saxo tenor. Si tocaba el soprano, al cabo de un rato sonaba casi como una voz humana, como una especie de lamento.

Por mucho que me gustara Trane, sin embargo, no nos relacionábamos mucho fuera del trabajo porque teníamos estilos de vida diferentes. Primero fue porque él estaba muy atrapado por la heroína y yo acababa de liberarme. Luego, cuando también se desenganchó, porque apenas hacía otra cosa que irse a la habitación del hotel a practicar. Siempre se había tomado la música muy en serio, siempre había practicado mucho. Pero ahora se habría dicho que tenía una especie de misión que cumplir. Solía contarme que ya había estropeado bastantes cosas, había desperdiciado demasiado tiempo y no prestaba suficiente atención a su vida personal, a su familia y, sobre todo, a su profesión de músico. Lo único que de veras le importaba era tocar su música y mejorar como intérprete. No pensaba en nada más. No le atraía la belleza de las mujeres porque ya le había cautivado la belleza de la música, y era fiel a su esposa. Mientras que yo, apenas terminaba la música, ya estaba en la calle mirando con qué linda dama iba a acostarme aquella noche. Cannonball y yo charlábamos, rondábamos juntos con frecuencia, si yo no estaba con alguna mujer. Philly y yo continuábamos siendo amigos, aunque él se pasara la vida corriendo detrás de la droga, lo mismo que Paul y Red. Pero todos estábamos unidos, y nos sentíamos realmente a gusto unos con otros.

MILESTONES

De regreso en Nueva York, Cannonball, que había firmado un acuerdo para grabar un disco para Blue Note, me pidió que tocara en la sesión, cosa que hice como favor. El disco se tituló *Something Else* y fue muy bonito. Me entraron, pues, ganas de llevar a mi grupo al estudio, y en abril grabamos *Billy Boy*, *Straight*, *No Chaser*, *Milestones*, *Two Bass Hit*, *Sid's Ahead* y *Dr. Jackie* (anunciado como *Dr. Jeckye*) para el álbum *Milestones* de la Columbia. Yo tocaba el piano en *Sid's Ahead* porque Red se enfadó conmigo cuando intentaba decirle algo, y se marchó. Pero me encantó la forma en que la banda sonaba en aquel disco y me convencí de que habíamos logrado algo especial.

Trane y Cannon tocaban realmente perdiendo el culo y por entonces se habían acostumbrado por completo el uno al otro.

Aquel fue el primer disco en el que, de hecho, empecé a escribir en la forma modal, que usé de manera destacada en *Milestones*, la pieza que daba título al conjunto. La música modal son siete notas en cada escala y sobre cada nota de cada escala de cada nota. Es una escala sobre cada nota, ya sabes, de una nota menor. El compositor y arreglista George Russell decía que en la música modal el do está donde

debería estar el fa. Dice que todo el plano empieza en fa. Lo que yo había aprendido sobre la forma modal es que cuando tocas de esa manera, cuando vas en esa dirección, puedes continuar indefinidamente. No tienes que preocuparte de cambios y mierdas así. Puedes hacer más cosas con la línea musical. Aquí, el reto, cuando trabajas en la forma modal, está en ver qué grado de inventiva melódica tienes. No es lo mismo que cuando te basas en acordes y sabes, al final de treinta y dos compases, que los acordes se han acabado y no queda otra cosa que hacer sino repetir con variaciones lo que ya has hecho. Yo me estaba alejando de aquello y adoptando maneras más melódicas de hacer cosas. En la vía modal veía toda clase de posibilidades.

MOE

Después de que Red Garland me dejara encontré un nuevo pianista llamado Bill Evans. Yo no tenía nada contra Red, pero había ido más allá del punto en que él podía aportar al sonido de la banda lo que me parecía necesario. Busqué un pianista que trabajase en la manera modal, y Bill Evans estaba en ello. Le conocí a través de George Russell, con quien Bill había estudiado. Mi relación con George venía de los días en que nos reuníamos en casa de Gil, en la calle 55. Cuando ya había profundizado en la música modal, pregunté a George si conocía a algún pianista capaz de tocar las cosas que yo quería, y me recomendó a Bill.

Yo había entrado en la música modal presenciando una exhibición del Ballet Africaine de Guinea. En aquellas fechas veía de nuevo a Frances Taylor, que momentáneamente vivía en Nueva York y bailaba en un espectáculo. La había encontrado en la calle 52 y tuve una gran alegría. Ella asistía a todos los recitales de baile, y yo la acompañaba. El caso es que fuimos a aquel recital del Ballet Africaine y, simplemente, me quedé Jodido ante lo que los bailarines hacían, los pasos, los saltos como si volaran, todo. Y cuando aquella noche los oí por primera vez tocar el *finger piano* y cantar una canción que otro tipo bailaba, macho, fue algo cargado de energía. Muy bello. ¡Y su ritmo! El ritmo de los bailarines era excepcional. Yo contaba mentalmente mientras los contemplaba. Actuaban como acróbatas. Tenían un tambor que les miraba bailar, dar sus saltos y todo eso, y en cada salto tocaba DA DA DA DA ¡POM! con aquel ritmo fantástico. Daba el golpe, ¡pom!, en el momento en que tocaban el suelo; y así pescaba, macho, a todos cuantos hacían algo, y como él los otros tambores. De esto surgían ritmos como 5/4 y 6/8 y 4/4, ritmos que cambiaban y se disparaban. Era algo secreto, interno, un don que poseían. Algo africano. Comprendí que yo no podría hacer algo comparable sólo por haberlos visto bailar, porque no soy africano, pero me entusiasmó lo que hacían. No pretendía copiarlo, aunque sí me inspiró un concepto nuevo.

Cuando Bill Evans (a veces le llamábamos Moe) vino a la banda, era una persona

sosegada y silenciosa. Un día, sólo para ver de lo que era capaz, le dije: «Bill, tú sabes lo que te corresponde hacer si quieras quedarte en la banda, ¿no?».

Me miró perplejo, titubeó y finalmente dijo: «No, Miles, ¿qué tengo que hacer?».

Yo le dije: «Bill, ya te habrás dado cuenta de que aquí todos somos como hermanos y cosas así, que todo lo hacemos juntos y de común acuerdo; pues bien, lo que a ti te corresponde es hacerlo con todos, ¿entiendes a qué me refiero? Has de joder a toda la banda». Bromeaba, claro, pero Bill era radicalmente SERIO, COMO TRANE.

Reflexionó sobre la cuestión unos quince minutos y luego volvió a mi lado y me dijo: «Miles, he pensado en lo que me has dicho y, simplemente, no puedo hacerlo. Simplemente no puedo hacer eso. Me gustaría complacer a todos y que todos quedaran contentos de mí, pero de veras que no puedo hacer eso».

Le miré y sonréí, y dije: «¡Tú eres mi hombre!». Y sólo entonces se dio cuenta de que le estaba tomando el pelo.

Bill aportó un gran conocimiento de la música clásica, de gente como Rachmaninoff y Ravel. Él fue quien me aconsejó que escuchara al pianista italiano Arturo Michelangeli, cosa que hice, y me enamoré de su forma de tocar. Bill poseía aquel fuego oculto que a mí tanto me gusta en el piano. Su manera de enfocar los temas, qué cosa; el sonido que conseguía, como una sucesión de notas de cristal o como agua espumante cayendo por una límpida cascada... Debido al estilo de Bill tuve que cambiar de nuevo la forma de sonar de la banda, tocando melodías distintas, suaves al principio. Bill tocaba por debajo del ritmo y a mí me gustaba aquello, su manera de tocar escalas con la banda. El estilo de Red había impuesto el ritmo, pero Bill le quitaba énfasis y, para lo que yo estaba haciendo entonces con la música modal, resultaba mejor, a mi entender. Red, sin embargo, seguía gustándome y le volví a incorporar en varias ocasiones, pero me gustaba sobre todo cuando interpretábamos a la manera de Ahmad. Bill podía también dar un poco de aquel toque Ahmad, aunque cuando lo hacía sonaba un poco raro.

FRANCES TAYLOR

En la primavera de 1958 nos trasladamos del café Bohemia, donde habíamos tocado durante dos años, al Village Vanguard, un local del que era propietario y gerente un tipo llamado Max Gordon. Las multitudes que venían a vernos al Bohemia se apresuraron a trasladarse con nosotros al Vanguard, y también allí, mientras estuvimos, los llenos fueron diarios. Si me marché al Vanguard fue porque Max me pagaba más que el Bohemia. Antes del debut tuvo que entregarme un anticipo de mil dólares en efectivo; de otro modo yo no habría tocado.

Pero lo más importante que me ocurrió en la primavera de 1958 fue que Frances Taylor volviese a entrar en mi vida. Macho, era una mujer maravillosa: sólo con estar

a su lado ya me sentía feliz. Solté a todas las demás y durante aquel período me quedé sólo con ella. Éramos totalmente compatibles: yo soy Géminis y ella es Libra. Me parecía una persona súper. Alta, de un color moreno con un toque de miel, hermosa, la piel lisa y suave, sensible, artista, gentil, elegante. La describo como si fuera perfecta, ¿no? Bueno, maldición, casi lo era. Todos, todos la querían. Sé que Marlon Brando la quiso, y Quincy Jones, que entonces estaba en el candelero. Quincy incluso le regaló un anillo, y todavía hoy no sabe lo que yo sé. Frances y yo empezamos a vivir juntos en mi apartamento de la parte alta de la Décima Avenida, y adondequiera que fuéramos interrumpíamos el tráfico.

Cambié mi Mercedes-Benz por un Ferrari blanco descapotable que me costó algo así como 8.000 dólares, que en aquella época eran considerados un montón de dinero. Imagínanos circulando por la ciudad en aquel coche espectacular. ¡Un completo *hijoputa* negro como yo con aquella mujer asombrosamente bella! Cuando salía de aquel puñetero coche parecía ser toda piernas, porque tenía aquellas piernas de bailarina, largas, espléndidas, y se movía con aquel porte típico de bailarina. Algo excepcional, macho; tendrías que haber visto a toda aquella gente pararse en seco y mirarla con la boca abierta, como un hatajo de bobos.

Yo me mostraba siempre en público pulcro y elegante como un príncipe, y no digamos Frances. La revista *Life* llegó a presentarme en su edición internacional como una persona de color que estaba haciendo algo meritorio por su gente. Aquello estuvo bien. Sin embargo, me he preguntado siempre por qué *Life* no publicó lo mismo en la edición nacional.

Frances era de Chicago y yo también nací en el Medio Oeste, así que quizá tuvo algo que ver con el hecho de que nos entendiéramos tan bien: prácticamente nunca teníamos que darnos explicaciones. Contribuía mucho que ella fuese negra, aunque nunca he tenido problemas raciales con las mujeres que he conocido: si son frías, son frías, cualquiera que sea su color. Y lo mismo pienso de los hombres.

Frances me hizo mucho bien porque me indujo a sentar cabeza, me sacó de la calle y consiguió que me concentrara más aún en mi música. Yo era básicamente un solitario y ella lo era también. Solía decirme: «Hemos ensayado esto cuatro años, Miles, así que procuremos que funcione». Yo amaba tanto a Frances que por primera vez en mi vida sentí celos. Recuerdo haberle pegado una vez porque llegó a casa y me comentó algo relacionado con que Quincy Jones era guapo. Antes de darme cuenta de lo que había ocurrido, la había derribado a golpes y ella había escapado, en cueros, a refugiarse en el vecino apartamento de Monte Kay y Dialiann Carroll. Allí se puso unas ropas y fue a casa de Gil Evans, donde pasó la noche porque temía que yo derribase la puerta de Dialiann y Monte y volviera a pegarle. Gil llamó para comunicarme que estaba allí y segura. Yo dije a Frances que jamás volviera a mencionarme el nombre de Quincy Jones, y jamás volvió a hacerlo.

Teníamos diferencias, discusiones, como las tienen todas las parejas, pero aquélla fue la primera vez que la maltraté, y no sería la última. Cada vez que le pegaba me

sentía mal, porque en realidad no toda la culpa era suya, sino consecuencia de mi manera de ser, temperamental y celosa. Pero insisto en que nunca pensé que era un hombre celoso hasta que viví con Frances. Antes, no me importaba lo que una mujer hiciese; no me importaba, digo yo, debido a lo muy inmerso que estaba en la música. Cuando sí me importó, fue algo completamente nuevo para mí y que me resultó difícil de entender.

Cuando se vino conmigo era una estrella y estaba en camino de ser una superestrella, probablemente la principal bailarina negra del mundo. Después de ser votada «Mejor Danzarina» por su trabajo en *West Side Story* en Broadway, le llovieron las ofertas. Pero la obligué a rechazarlas porque la quería en casa conmigo. Más tarde, Jerome Robbins le pidió personalmente que hiciera la versión cinematográfica de *West Side Story*, y no se lo permití. Ni tampoco Golden Boy, con Sammy Davis, Jr., quien se lo propuso cuando tocábamos en Filadelfia. Tenía fijadas para la mañana siguiente las pruebas de selección y le pidió que fuera. A las ocho de la mañana siguiente, a bordo de mi Ferrari, tomábamos la carretera de regreso a Nueva York. Aquella fue mi respuesta.

Quería que estuviera a mi lado constantemente. Ella discutía conmigo la cuestión, me decía que también tenía su propia carrera, que también era una artista, pero yo no quería ni oír hablar de nada que pudiera separarnos. Al cabo de algún tiempo cesó de discutir y comenzó a dar clases de baile a personas como Diahann Carroll y Johnny Mathis. No me importó que lo hiciera, porque cada noche estaba en casa conmigo.

Frances se había casado anteriormente y tenía un hijo de poca edad que se llamaba Jean-Pierre y vivía con los padres de ella, Maceo y Ellen, en Chicago, mientras ella se dedicaba a su profesión. Cuando empezamos a vivir juntos, su padre llamó un día desde Chicago y quiso hablar conmigo. Después de una serie de rodeos, fue al grano y me preguntó cuándo pensaba casarme con Frances. Dijo: «Bien, Miles, me parece a mí que si uno elige algo y lo prueba por algún tiempo y se asegura de cómo es el artículo, sabrá si quiera comprarlo o no. Por lo tanto, ¿qué hay de ti y Frances, qué vais a hacer, cuándo pensáis casaros?».

Su padre me gustaba, era un buen sujeto. Pero también conocía sus reservas, y hablamos de hombre a hombre. Sabía que, dada su manera de ser, estaba preocupado por su hija, así que dije: «Esto no es ni de lejos asunto tuyo, Maceo. A Frances le tiene absolutamente sin cuidado; entonces, ¿qué pintas tú? ¡Somos adultos, ya sabes!».

No dijo nada más sobre la cuestión, al menos por un tiempo después de aquello, pero de vez en cuando lo sacaba a relucir y yo le daba siempre la misma respuesta, hasta que finalmente Frances y yo nos casamos.

Frances actuaba en *Porgy and Bess*, en el City Center, cuando se produjo nuestro reencuentro, por lo cual fui a verla bailar muchas veces y de ahí vino la idea de incluir la música de *Porgy and Bess* en el álbum que Gil y yo hicimos durante el verano de 1958. La relación con Frances tuvo sobre mí otra influencia importante,

aparte la música: el ir a verla bailar con tanta frecuencia despertó mi interés, primero por el baile y después por el teatro, puesto que fuimos a ver buen número de obras. Incluso escribí para ella una canción titulada *Fran Dance*, que incluimos en el álbum de *Green Dolphin Street*. Cuando terminó con *Porgy and Bess*, Frances pasó a actuar en Mr. Wonderful con Sammy Davis, Jr.

PORGY AND BESS

Por entonces la gente empezaba a hablar de «la mística de Miles Davis». No sé de dónde saldría aquella camándula, pero se extendía por todas partes. Incluso los críticos musicales dejaban ya de fastidiarme y muchos de ellos me llamaban «el sucesor de Charlie Parker».

El primer disco importante que el sexteto hizo con Bill Evans como miembro de la banda fue el de mayo de 1958, *Jazz Track*, cuando grabamos *Green Dolphin Street*, *Stella by Starlight*, *Love for Sale* y *Fran Dance*.

Philly Joe se había vuelto a marchar y fue sustituido por Jimmy Cobb, quien ya había trabajado conmigo en una ocasión, reemplazando brevemente a Art Taylor en el café Bohemia. Todos estábamos hartos en aquellos momentos de las gansadas de yonquí que prodigaba Philly, no podíamos soportarlas más. Al fin se despidió y formó su propia banda, en la que a veces tocaba Red Garland. Confieso que eché de menos el complemento del «toque Philly», de los «licks de Philly». Pero Jimmy era un buen batería que aportó mucho al sonido del grupo. Y dado que yo tocaba con la sección rítmica, que encajaba en lo que ellos hacían, preveía que Paul y Bill y Jimmy reaccionarían ante aquello y lo desarrollarían juntos. Echaría de menos a Philly, pues, pero también sabía que Jimmy iba a gustarme.

La Columbia puso todas las grabaciones de *Green Dolphin Street* en la cara opuesta a la banda sonora que yo había hecho para la película de Louis Malle, *Ascenseur pour l'échafaud*, y distribuyó el álbum en Estados Unidos bajo el título de *On Green Dolphin Street*. Pero aquella era la primera grabación que el nuevo grupo hacía como banda consolidada. Más tarde, en junio, intervine como invitado en un álbum que el francés Michel Legrand, con su gran orquesta, hizo para la Columbia. En aquel álbum tocaron también Coltrane, Paul Chambers y Bill Evans. Luego tocamos por Nueva York, en el Vanguard y en el Newport Jazz Festival.

Regresé y me encerré en el estudio con Gil para hacer *Porgy and Bess*. Empezamos a finales de julio y trabajamos hasta mediados de agosto. No utilicé a Trane y Cannon en aquel álbum porque habrían dominado demasiado la sección de saxos. Yo quería exclusivamente notas puras, notas francas. Como nadie habría estado a la altura de su sonido, reuní sólo a tipos que tocaran sonidos simples para aquellas tonadas tan sencillas. Tampoco recurrió a Bill Evans, porque no utilicé piano. Pero sí utilicé a Paul y a Jimmy Cobb y traje a Philly Joe para que hiciera un par de

cosas. El resto de los que intervinieron eran principalmente músicos de estudio, uno de los cuales, el tuba Bill Barber, había tocado en *Birth of the Cool*. La idea fue excelente, porque en algunos pasajes tenía que acercarme mucho al sonido de la voz humana. Resultó difícil, pero lo hice. Los arreglos de Gil eran estupendos. Escribió uno para mí en *I Loves You, Porgy*, con una escala que se suponía que yo tocaría. Ningún acorde. Utilizó dos acordes para las otras voces, y de este modo mi pasaje de escalas con aquellos dos acordes te daba gran libertad y amplio espacio para oír otras cosas.

Además de interesarme por Ravel y por un surtido completo de otros músicos, Bill Evans me había dado a conocer a Aram Kachaturian, un compositor ruso-armenio. Yo lo había escuchado atentamente y lo que me intrigaba de él eran todas aquellas escalas diferentes que usaba. Los compositores clásicos, por lo menos algunos, llevaban largo tiempo escribiendo de aquella manera, pero eran muy pocos los músicos de jazz que lo hacían. Los músicos me daban constantemente tonadas con acordes, y en aquel momento yo no quería tocarlos. La música salía demasiado espesa.

El caso es que hicimos *Porgy and Bess* y después nos marchamos a Filadelfia, a tocar en el Showboat, y fue allí donde un policía de Narcóticos intentó arrestar a Jimmy Cobb y Coltrane por drogas, pero se encontró con que todos estábamos limpios. En una ocasión, durante aquella tanda de actuaciones, incluso vinieron a joderme a mí buscando drogas. Me limité a bajarme los calzoncillos y decirles a los *hijoputas* que me registraran el año, ya que no encontrarían nada en ninguna otra parte. Macho, la policía de Filadelfia era un hatajo de rameras, siempre dispuesta a joderte; una de las más corruptas del globo, y racista por añadidura.

IDAS Y VENIDAS

Sin embargo, en el grupo comenzaron a ir mal las cosas. Al cabo de aproximadamente siete meses, Bill quiso marcharse porque detestaba tanto viaje y prefería seguir por cuenta propia. Cannonball hablaba en el mismo sentido y deseaba volver a reunir a su antiguo grupo. Incluso Coltrane estaba empezando a pensar igual que ellos. En el caso de Cannon, no le gustaba ser el administrador en gira, ocuparse de pagar a los músicos y demás zarandajas. La razón de que desempeñase aquellas funciones era que tenía cabeza para tales cosas, aparte que yo confiaba plenamente en él. En compensación recibía un dinero extra, de modo que ganaba más que nadie, excluido yo. Cuando vino a la banda anunció que se quedaría un año, y el año se cumplió en octubre de 1958. Le convencí para que permaneciese un poco más, y accedió, pero Harold Lovett y yo gastamos un río de saliva en conseguirlo.

Algunos de los motivos que indujeron a Bill a dejar la banda me dolieron; por ejemplo, aquella mierda que algunos negros le echaron encima por ser el «chico

blanco» de nuestro grupo. Muchos negros pensaban que, dado que yo tenía la banda que estaba en la cumbre de los conjuntos pequeños de jazz y pagaba mejor que nadie, debía llevar un pianista negro. Mira, yo no entro en ese tipo de juego; siempre he querido llevar en mi grupo a los mejores músicos y nada me importa sin son negros, blancos, azules, rojos o amarillos. Siempre que toquen como a mí me gusta, por supuesto. Pero sé que aquel asunto afectó a Bill y le hizo sentirse incómodo. Bill era una persona muy sensible y no se necesitaba mucho para trastornarle. Luego, cierta gente empezó a decir que no tocaba lo bastante rápido ni lo bastante duro para ellos, que era demasiado delicado. Toda esta mierda se añadía, pues, a su rechazo a los viajes y a sus ganas de formar su propio grupo y tocar su propia música, que era también a lo que aspiraban Coltrane y Cannonball.

Tocábamos el mismo repertorio cada noche, buena parte del cual eran estándar y música mía. Sabía que ellos querían tocar sus propias cosas y establecer su propia identidad musical. No les recriminaba que pensaran de aquel modo. Pero teníamos el mejor grupo en nuestra especialidad, era mi banda y deseaba conservarla íntegra tanto tiempo como me fuera posible. Aquél era el problema que se da en la mayoría de las bandas al cabo de cierto tiempo. Las personas, simplemente, se sobrepasan unas a otras, como a mí me ocurrió con Bird, y tienen que seguir su camino.

Bill dejó la banda en noviembre de 1958 y se marchó a Louisiana, a vivir con su hermano. Volvió transcurrido algún tiempo y formó su propio grupo. Poco después, con Scott LaFaro al bajo y Paul Motian a la batería, aquel grupo se hizo muy popular y ganó cierto número de premios Grammy. Bill era un pequeño gran pianista, pero en mi opinión nunca sonó tan bien como cuando estaba conmigo. Es una cosa extraña que muchos músicos blancos (no todos, sólo muchos), después de triunfar en un grupo negro, se marchan a tocar con blancos por muy bien que les hayan tratado los negros. Bill hizo esto, y no estoy diciendo que no pudiera haber tenido otros compañeros negros mejores que Scott y Paul, sólo digo que he visto suceder lo mismo una y otra vez.

Pedí a Red Garland que ocupara el puesto de Bill hasta que encontrase un sustituto definitivo, y se quedó tres meses, hasta que también se marchó para formar su propio trío. Mientras estuvo conmigo, Red salió de gira con nosotros por un tiempo, luego regresamos y tocamos en el Town Hall, e incluso Philly Joe actuó con nosotros porque, me parece, Jimmy Cobb cayó enfermo. Aqueello era como una reunión de amigos y todos tocábamos perdiendo el culo. Pero cuando salimos a la carretera tuve que negociar con Trane, quien verdaderamente quería marcharse. Estaba cada día más satisfecho de sí mismo, tocaba mejor y con mayor confianza que nunca. Además, era feliz, se quedaba en casa y ganaba peso. Recuerdo incluso que empecé a gastarle bromas sobre lo gordo que se ponía, pero aquellas cosas no le pasaban siquiera por la mente, ya sabes, cosas como el estar grueso, o vestir determinadas ropas, etcétera. Lo único que le importaba era la música y cómo sonaba cuando tocaba. A mí me preocupaba, en cambio, que comiera tal cantidad de dulces,

lo cual hacía en sustitución de pincharse, y ofrecí venderle algún equipo de gimnasia para que pudiese reducir peso.

Trane solía llamarme «el maestro» y le resultaba muy difícil confesarme que quería irse; me enteré por otras personas a quienes se lo había dicho. Pero finalmente me lo planteó y llegamos a un compromiso: le recomendé a Harold Lovett como administrador, para que manejase sus asuntos financieros. Harold le consiguió enseguida un contrato de grabación con Neshui Ertegun, de la Atlantic Records, a quien siempre había gustado su forma de tocar desde que Trane se incorporó a nuestro grupo. Trane había hecho algunas cosas para Prestige como líder, también por recomendación mía, pero, como siempre, Bob Weinstock no pagaba lo suficiente. Harold organizó para Trane una empresa editora (empresa que conservó hasta su muerte en 1967, como asimismo conservó a Harold Lovett en calidad de administrador). Yo había pensado que si Trane iba a navegar solo necesitaría aprender algo sobre negocios y apoyarse en alguien digno de confianza. Para conservar a Trane en la banda por algo más de tiempo pedí a Jack Whittemore, mi agente, que proporcionase contratos al grupo de Trane siempre, claro, que nosotros no tocáramos, y así lo hizo. A principios de 1959, pues, Trane estaba en buena posición para emprender una carrera independiente. Si no tocaba conmigo, siempre tocaba en alguna parte como cabecera, al frente de su banda.

Cannonball hacía lo mismo, y como consecuencia teníamos en 1959 tres líderes en la banda, por lo que no es raro que las cosas empezaran a complicarse. En aquellos momentos, Trane había encontrado su batería en Elvin Jones, mi viejo amigo de Detroit, sobre quien constantemente se deshacía en elogios; pero yo ya sabía que Elvin era bueno. Y Cannon tocaba con su hermano, Nat, así que ambos sabían adónde iban. Yo me alegraba por ellos y lo sentía por mí, pues comprendía que la suerte estaba echada y aquello terminaría pronto. Mentiría si dijese que no me entristecía, porque me gustaba de veras tocar con aquel grupo y estoy persuadido de que fue el mejor conjunto pequeño de todos los tiempos, o por lo menos el mejor que se había oído hasta entonces.

En febrero encontré un nuevo pianista, cuyo nombre era Wynton Kelly. Había otro pianista que me gustaba, llamado Zawinul (más tarde tocaría conmigo). Pero fue Wynton quien vino a la banda. Era oriundo de las Indias Occidentales, de Jamaica, y había tocado brevemente con Dizzy. Me atrajo la forma de tocar de Wynton, porque era una combinación de Red Garland y Bill Evans; podía tocarlo prácticamente todo. Además, macho, acompañaba a un solista como un *hijoputa*. A Cannonball y a Trane les gustaba tanto como a mí.

KIND OF BLUE

Wynton se nos unió poco antes de que yo entrara en el estudio para hacer *Kind of*

Blue, pero ya tenía planeado aquel álbum en torno al piano de Bill Evans, quien había aceptado tocar con nosotros. Fuimos al estudio a grabar *Kind of Blue* el día uno o dos de marzo de 1959. El sexteto se componía de Trane, Jimmy Cobb, Paul, Cannon, yo y Wynton Kelly, aunque él tocó sólo en una pieza, *Freddy Freeloader*. El nombre de esta pieza venía de un negro a quien yo conocía, apodado así porque siempre estaba tratando de ver qué podía sacarte gratis y merodeaba constantemente por el mundillo del jazz. En las piezas restantes tocó Bill Evans.

Hicimos *Kind of Blue* en dos sesiones de grabación, una en marzo y otra en abril. En el intervalo, Gil Evans y yo tomamos una gran orquesta e hicimos un espectáculo de televisión con mucha de la música de *Miles Ahead*.

Kind of Blue surgió también de la vía modal que yo había abierto en *Milestones*. Esta vez añadí otra clase de sonido que recordaba de cuando estuve en Arkansas, cuando regresábamos a casa caminando desde la iglesia y tocaban aquellos hermosos himnos. Ocurrió que aquella remota sensación se reprodujo en mí, y me puse a recordar cómo sonaba aquella música y qué era lo que nos inspiraba. Aquella sensación, aquella inspiración, era a lo que trataba de aproximarme: habían entrado en mi sangre creativa, en mi imaginación, pero olvidé que estaban allí. Escribí unos blues que querían devolverme al estado de ánimo en que me hallaba cuando tenía seis años y andaba junto a mí primo por aquel oscuro camino de Arkansas. Escribí sobre aquello unos cinco compases, los grabé y agregué a la mezcla una especie de sonido corrido, única manera que se me ocurrió de captar el sonido del *finger piano*. Pero tú escribes algo y luego los músicos lo tocan, lo desarrollan y lo trasladan a otra dimensión a través de su imaginación y su creatividad, y tú simplemente pierdes la noción de adónde pensabas que querías llegar. Yo trataba de hacer una cosa y terminaba haciendo otra distinta.



No escribí la música de *Kind of Blue*, sino que aporté esquemas de lo que cada cual se suponía que tocaría, porque quería mucha espontaneidad en la interpretación, exactamente como pensaba que existía en la interacción entre aquellos bailarines y aquellos tambores y aquel *finger piano* del Ballet Africaine. Todo se hizo a la primera toma, lo cual indica el nivel que la gente alcanzó. Una belleza. Algunas personas fueron diciendo por ahí que Bill era coautor de la música de *Kind of Blue*. Eso no es cierto: toda la música era mía, y mío era el concepto. Lo que él hizo fue atraer mí atención sobre ciertos compositores clásicos, y éstos influyeron sobre mí. Pero la primera vez que Bill vio algo de aquella música fue cuando le di un esquema para que lo estudiase, exactamente igual que los demás. Ni siquiera ensayamos (en dos años no habíamos ensayado más de cinco o seis veces), porque en la banda había músicos excelentes, que es la única manera de que una banda funcione.

Hice que, en *Kind of Blue*, Bill tocase en modo menor. Bill era la clase de músico que, cuando actuabas con él, si empezaba algo, primero lo terminaba, y luego lo llevaba un poco más allá. Tú sabías esto subconscientemente; sin embargo, ponía más o menos en tensión a quienes tocaban, lo cual era bueno. Dada nuestra afición a Ravel (especialmente a su *Concierto para la mano izquierda*) y a Rachinianinoff (*Concierto N.º 4*), ambos, de un modo u otro, estaban allí. Cuando digo a la gente que no conseguí lo que me proponía con *Kind of Blue*, que fallé en mi intento de

incorporar al sonido final el sonido exacto del *finger piano* africano, todos me miran como si estuviera loco. Me replican que aquel disco fue una obra maestra (a mí también me gustó), y piensan simplemente que trato de tomarles el pelo. Pero soy sincero al afirmar que el sonido a que me refiero era lo que me propuse reproducir en la mayor parte del álbum, especialmente en *All Blues* y *So What*. Fallé, y basta.

MUERE BILLIE

Recuerdo la muerte de Billie Holiday, en julio de 1959. No conocí a Billie a fondo, no pasábamos el tiempo juntos ni nada parecido. Billie quería mucho a mi hijo Gregory, le parecía encantador. Yo sabía que entre ella y su marido las cosas no marchaban bien, porque una vez me dijo: «Miles, le he dicho que se limite a dejarme en paz. Puede quedarse nuestra casa, puede quedárselo todo, con tal que simplemente me deje sola». Ésta es la única confidencia personal que recuerdo me hiciese. Me contó, sí, que le gustaban los hombres con una constitución física como la de Roy Campanella, el ex *catcher* de los Brooklyn Dodgers, porque creía que aquel tipo de hombre tenía el vigor sexual que a ella le gustaba cuando hacía el amor. Adoraba las piernas cortas, recias, macizas, el culo bajo, la constitución del bisonte. Por lo que me dijo, Billie era una fanática del sexo cuando las drogas y el alcohol no habían matado aún sus impulsos naturales.

La recuerdo como una mujer muy cálida, muy agradable, que antes de que las drogas devastaran su rostro tenía una apariencia de india de piel suave color castaño claro. Ella y Carmen McRae me recordaban el físico de mi madre, Carmen más que Billie. Billie era una mujer hermosa antes de que los excesos del alcohol y las drogas la arruinaran.

La última vez que la vi con vida fue cuando vino al Birdland, donde yo tocaba a principios de 1959. Me pidió algo de dinero para comprar heroína y le di todo lo que llevaba. Creo que serían unos cien dólares. Su marido, John (he olvidado su apellido), le fomentaba el vicio para poder tenerla bajo control. Él, por su parte, era adicto al opio. Con frecuencia me invitaba a que me tendiese en el diván a su lado y fumara una pipa. Nunca acepté, nunca en mi vida he fumado opio. Él guardaba las drogas en reserva y se las daba a Billie cuando le venía en gana; era su forma, ya digo, de someterla a una disciplina. John era uno de aquellos gatos callejeros de Harlem, predadores y astutos; por dinero hubiera hecho cualquier cosa.

«Miles —me había dicho Billie—, el *hijoputa* de John se ha largado con todo mi dinero. Así que ¿puedes prestarme algo para una dosis? La necesito de veras». Le di, repito, todo lo que tenía, porque su aspecto en aquella época era pésimo: gastada, hundida, la cara demacrada, todo eso. Flaca. Colgantes las comisuras de los labios. Se rascaba constantemente. Antes fue una mujer de espléndidas formas, pero ahora había perdido mucho peso y tenía el rostro hinchado de tanto beber. Macho, lo sentí

enormemente por ella.

Siempre que iba a verla, pedía a Billie que cantase *I Loves You, Porgy* porque cuando cantaba «no dejes que me toque con sus manos calientes», casi podías compartir sus sensaciones. Su forma de cantar aquello era a un tiempo triste y hermosa. Todo el mundo quería a Billie.

Ella y Bird murieron del mismo modo. Ambos de neumonía. Cierto día, allá en Filadelfia, encerraron a Billie en la cárcel por drogas. Pasó en la cárcel una noche, o quizás fueron un par de días, no recuerdo. Lo que sí sé es que la metieron en la cárcel. Allí estuvo, hartándose de sudar primero, helándose de frío después, sufriendo el mono. Cuando tratas de romper el hábito pasas mucho calor y mucho frío, y si no recibes el tratamiento médico adecuado vas directo a la neumonía. Esto fue lo que les ocurrió a Billie y Bird: ambos, sencillamente, se rindieron ante la mierda que les agobiaba. Se cansaron de todo y de todos, y adiós.

DETENIDO

Excepto por aquella desdicha, en 1959 yo me sentía en la cima del mundo. El nuevo sexteto con Wynton Kelly al piano debutó en el Birdland con llenos totales. Entre el público se encontraban cada noche personajes como Ava Gardner y Elizabeth Taylor, que luego venían a saludarnos a los vestuarios. Más o menos por aquella época, Coltrane fue al estudio y grabó *Giant Steps*. Esto sería unas dos semanas después de la última sesión de *Kind of Blue*, y Trane hizo lo mismo que había hecho yo con la música de mi álbum: se presentó con unos esquemas de algo que ninguno de los músicos presentes había oído nunca. Aquello fue un cumplido dedicado a mí. También tocamos en el Apollo Theatre de Harlem, como una de las cabezas de cartel; luego viajamos a San Francisco y pasamos unas tres semanas en el Blackhawk, que estuvo atestado cada noche, rebosante de público, con colas que daban la vuelta a la manzana.

Fue en San Francisco dónde Trane concedió una entrevista a un escritor llamado Russ Wilson y le dijo que pensaba seriamente en dejar el grupo, cosa que Wilson publicó en los periódicos al día siguiente. Luego, el tipo seguía contando quién iba a sustituir a Trane: Jimmy Heath. Jimmy Heath, efectivamente, sustituyó a Coltrane cuando éste se marchó, pero me pareció que no era incumbencia de Trane informar al escritor de algo que yo le había confiado en privado. Esto me enojó mucho, y le dije a Trane que no volviera a hacerlo nunca. Es decir, ¿cuándo le había yo puesto en evidencia de aquel modo? Le recordé que por él lo había hecho todo, que le había tratado como a un hermano, y ahora él me correspondía con una cabronada y le contaba a un «chico blanco» las interioridades de mis negocios. Le dije que se marchase si quería irse, pero que me lo comunicase antes de salir por ahí anunciando a todos sus propósitos, y encima anticipando quién sería su sustituto.

En aquella época todo el mundo elogiaba a Trane, y yo comprendía que le resultaba duro no establecerse por su propia cuenta. Pero se estaba alejando del grupo cada vez más. Cuando aquel verano tocamos en el Playboy Jazz Festival, en Chicago, no vino con nosotros porque tenía otros compromisos. Sin embargo, Cannonball tocó hasta perder el culo, alternando sus solos con los míos, todos tocamos gloriosamente aquel día de principios de agosto, y cuando yo regresé a Nueva York no se hablaba de otra cosa que de lo bien que sonábamos incluso sin Trane.

A finales de agosto nos relanzamos en el Birdland ante audiencias que sólo cabían en el local de pie. Pee Wee Marquette, el famoso presentador enano, que era la mascota del Birdland, saludaba cada noche a Ava Gardner desde el estrado, y ella tiraba besos y venía a los vestuarios a besarme a mí de verdad. En una ocasión vino Pee Wee a decirme que Ava me buscaba fuera, que quería hablar conmigo. Pregunté a Pee Wee: «¿Para qué, por qué quiere hablar conmigo?».

«No lo sé, pero dice que quiere llevarte a una fiesta».

Así que dije: «Okey, Pee Wee, tráela».

Él la trajo, deshaciéndose en sonrisas y todo eso, y la dejó conmigo. Bromeamos un rato y me llevó a la fiesta en cuestión, porque yo le gustaba mucho. Cuando la fiesta empezaba a resultar aburrida, le presenté a un tiparrón negro llamado Jesse que andaba por allí a punto de sufrir un ataque de tanto mirar a Ava. Ava Gardner era una mujer turbadoramente bella, morena y sensual, con una boca muy hermosa, de labios llenos, tiernos como los de una *hijaputa*. Todo un número, macho. Le dije: «Ava, bésale en la puñetera mejilla, a ver si así deja de mirarte, porque si no le va a dar un pasmo». Ciertamente, le besó en la mejilla y él empezó a hablarle. Entonces Ava me besó a mí y le dejó plantado, y poco después nos marchamos y la acompañé a casa. No nos acostamos ni nada parecido. Era una persona encantadora, no obstante, realmente encantadora, y si yo hubiera querido probablemente hubiese habido algo entre nosotros. No sé, sinceramente, por qué no ocurrió, pero el caso es que no ocurrió, a pesar de que mucha gente jura que sí.

La única nota negativa en aquel período fue la insistencia de Trane en refunfuñar que se iba de la banda, pero ya todos nos habíamos acostumbrado a ello. Luego sucedió algo, una gran putada que cambió enteramente mi vida y mi actitud, que me hizo volver a ser agrio y cínico, precisamente cuando empezaba a alegrarme de cómo parecían haber mejorado las cosas en este país.

Acababa de hacer un programa para el Día de las Fuerzas Armadas, ya sabes, la Voz de América y toda esa mierda. Acompañé a una linda muchacha blanca llamada Judy a tomar un taxi. Ella tomó el taxi y yo me quedé frente al Birdland, empapado, porque era una noche de agosto, calurosa, húmeda y sofocante. Un policía blanco se me acercó y me dijo que circulase. En aquella época yo practicaba mucho boxeo y me dije que debía pegar a aquel *hijoputa*, porque adiviné lo que estaba haciendo. Pero en lugar de pegarle, dije: «¿Circular, por qué? Yo trabajo aquí. Ahí está mi nombre, Miles Davis», y señalé mi nombre, escrito con letras luminosas en lo alto de la

marquesina.

Él dijo: «No me importa dónde trabaje, ¡he dicho que circule! Si no circula le arrestaré».

Me limité a mirarle a la cara, de hito en hito y con dureza, y no me moví. Él añadió entonces: «¡Está usted arrestado!». Echó mano de sus esposas, pero dando un paso atrás. Mira, los boxeadores me habían dicho que si un tipo va a pegarte, avanzando hacia él podrás ver lo que ocurre. Comprendí, por la forma en que se comportaba, que el policía era un ex púgil. Por lo tanto, me incliné para acercarme más, dispuesto a no cederle distancia y evitar que pudiera golpearme en la cabeza. Pero él dio un traspié, cayó tumbado en la acera con todo su corpachón, y yo pensé: «Oh, mierda, ahora pensarán que le he atacado o algo así». Esperé a que sacara las esposas, porque seguía en el suelo; me acerqué más para que no intentara joderme. La gente se había aglomerado súbitamente, salida de ninguna parte, y en aquel momento un agente de paisano, blanco, llegó corriendo y ¡BAM! me golpeó en la cabeza. Yo ni siquiera le había visto. El traje caqui que llevaba se manchó de sangre. Recuerdo luego a Dorothy Kilgallen saliendo del club con una expresión horrible en la cara (hacía años que conocía a Dorothy y solía citarme con una buena amiga suya, Jean Bock), y exclamando: «¡Miles! ¿Qué ha pasado?». No pude contestarle. Illinois Jacquet también estaba allí.

A continuación se produjo casi un disturbio racial, que asustó a la policía y ésta se apresuró a sacarme de allí. Me llevaron al Precinto 54, donde me fotografiaron, sangrando y hecho una mierda como estaba, furioso como un *hijoputa*, ¿entiendes? Y me decían: «Conque eres un tipo listo, ¿eh?», y me achuchaban y empujaban, buscando que perdiera el control y les diera pie a aporrear de nuevo la cabeza. Yo me limité a aguantarlo todo, aunque atento a cada uno de sus movimientos.

Al levantar la vista a la pared, observé que en ella se anunciaban viajes para los agentes, viajes a Alemania, una especie de circuito. Hacía unos catorce años que había terminado la guerra. Llevaban a los policías allí para enseñarles métodos y técnicas: el anuncio así lo especificaba. Probablemente aprenderían a ser más ruines, a hacer a los negros lo que en Alemania habían hecho los nazis a los judíos. Apenas podía creer que aquella mierda se exhibiera en un lugar desde el cual se suponía que nos habían de proteger. Yo no había hecho otra cosa que ayudar a una amiga a encontrar un taxi, una amiga que se daba la circunstancia de que era blanca, y al «chico blanco» que era policía no le gustó ver que un negro hiciese aquello.

Llamé a mi abogado, Harold Lovett, a eso de las tres de la madrugada. La policía me acusaba de resistirme al arresto y de asalto y agresión a un agente. ¡A mí! ¡Y no había hecho nada! Era tan tarde que Harold ya no pudo intervenir. Me llevaron al puesto central de policía, donde me tuvieron hasta que Harold llegó por la mañana.

El suceso lo publicaron los diarios de Nueva York en primera página, repitiendo los cargos en los titulares. Apareció una foto, que se hizo famosa, en la que se me veía salir de los calabozos con la cabeza vendada (me habían llevado al hospital para

que me dieran unos puntos), y a Frances, que había venido a verme cuando me trasladaron al centro, andando delante de mí como un garañón orgulloso.

Cuando Frances vino al puesto de policía y me vio maltratado de aquel modo, se puso medio histérica y rompió a gritar. Supongo que los policías, al ver a una mujer tan hermosa como ella protestando a gritos en favor de un negro, empezaron a sospechar que habían cometido un error. Y luego vino Dorothy Kilgallen, y al día siguiente escribió sobre el suceso en su columna. El artículo era muy negativo respecto a la policía y significó un apoyo a mi causa.

Mira, aquel tipo de cabronada sobre resistirse al arresto y demás mierdas no me habría sorprendido en East St. Louis (antes de que la ciudad se hiciese completamente negra), pero sí aquí, en Nueva York, que se supone es la ciudad más progresista y sofisticada del mundo. Sin embargo, en aquella ocasión estuve rodeado de blancos, y he aprendido que cuando esto ocurre, si eres negro, la justicia no existe. Ninguna.

En la audiencia, el fiscal del distrito me preguntó: «Cuando el policía dijo que estaba usted arrestado y usted le miró, ¿qué significaba aquella mirada?».

Harold Lovett, mi abogado, dijo: «¿Y qué significa esa pregunta?». Lo que pretendían establecer era que yo me disponía a derribar al policía, o algo similar. Mi abogado no quiso que subiera al estrado de los testigos porque temía que el juez blanco y el jurado blanco tomarían mi seguridad por arrogancia, y también en consideración a mi mal carácter, que no confiaba en que yo pudiera dominar. Pero aquel incidente me cambió para siempre, me hizo mucho más amargo y cínico de lo que había sido. Tres jueces necesitaron dos meses para dictaminar que mi arresto había sido ilegal y desechar los cargos contra mí.

Más tarde demandé al departamento de policía por medio millón de dólares. Harold no se ocupaba de aquel tipo de asuntos, así que lo encomendó a otro abogado y éste olvidó cursar la reclamación antes de que se extinguiera el plazo fijado por el reglamento de limitaciones. Perdimos, pues, la demanda por daños y perjuicios, y yo me enfurecí más que un *hijoputa*, pero ya no había nada que hacer.

La policía revocó mi licencia de espectáculos y aquello me impidió tocar en los clubs de Nueva York durante un tiempo. La banda había actuado sin mí, pero el club difundió un comunicado acerca de lo ocurrido. Me contaron que la banda tocó hasta perder el culo, superándose, interpretándolo todo, hasta la última tonada, de la forma en que probablemente cada cual lo habría hecho en su propio grupo. Cannonball y Coltrane, en mi ausencia, presentaban los números, y sé que el local estallaba. Pero después de que aquella mierda figurase en las primera páginas de los periódicos de Nueva York durante un par de días, las cosas se calmaron. Mucha gente olvidó el escándalo en cuestión de segundos. Sólo los músicos y quienes estaban en el ajo (blancos y negros) no lo olvidaron y me consideraron un héroe por enfrentarme a la policía como me enfrenté.

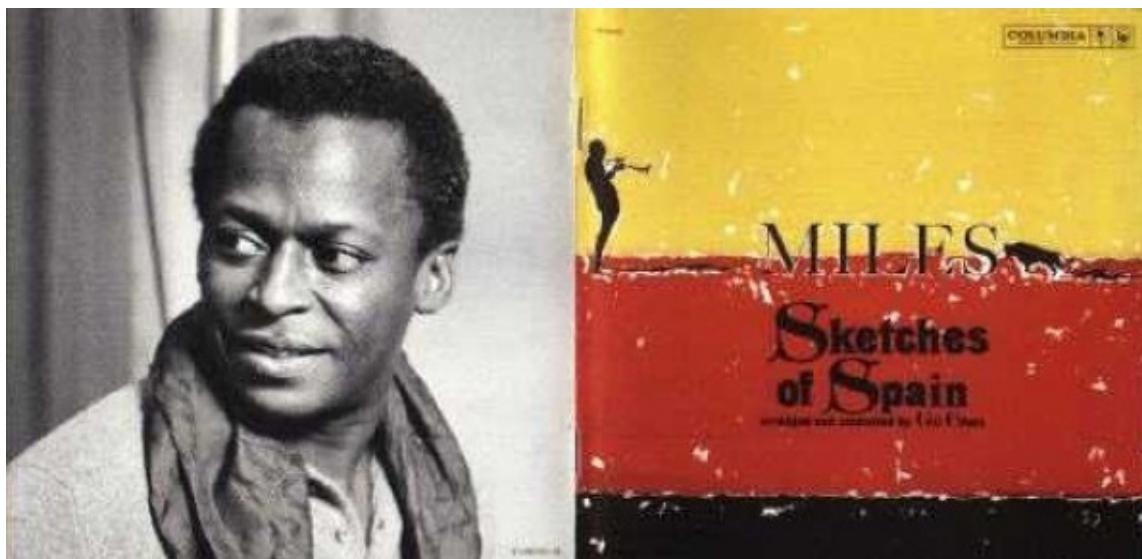
Por aquellos días, entre la gente (los blancos) se comenzó a decir que yo estaba

siempre «airado», que era «racista» y otras bobadas por el estilo. Vamos, yo no he sido racista con respecto a nadie, pero esto no significa que vaya a comer mierda de una persona simplemente porque es blanca. Yo no hacía muecas, no prodigaba sonrisas estúpidas, no bailoteaba, no pedía ningún tipo de limosna ni me consideraba inferior a los blancos. Yo también vivía en Estados Unidos e intentaría conseguir todo lo que tenía a mi alcance.

SKETCHES OF SPAIN

A finales de septiembre, Cannonball dejó la banda y, por lo tanto, nos volvimos a convertir en quinteto. Ya no regresó. Todos los demás se quedaron. El hecho de que Cannon se marchara como lo hizo modificó el sonido de la banda, por lo cual retrocedimos a lo que habíamos estado tocando, al estilo anterior a nuestra entrada en la música modal. Dado que Wynton Kelly era al piano una mezcla de Red Garland y Bill Evans, podíamos permitirnos tomar la dirección que quisiéramos. Pero sin la voz del saxo alto de Cannon en el conjunto, tuve la sensación de haber entrado en un callejón sin salida en cuanto a ideas sobre cómo quería que sonase un grupo pequeño.

Quizá, pensé, necesitaba tomarme un descanso. Siempre había buscado nuevas cosas que tocar, nuevos retos a mis ideas musicales, y la mayoría de las veces los había encontrado. Posiblemente el vivir solo guardaba relación con ello: estar en todo momento fuera de casa, escuchando toda la música y situado en el centro de todas las cosas. Ahora me quedaba mucho en casa con Frances, asistíamos a cenas, llevábamos vida de pareja. Pero existía aún algo que estaba obligado a hacer a finales de 1959, y era empezar con Gil Evans un álbum que nosotros llamábamos *Sketches of Spain*.



El origen de esta historia fue que en 1959 estuve en Los Ángeles y fui a visitar a un amigo llamado Joe Montdragon, un excelente bajista de estudio, que vivía en el

Valle de San Fernando. Joe era un indio hispano oriundo de México, un tipo muy apuesto. Cuando fui a su casa puso una grabación del *Concierto de Aranjuez*, del compositor español Joaquín Rodrigo, y dijo: «Miles, escucha esto, ¡tú podrías hacer algo semejante!». De modo que me senté a escuchar y mirar a Joe, diciendo para mí: «Maldición, estas líneas melódicas son fuertes». Supe allí mismo que tenía que grabar aquella música, porque, simplemente, se me quedó clavada en la conciencia. Cuando regresé a Nueva York llamé a Gil y le comenté el caso y le di un ejemplar del disco para ver qué pensaba él que podía hacerse. También le gustó, pero dijo que teníamos que encontrar algunas piezas más con que llenar un álbum. Conseguimos un disco folclórico de música india peruana y de él sacamos un acompañamiento improvisado, que en el álbum se convirtió en *The Pan Piper*. Luego tomamos la marcha española *Saeta*, música que se escucha en España los viernes de Semana Santa, cuando la gente desfila y da testimonio cantando. En *Saeta*, los trompetistas tocaban la marcha como se hace en España. Los moros negros estuvieron en España por todas partes, pues los africanos la conquistaron hace mucho tiempo. En la zona andaluza encuentras una fuerte influencia africana en la música, en la arquitectura, en toda la cultura, y mucha sangre africana en la gente. Hay, pues, una cosa *afronegra* en la manera de sentir la música, en las gaitas y trompetas y tambores.

La *Saeta* era un canto andaluz conocido como la flecha de la canción, uno de los géneros de música religiosa más antiguos de Andalucía. Generalmente se canta a pelo, sin ninguna clase de acompañamiento, y habla de la Pasión de Cristo. Hay una procesión callejera, y la cantante, una mujer, se encuentra en un balcón, asida a la reja de hierro, mirando desde arriba la procesión. Ésta se detiene bajo el balcón mientras ella canta. Se suponía que mi trompeta era su voz. Y cuando yo terminaba, una fanfarria de trompetas daba la señal para que la procesión siguiera avanzando. A todo lo largo de la canción unos tambores sordos acompañaban a la cantante. Al final se crea una impresión de marcha, porque esto es lo que está ocurriendo: la procesión se aleja, dejando a la mujer silenciosa en su balcón después de concluido su canto. Mi voz tenía que ser a la vez, en la canción, alegre y triste, y ello era también muy difícil.

Bien, aquello fue lo que más me costó de *Sketches Of Spain*: tocar con la trompeta las partes en que se suponía que alguien cantaba, especialmente cuando improvisaba, que era casi siempre. La dificultad surgía al tratar de hacer las partes que estaban entre las palabras que pronunciaba la cantante. Porque allí tienes todas aquellas escalas arábigas, las escalas afronegras, que se oyen claramente. Y que modulan y se doblan y se retuercen y serpentean y se mueven en derredor. Es como estar en Marruecos. Lo que dificultaba todavía más la tarea era que yo sólo podía tocar aquello una, máximo dos veces antes de la definitiva. Si tocas una tonada así tres o cuatro veces, pierdes completamente el sentimiento que deseas incorporarle.

Había otro poco de lo mismo, el mismo género de voz que yo debía trasladar a la trompeta, en *Soleá*. *Soleá* es una forma básica del flamenco. Es un canto sobre la soledad, sobre la añoranza y la pena. Se encuentra próximo al sentimiento negro

americano del blues. Procede de Andalucía, por lo cual tiene una base africana. Pero, por lo que respecta a Saeta, no toqué una nota hasta que Gil lo tuvo todo a punto.

Primero, necesitó reorquestar la tonada entera porque la partitura y las partes musicales para todas las voces estaban demasiado comprimidas, jodidamente próximas. Lo tenía todo exactamente como debía ser, musicalmente hablando, así que si alguien exhalaba el aliento, supongamos, allí estaba consignado. Gil puso en la partitura una especie de microcompases. Todo tan comprimido, ya digo, que a uno de los trompetistas (un trompetista blanco, favorito mío, que se llamaba Bernie Glow) se le puso la cara de color púrpura por el esfuerzo de tocar una determinada melodía española. Me confesó más tarde que había sido el pasaje más difícil que tocara en su vida. Dije a Gil que escribiera un arreglo diferente, pero él no consideraba que hubiera nada erróneo en lo que había hecho y no entendía que a Bernie la resultase tan difícil interpretarlo tal como estaba.

Claro que Gil era de esos tipos capaces de dedicar dos semanas a escribir a la perfección ocho compases de música. Los revisaba una y otra vez; luego los reescribía otras tantas. Muchísimas veces me había situado a su espalda para, en un determinado momento, quitarle la hoja de papel e impedir que perdiera más tiempo decidiendo si añadía o suprimía una nota. Tenía una mente perfeccionista.

Por lo tanto, tras haber visto la cara de Bernie, dije a Gil: «Por favor, no es necesario que escribas así esa música. Es demasiado cerrada para tocarla. No hace falta que las trompetas den un sonido perfecto; piensa que esos trompetistas tienen una formación clásica y no les gusta en absoluto saltarse ni una nota». Se mostró de acuerdo en esto. Al principio tuvimos los trompetistas menos adecuados, debido, como dije, a su formación clásica. Era un problema: había que indicarles que no tocasen fielmente lo que indicaba la partitura. Empezaron a mirarnos, sobre todo a Gil, como si estuviéramos locos. Eran incapaces de salir del atolladero con una improvisación. Por ello, sus miradas a Gil significaban: «¿De qué coño habla este tío? Esto es un concierto, ¿no?». Llegaban inevitablemente a la conclusión de que estábamos locos si pretendíamos que «tocasen lo que no estaba escrito». Lo que queríamos en realidad era, primero, que lo sintieran, y luego que lo leyeron y lo tocasen, pero los primeros músicos no podían hacerlo, de modo que tuvimos que sustituirlos y ésta fue la razón de que Gil reorquestase la partitura. A continuación conseguimos algunos trompetistas que, por una parte, eran clásicos, y por otra capaces de sentir. Las partes eran pocas, como en una banda que tocase marchas. Finalmente, con los nuevos trompetistas y la reorquestación adecuada a sus condiciones, si a Bernie continuó congestionándosele el rostro, tanto él como Ernie Royal, Taft Jordan y Louis Mucci tocaron perdiendo el culo y todo salió bien. En aquel álbum yo toqué no solamente la trompeta, sino también el *fluegelhorn*.

Por otra parte necesitábamos tambores que lograsen el sonido que yo quería, un sonido especial como de tambores militares que en otro tiempo oí en St. Louis, en las Velled Prophet Parades, cuando los tambores desfilaban; un sonido que recordaba el

de las bandas escocesas. También ritmos africanos, a fin de cuentas, puesto que las gaitas proceden igualmente de África.

Aquello significaba que debíamos tener un coro de tambores tocando como fondo detrás de la batería de Jimmy Cobb y de la percusión de Elvin Jones. Los tambores darían aquel sonido especial, mientras que Jimmy y Elvin tocarían lo que normalmente tocaban, con solos y demás mierdas. Los tambores no podían hacer solos porque no tenían imaginación musical para improvisar. Como la mayoría de los restantes intérpretes clásicos, tocaban únicamente lo que les ponías delante. La música clásica es esto: los músicos sólo tocan lo que está allí y nada más. Pueden recordar, pero tienen una habilidad propia de robots. En la música clásica, si un músico no es como los otros, si no es un robot de pies a cabeza, como todos los demás, los restantes robots se burlan de él, especialmente si es negro. Esto es todo lo que hay, esto es la música clásica en términos de los músicos que la interpretan: cosa de robots. Y la gente les aplaude como si fueran buenos. Vaya, alguna música clásica de calidad existe, debida a grandes compositores; algunos grandes intérpretes existen en ella, aunque deben hacerse solistas; pero siguen siendo robots que tocan, y la mayoría, en el fondo de su conciencia, lo sabe, pese a que nunca lo admitirá en público.

En un disco como *Sketches of Spain* debe conseguirse un equilibrio entre músicos que pueden leer música y tocarla sin sentimiento, o con muy poco sentimiento, y otros músicos que pueden tocarla con verdadero sentimiento. Creo que la perfección está en que unos cuantos músicos puedan a la vez leer una partitura y sentirla. En mi caso, sí la leo y la toco, no va a tener mucho sentimiento. Lo que descubrí que debía hacer en *Sketches of Spain* fue leer la partitura un par de veces, escucharla un par de veces más y después tocarla. Para mí, se trataba de saber bien lo que era, y acto seguido podía tocarla. Al parecer funcionó perfectamente, porque el disco gustó a todo el mundo.

Cuando terminamos el trabajo en *Sketches of Spain* no había nada dentro de mí. Me había vaciado de emociones y después de haber tocado con tantas dificultades no quería ni oír la música. Gil propuso: «Vamos a escuchar las cintas». Yo respondí: «Ve tú a escuchar las cintas, porque yo no quiero oírlas». Y no escuché aquella música hasta que se publicó en disco, cosa de un año después. Yo quería siempre avanzar hacia algo distinto. Cuando finalmente oí *Sketches*, mi mente musical estaba ya en otra parte y no me formé de lo que oía ninguna opinión. Si he de ser franco, sólo la escuché con atención una vez. Es decir, pudo haber sonado con frecuencia en el tocadiscos de casa (porque a Frances le gustaba mucho), pero sólo una vez me senté a escucharla de verdad y pasé cada tonada por un cedazo fino. El disco me satisfizo y pensé que en él todos tocaban bien y que Gil había hecho los arreglos con maestría, pero no me causó un impacto demasiado fuerte.

Joaquín Rodrigo, compositor del *Concierto de Aranjuez*, dijo que no le gustaba, y precisamente él, o su composición, era el primer y principal motivo de que yo hubiera

hecho *Sketches of Spain*. Dado que cobraba derechos de autor por la utilización de la melodía en el disco, dije a la persona que me había transmitido su opinión: «Ya veremos si le gusta cuando empiece a recibir los cheques». Después de esto no volví a saber nada de él ni sobre él.

Una mujer me contó que había ido a visitar a un viejo torero retirado que se dedicaba a la cría de reses bravas. Dijo que le había hablado del disco de temas españoles hecho por un músico norteamericano negro y que él se resistió a creer que un extranjero, un americano, y especialmente un norteamericano negro, pudiera haber hecho tal cosa, puesto que requería un buen conocimiento de la cultura española, incluida la música flamenca. Ella le preguntó si podía poner el disco para él, y él le respondió que podía. Lo escuchó con atención. Una vez terminado, se levantó de su butaca, fue a vestirse las ropas adecuadas, tomó los trastos de torear, salió al campo y lidió uno de sus toros por primera vez desde que se había retirado, y lo mató. Cuando la mujer quiso saber por qué había hecho tal cosa, el viejo torero le dijo que la música le había emocionado tanto que, simplemente, tuvo que enfrentarse de nuevo a un toro. Me resultó más que difícil creer aquella historia, pero ella me juró que era auténtica.

ABANDONOS

Después de *Sketches of Spain*, ni Gil ni yo teníamos ganas de volver a un estudio por algún tiempo. Era a principios de 1960 y Norman Granz nos había contratado a mí y a mi banda para una gira por Europa. Iba a ser una gira bastante larga, que empezaría en marzo y se extendería al mes de abril.

Trane no quería viajar a Europa y se preparaba para dejarnos antes de que partíramos. Una noche recibí una llamada telefónica de un saxo tenor nuevo en la escena musical, llamado Wayne Shorter, quien me dijo que Trane le había hablado de que yo necesitaba, un saxofonista y que Trane le recomendaba. Me quedé asombrado. Empezaba casi a colgar el teléfono cuando dije algo como: «¡Si necesito un saxofonista lo buscaré yo mismo!». Y colgué: ¡BLAM!

Cuando vi a Trane, le espeté: «No vayas diciendo a la gente que me llame como ha hecho ese tipo, y si quieras despedirte, despídete, pero ¿por qué no lo haces cuando hayamos regresado de Europa?». Si se hubiera despedido en aquellos momentos me habría dejado, realmente colgado, puesto que nadie más conocía nuestro repertorio y la gira era muy importante. Optó por venir con nosotros, pero refunfuñó, se quejó y se mantuvo aparte todo el tiempo que estuvimos fuera. Me anunció que dejaría el grupo tan pronto regresáramos a casa. Pero antes de que se marchara le regalé aquel saxo soprano que he mencionado y empezó a tocarlo. Enseguida adiviné el efecto que tendría sobre su forma de hacer música, cómo la revolucionaría. Siempre bromeé con él a propósito de que, si se hubiera quedado en su casa y no participado en nuestra gira, no habría tenido aquel saxo, de modo que estaba en deuda conmigo por el resto de su vida. Macho, se reía con aquello hasta que le saltaban las lágrimas, y entonces yo le decía: «Trane, hablo en serio». Él me abrazaba afectuosamente y respondía: «Miles, en eso tienes razón». Pero esto ocurría más adelante, cuando él había formado su propio grupo y con sus paridas dejaba a todos fuera de juego.

En mayo, inmediatamente después de nuestro regreso a Estados Unidos, Trane abandonó la banda y debutó en el Jazz Gallery. La persona que contraté para sustituirlo cuando volví a tocar con mi grupo, en el verano de 1960, era mi antiguo amigo Jimmy Heath, que acababa de cumplir una condena por cuestión de drogas.

Trane había estado en la gran banda que Jimmy tenía en Filadelfia allá por el año 1948, año en que ambos actuaron también en la banda de Dizzy. Es decir, que se conocían hacía mucho tiempo. De 1955 a 1959 Jimmy estuvo en prisión y, en consecuencia, completamente apartado de la escena musical. Cuando Trane dijo que se marchaba definitivamente, me informó que Jimmy acababa de salir de chirona y

probablemente necesitaba trabajo. También dijo que Jimmy conocía buena parte de la música que estábamos tocando.

Sin embargo, mi música había recorrido mucho trecho desde que Jimmy la tocó por primera vez, allá por 1953, en mi álbum Miles Davis All Stars, y supuse que le sería difícil desprenderse de aquella cosa *bebop* en que anduvo metido. Pero calculé que disponíamos de un margen de tiempo y quería darle a Jimmy una oportunidad. Trane elogiaba siempre su forma de tocar, que a mí también me había gustado. Además, era un tipo que daba gusto tener al lado, sofisticado, divertido, pulcro y muy inteligente.

Estábamos en California, así que le llamé y le pedí que se uniera a la banda. Dijo que sí. Le mandé, pues, un billete aéreo para que acudiera.

El primer local donde tocamos fue el Jazz Serville Club, en Hollywood. Cuando Jimmy llegó me dediqué a mostrarle lo que estábamos haciendo y pudo ver enseguida que no sabía de qué coño le hablaba. Es decir, sabía de qué iba lo de la música modal, pero saltaba a la vista que nunca la había tocado, que era nueva para él. Siempre tocó canciones con muchos cambios de acordes que resuelven, de modo que todo termina en una dirección. Pero nosotros tocábamos escalas y en forma modal. Por alguna razón, recuerdo que Cannonball estaba en aquellas actuaciones con nosotros, y que Jimmy batallaba al principio con las tonadas, tratando de adaptarse a la línea tonal que todos los demás seguíamos. Al cabo de un tiempo, sin embargo, pude oír que se distendía e iba entrando en la música. Luego regresamos hacia el Este y tocamos en French Lick, Indiana (una pequeña población rural de la que es oriundo el jugador de baloncesto Larry Bird), en el Regal Theatre de Chicago y en un par de sitios más.

Ya en el Este, Cannonball se marchó definitivamente y Jimmy se llegó a Filadelfia para ver a su familia antes de que saliéramos a tocar en el Playboy Festival de Chicago. Fue entonces cuando el funcionario encargado de supervisar su situación de libertad condicional le exigió como condición que no se alejara más de sesenta millas de Filadelfia. Aquello arruinó por varios años la carrera musical de Jimmy. No podía siquiera ir a tocar a Nueva York, pese a que estuvo limpio como una patena todo el tiempo que duró nuestra gira, cuando lo único que cada día hizo fue venir a tocar con la banda y volver directamente a su cuarto de hotel. En aquellos momentos ganaba más dinero que en cualquier otra época de su vida, y aquel funcionario, un sujeto de origen italiano, se lo cortó por las buenas. Macho, la vida está llena de cabronadas, especialmente si eres negro.

Cuando Jimmy me contó aquella mierda llamé a unos cuantos amigos de Filadelfia para ver lo que podían intentar, pero no pudieron hacer nada. Me fastidió que Jimmy dejase la banda de aquella manera, porque ya estaba integrándose en la música modal y habría sido un buen elemento. Sé que a él le dolió, pero a mí también.

Pensé entonces en aquel otro tipo que Trane me había recomendado, Wayne Shorter. Le llamé y le pregunté si podía incorporarse a la banda. Pero estaba tocando

con Art Blakey y los Jazz Messengers y le fue imposible. De modo que recurrió a Sonny Stitt, que podía tocar lo mismo el saxo tenor que el alto. Se nos unió por los días en que me disponía a salir con destino a Europa, para otra gira que debía empezar en Londres.

Por las mismas fechas recibí otra fuerte impresión al enterarme de que mi madre padecía cáncer. Vivía en East St. Louis desde el año anterior, 1959, con su esposo, James Robinson. Los médicos descubrieron el cáncer al operarla, aquel mismo año, y el hecho preocupó a todos. No obstante, cuando hablé por teléfono con ella, la noté fuerte y animosa, y su aspecto era bueno cuando la vi.

La gira europea de 1960 me llevó a Londres por primera vez, según creo, y los conciertos allí estuvieron atestados de público cada noche: de tres a ocho mil espectadores, según las salas. Frances vino conmigo y, sencillamente, deslumbró a cuantos pusieron los ojos en ella. Macho, cada día los periódicos británicos hablaban de lo bonita que era. Algo extraordinario. Hablaban de ella casi tanto como de mí; de ella en términos elogiosos, mientras que a mí se me echaron encima. Al principio no lo entendí. Me llamaban arrogante, decían que no me gustaba la forma de hablar de los ingleses, que llevaba guardaespaldas para protegerme, cuando de hecho las únicas personas que venían conmigo, aparte los componentes de la banda, eran Frances y Harold Lovett. Dijeron que no me gustaban los blancos; en fin, basura a granel. Luego, alguien me explicó que, si eres famoso, aquella es la forma en que la prensa inglesa te trata, cosa que me tranquilizó. Después de Inglaterra fuimos a Suecia, a continuación a París, y finalmente volvimos a Estados Unidos para completar la gira.

Recuerdo especialmente haber tocado en Filadelfia por un incidente que Jimmy Heath y yo tuvimos con la policía. Mira, Jimmy era, como yo, aficionado a los coches y creo que tenía un Triumph deportivo. Sea como fuere, yo viajé a Filadelfia en mi Ferrari, al que solía utilizar en toda ocasión; lo llevaba a todas mis actuaciones, salvo a las de la Costa Oeste (más adelante, incluso a las actuaciones allí fui en alguno de mis Ferraris). Jimmy estaba conmigo en el coche y circulábamos sin rumbo fijo, hablando de música y esas cosas, y probablemente yo me quejaba ante él de que Sonny Stitt tocaba mal en *So What*, pues siempre jodía aquella tonada y yo acostumbraba comentárselo a Jimmy cada vez que le veía. Bien, pues paseábamos en mi Ferrari y yo le mostraba lo rápido que corría en Broad Street, una calle cuyo límite de velocidad debe de ser unos cuarenta kilómetros por hora. Dije a Jimmy que el coche podía cruzar todos los semáforos de la calle antes de que pasaran al rojo o al ámbar. Cambié marchas y el coche se puso a casi noventa y cinco por hora antes de que él pudiera pestañear, ¿vale? A Jimmy se le desorbitaron los ojos cuando empezamos a cruzar semáforos. El coche se deslizaba rapidísimo, produciendo apenas un silbido. A aquella velocidad nos acercamos a un semáforo que estaba cambiando, y era evidente que yo tendría que frenar. Pero sabía lo que tenía entre manos, sabía que los frenos responderían y pararíamos en menos de un palmo. A Jimmy, convencido de que nos saltaríamos el semáforo, se le caían los ojos de la cara.

Entonces reduje marchas desde los casi noventa kilómetros hora, paré el coche en un palmo, como sabía que ocurriría, y Jimmy apenas podía creerlo. Cuando nos paramos, había dos agentes de Narcóticos, de paisano y en un coche sin distintivos. Blancos, por supuesto. Nuestro coche se detuvo justo a su lado. Ambos nos miraron, y uno dijo: «En ese jodido coche están el jodido Miles Davis y el jodido Jimmy Heath». En consecuencia, nos ordenaron aparcar a un costado de la calle, sacaron sus placas y toda la historia, y nos dijeron que entráramos en su coche. Obedecimos, porque yo no quería meter a Jimmy en un lío, estando como estaba en libertad condicional. En su coche hicieron las comprobaciones de costumbre, ya sabes, nos registraron a fondo; no encontraron absolutamente nada y nos dejaron marchar. Menudo incordio, tío.

En 1960 estaban ocurriendo muchas cosas, entre ellas la presencia en Nueva York de un nuevo saxo alto negro llamado Ornette Coleman que ponía cabeza abajo el mundo del jazz. Fue aparecer y jodió a todos. Al poco tiempo no podías encontrar un asiento libre en el Five Spot, donde cada noche actuaba con Don Cherry, quien tocaba con una trompeta de bolsillo, de plástico (Ornette tenía también un saxo alto de plástico, según creo); con Charlie Haden al bajo y Billy Higgins a la batería. Interpretaban la música en un estilo que la gente llamaba «jazz libre» o «de vanguardia» o «nuevo», o lo que fuera. Muchas de las «estrellas» que venían a oírme, como Dorothy Kilgallen y Leonard Bernstein (quien, según me dijeron, una noche se levantó de un salto y exclamó: «¡Esto es lo más grande que le haya ocurrido al jazz!»), iban ahora a escuchar a Ornette. El grupo de éste actuó en el Five Spots durante cinco o seis meses, y cuando estaba en la ciudad yo solía ir a verificar cómo funcionaban, e incluso toqué con ellos un par de veces.

Yo podía tocar con cualquier y en cualquier estilo (si tú tocas de un determinado modo, allá voy yo), porque a aquellas alturas ya había aprendido todos los estilos de trompeta. Lo que Don Cherry hacía era sólo un estilo más. Pero Ornette, en aquella época, podía tocar de una manera, y basta. Lo vi claro después de escucharles unas cuantas veces, de modo que me añadí al grupo y toqué lo que tocaban. He olvidado el título de la pieza que interpretamos juntos en aquella ocasión, pero se trataba solamente de un cierto tempo. Don me pidió que tocara, y lo hice. Don me apreciaba mucho y era un gran tipo.

Pero Ornette, macho, es de la raza de los celosos. Tiene celos del éxito de los otros músicos. Siendo un saxofonista, que por las buenas cogiese una trompeta o un violín y creyese que podía tocarlos sin el debido aprendizaje es una falta de respeto a las personas que los tocan bien. Y luego pontificar sobre aquellos instrumentos sin tener ni puñetera idea de lo que decía, eso no era prudente. Ya sabes, de todos modos, que la música no es más que sonido. El violín es un buen instrumento y supongo que uno puede salir bien librado tocándolo como relleno en determinados lugares, si realmente no lo sabes tocar. No hablo de solos ni nada parecido, sino de soltar unas pocas notas acá y allá. Pero si no sabes tocarla, la trompeta suena horrible. Las

personas que saben tocarla son capaces de hacerlo incluso con el instrumento obstruido. Mientras que toques acorde con el ritmo, incluso con una trompeta completamente jodida, si cuadra, puedes hacerlo. Te basta con tocar un estilo. Si tocas una balada, tocas una balada. Pero Ornette era incapaz de hacer esto con una trompeta porque no sabía nada del instrumento. A pesar de todo, Ornette es sensato; sólo me gustaría que no fuera tan celoso.

Ornette y Don me gustaban como personas y consideraba que el primero tocaba mejor que el segundo. Pero no vi ni oí nada en su música que fuese en absoluto revolucionario, y así lo dije. Trane fue a escucharlos muchas más veces que yo, los estudiaba, pero, a diferencia de mí, no dijo nada. Un batallón de músicos jóvenes y de críticos pidió a gritos mi cabeza por haber desairado a Ornette, me llamó «anticuado» y cosas así. Pero qué iba yo a hacer, no me gustó lo que aquella gente tocaba, especialmente Don Cherry con aquella trompetita suya. A mí me parecía, simplemente, que soltaba muchísimas notas y ponía cara seria, y que la gente se pirraba por ello como se pirra siempre por todo lo que no entiende si contiene suficientes estímulos. La gente quiere ser sofisticada, quiere estar constantemente a la última, que nadie piense que ha perdido la onda. Los blancos especialmente, y en particular cuando quien hace algo que no entienden es una persona de raza negra. No quieren tener que admitir que un negro ha hecho algo de lo que ellos no están al corriente. O que un negro pueda ser un poco más inteligente que ellos. O incluso mucho más. No echarán mierda sobre sus propias cabezas, sino que correrán de acá para allá proclamando lo bueno que es aquello, hasta que la siguiente «novedad» aparece, y luego la siguiente y la siguiente y la siguiente. Esto es lo que yo pensé que ocurría cuando Ornette sedujo a la ciudad.

Ahora bien, lo que Ornette hizo pocos años después fue de lo más refinado, y así se lo dije. Pero lo que él y su grupo hacían al principio era sólo tocar con espontaneidad, con libertad de formas, utilizando como trampolín lo que los demás tocaban. Eso es sensato, pero ya se había hecho antes, con la diferencia de que ellos lo hacían sin ninguna clase de forma o estructura: aquí radica la importancia de su trabajo, no en su manera de tocar.

Si no me equivoco, Cecil Taylor salió a escena más o menos al mismo tiempo que Ornette, quizás un poco después. Él hacía al piano lo que Ornette y Don con dos instrumentos. Pensé lo mismo que había pensado al oírlos a ellos. Cecil tenía una formación clásica y tocaba el piano técnicamente, pero a pesar de todo no me gustaron sus planteamientos. Era sólo un montón de notas tocadas por las notas mismas, es decir, porque sí: un tipo que demostraba cuánta técnica poseía. Recuerdo una noche en que alguien nos llevó a Dizzy, a Sarah Vaughan y a mí al Birdland para oír tocar a Cecil Taylor. Yo me marché después de escuchar una mínima parte de lo que estaba haciendo. No porque le detestara ni nada parecido, como tampoco lo detesto hoy: no me gustó lo que tocaba, eso es todo. (Alguien me contó que cuando le preguntaron qué le parecía mi forma de tocar, Cecil dijo: «Para ser millonario no lo

hace mal». Bien, esto tiene gracia; hasta que me lo contaron desconocía su sentido del humor).

Sonny Stitt dejó la banda hacia principios de 1961. Le sustituí por Hank Mobley y fuimos al estudio a grabar *Someday My Prince Will Come* en marzo de aquel año. Llevé conmigo a Coltrane para que interviniese en tres o cuatro piezas, y a Philly Joe que intervino en una. Pero el resto de la banda fue el mismo: Wynton Kelly, Paul Chambers, Jimmy Cobb y Hank Mobley en dos o tres temas. Teo Macero, mi productor, había empezado a empalmar grabaciones en *Porgy and Bess*, luego en *Sketches of Spain*, y también lo hizo en aquel álbum. En aquellos álbumes grabamos solos en *play back* para los que Trane y yo, con nuestros instrumentos, hicimos un poco de trabajo extra. Era un proceso interesante, que después se repitió con frecuencia.

Fue para *Someday My Prince Will Come* cuando primero exigí a la Columbia que utilizara mujeres negras en las fotos que ilustraban las fundas de mis álbumes. Esto me permitió poner a Frances en *Someday My Prince Will Come*. (Con posterioridad apareció en las cubiertas en dos álbumes más, luego fue Betty Mabry en *Filles de Kilimanjaro*, Cicely Tyson en *Sorcerer* y Marguerite Eskridge en *Miles Davis at the Fillmore*). O sea, era mi álbum y yo era el príncipe de Frances, y *Pfrancing*, una de las piezas del álbum, fue escrita para ella. Mi siguiente paso fue eliminar todos aquellos estúpidos comentarios impresos en las fundas, cosa que deseaba hacer desde mucho tiempo atrás. Mira, siempre he pensado que nadie debe decir nada por anticipado con referencia a un álbum mío. Sólo quiero que todos escuchen la música y se formen su propia opinión. Jamás me ha gustado que alguien escriba sobre lo que toco en el álbum, bajo pretexto de explicar lo que he intentado hacer. La música habla por sí misma.

Aquella primavera de 1961 (creo que fue en abril) decidí marcharme en coche a California para actuar en el Blackhawk de San Francisco. Había estado tocando en el Village Vanguard mientras me encontraba en Nueva York, pero la música empezaba a aburrirme porque no me gustaba lo que Hank Mobley tocaba en la banda. Gil y yo trabajábamos intermitentemente en otro álbum que queríamos hacer para la Columbia. Pero, aparte esto, las cosas se movían muy despacio.

Tocar con Hank no me divertía nada: no estimulaba mi imaginación. Aproximadamente entonces comencé a interpretar solos muy cortos y a retirarme enseguida del estrado. El público se quejaba porque venía a verme tocar a mí, o a verme hacer lo que se pensaba que yo hacía. Me había ya convertido en «estrella» y la gente acudía simplemente a mirarme, a ver con qué la sorprendía, cómo vestía, si diría algo o insultaría a alguien, como si yo fuera una especie de monstruo en una jaula de cristal del puñetero zoo. Macho, aquella mierda se hacía deprimente. Y por entonces yo sufría constantes dolores a causa de lo que descubrí era una anemia falciforme^[10] que me producía artrosis, especialmente en mi cadera izquierda. Aquello me irritaba, y realizar ejercicios gimnásticos no parecía aliviarme. Por lo

tanto, pensé que conducir hasta California me distraería y tranquilizaría; pasaría por Chicago y St. Louis y seguiría hasta la costa, para llegar antes que la banda. Podía ser divertido. Notaba que necesitaba un cambio.

UN GANCHO

La Columbia nos grabó tocando en el Blackhawk, pero todo aquel equipo técnico metido en el club fue un estorbo para los músicos de la banda, y no digamos para mí. Todo el mundo andaba comprobando niveles acústicos y mierdas así, cosa que puede arruinarte la concentración y alterarte el ritmo. Pero había allí un tipo llamado Ralph J. Gleason, un escritor, a quien yo apreciaba mucho. Siempre era grato verle y conversar con él. Gleason, Leonard Feather y Nat Hentoff eran los únicos críticos musicales que no escribían estupideces; los demás, puedes quedártelos.

Cuando volvimos a Nueva York, después de haber estado en el Blackhawk en abril de 1961, teníamos una cita en el Carnegie Hall, que yo esperaba con interés. No sólo actuariamos como pequeño conjunto, sino que Gil Evans dirigiría una gran orquesta, que tocaría mucha de la música de *Sketches of Spain*.

Fue una noche histórica para la música. Lo único que, para mí, la jodió fue que Max Roach compareció con un piquete de manifestantes que se sentaron en el estrado. Aquello me incomodó tanto que ni siquiera pude tocar. El concierto era en favor de la African Relief Foundation, pero Max y sus amigos consideraban que beneficiaba a un grupo al que ellos acusaban de ser un instrumento de la CIA o algo parecido, dedicado a perpetuar el colonialismo en África. No me importaba que Max pensase que aquella organización era un títere de Estados Unidos, puesto que estaba compuesta principalmente por blancos, ¿entiendes? Lo que sí me importaba era que él manipulase de aquella manera la música, irrumpiendo en el estrado en el momento justo en que nos disponíamos a tocar, para exhibir sus condenadas pancartas. Yo apenas empezaba cuando lo hizo, y me jodió de veras. No sé lo que le impulsaría a actuar de aquel modo. Pero Max era como mi hermano, y más tarde me dijo que sólo pretendía que yo tomara conciencia de la mierda en que me metía. Le repliqué entonces que pudo haber buscado otra manera de decírmelo; terminó por darme la razón. Bien, el caso es que alguien consiguió que él y sus amigos se retiraran del estrado, después de lo cual regresé y terminé de tocar.

Max y yo tuvimos otro encontronazo antes de que pasara mucho tiempo desde aquel incidente. Como anteriormente he dicho, Max había asimilado muy mal la muerte de Clifford Brown en 1956 y había empezado a beber, con todas sus consecuencias. Se había casado con la cantante Abbey Lincoln. Por una u otra razón, pensó que yo me había liado con ella y se propuso tomarse la revancha intentando cepillarse a Frances. Aparecía por casa cuando yo estaba ausente y llamaba a la puerta pidiendo entrar. Una noche trató de derribar la puerta, cosa que terminó por

asustar a Frances y ella me lo dijo. Al principio no podía creer lo que oía, pero finalmente me di cuenta de que era verdad. Subí al coche y salí en busca de Max. Le encontré en Harlem, en el club de Sugar Ray. Quise explicarle que lo único que en mi vida había hecho a Abbey Lincoln fue, en cierta ocasión, cortarle el cabello. Alguien dijo a Max que yo la había jodido. Cuando empezó a chillarme y me echó las manos al cuello, le solté simplemente un gancho que le dejó fuera de combate. Cayó redondo. Me había gritado como un loco, y aunque un par de veces marcharme, me había retenido a la fuerza. Mira, ya sabes que los baterías suelen ser fuertes como toros, macho, y concretamente Max no aguantaba que nadie le plantase cara. Yo le conocía de sobra. Frances estaba allí, y la gente nos miraba a todos como si hubiéramos perdido el juicio.

Macho, la situación fue de lo más triste. Porque quien en aquel club me gritaba desaforadamente no era el auténtico Max Roach, como no fue el auténtico Miles Davis aquel yonqui que se agarró a las drogas durante tantos años. Fueron las drogas las que hablaron a través de Max, y por ello, cuando le pegué, no tuve la sensación de pegar al Max que yo conocía y amaba. Pero aquella sucia historia me dolía muchísimo, muchísimo, y al llegar a casa lloré durante toda la noche entre los brazos de Frances, como un niño. Aquél fue uno de los momentos más duros y emocionalmente más dolorosos por el que he pasado. Claro que, con el tiempo, las cosas volvieron a ser como habían sido siempre. Max y yo nunca mencionamos el asunto después de aquella noche.

FAMILIA Y AMIGOS

En 1961, mis relaciones con Frances eran maravillosas. Poco antes la había sorprendido en el Birdland regalándole un anillo con un gran zafiro, envuelto en una servilleta de papel. Esto la conmovió, porque no lo esperaba. Creo recordar que en el Birdland cantaba aquella noche Dinah Washington. Además, yo pasaba mucho tiempo en casa enseñándole a Frances a cocinar. Me había aficionado a la cocina. Me gustaba comer bien y, en cambio, detestaba ir siempre a restaurantes, de modo que aprendí a cocinar leyendo libros y practicando, como se hace cuando se aprende a tocar un instrumento. Podía cocinar la mayoría de los grandes platos franceses (la cocina francesa es mi predilecta) y todos los platos de la cocina negra norteamericana. Mi favorito era un plato de chile que yo llamaba «Miles's South Side Chicago Chili Mack». Lo servía con espaguetis, queso rallado y galletas saladas. Enseñé a Frances la forma de hacerlo y no tardó mucho en cocinarlo todo mejor que yo.

En un determinado momento, en el transcurso de este período, nos trasladamos al 312 de la calle 77 Oeste, que era una iglesia ortodoxa rusa reconvertida, un edificio de cinco plantas que yo había comprado en 1960, pero al cual no nos habíamos

mudado aún en espera de que terminase la renovación.

La casa se alzaba junto al río Hudson, entre Riverside Drive y la West End Avenue. Tenía un sótano, donde instalé un gimnasio para hacer ejercicio y una sala de música donde poder ensayar sin molestar a nadie. En el primer piso había una gran zona de estar y una cocina, también grande. Una escalera conducía a los dormitorios. Los dos pisos superiores estaban divididos en apartamentos, que alquilábamos. También teníamos un pequeño jardín en la parte trasera. Allí vivimos muy confortablemente. Yo ganaba unos doscientos mil dólares al año. Había invertido parte de mi dinero en valores; solía consultar a menudo los periódicos para ver cómo andábamos en cuestión de cotizaciones.

Necesitábamos la casa porque Frances y yo teníamos entonces a todos los chicos viviendo con nosotros: mi hija Cheryl, mis hijos Miles IV y Gregory y el hijo de Frances, Jean-Pierre. Mi hermano Vernon venía de vez en cuando y se alojaba en casa, lo mismo que mi hermana y mi madre. Mi padre vino en una o dos ocasiones.

No había visto a mi madre con excesiva frecuencia, pero cuando la veía, macho, era una mujer de armas tomar. Jamás se mordía la lengua. Recuerdo una vez en que un tipo llamado Marc Crawford estaba preparando un gran reportaje sobre mí para la revista *Ebony* y yo me encontraba en Chicago actuando en el Sutherland Lounge. Marc se había sentado a la mesa conmigo y con mi madre, mi hermana Dorothy y su esposo, Vincent. Mi madre me dijo: «Miles, podrías por lo menos sonreír al público cuando te aplauden con tanto entusiasmo. Te aplauden porque te quieren, porque les gusta lo que tocas, porque es hermoso».

Yo respondí: «¿Qué quieres? ¿Que sea un Tío Tom?».

Ella me miró con dureza un minuto y luego replicó: «Si alguna vez oigo decir que andas por ahí haciendo el Tío Tom, iré y te mataré con mis propias manos». Bien, todos cuantos estábamos en la mesa nos quedamos tan frescos, pues sabíamos cómo era mi madre. Pero a Mare Crawford se le pusieron los ojos como platos. No supo si escribir aquello o no. Así era mi madre, absolutamente franca.

En 1961 gané en otra encuesta de *Down Beat* la designación de Mejor Trompeta y la de líder del Mejor Combo. El nuevo grupo de Trane, con Elvin Jones, McCoy Tyner y Jimmy Garrison, fue designado Mejor Combo Nuevo, y Trane fue Mejor Saxo Tenor y Mejor Estrella Nueva en Saxo Soprano. Así que todo parecía funcionar a la perfección, excepto que yo seguía con mi anemia. La enfermedad no me mataría, pero era lo bastante seria como para deprimirme. Todo lo demás, estupendo.

Gran número de actores famosos acudía a oírme cuando tocaba. Marlon Brando venía cada noche al Birdland a escuchar la música y a ponerle ojos tiernos a Frances. Le recuerdo sentado a su mesa toda la noche, hablando con ella y sonriendo como un colegial mientras yo tocaba en el estrado. Ava Gardner era cliente habitual del Birdland, y también venían Elizabeth Taylor y Richard Burton. Paul Newman frecuentaba mucho el Birdland, no sólo para escuchar sino para estudiar mi actitud con vistas a una película sobre músicos que estaba haciendo, titulada *Paris Blues*.

Allá en Los Ángeles, cuando yo tocaba, quien venía siempre era Laurence Harvey: dejaba aparcado frente al club su Rolls Royce blanco (con la tapicería de color púrpura). El club creo que era el It Club, propiedad de un negro llamado John T. McClain (su hijo, que también se llama John T. McClain, es hoy uno de los mayores productores de discos de la industria y lleva a artistas como Janet Jackson para la A & M Records), a quien solíamos llamar «John T.» Yo disfrutaba, ya digo, de mi nueva casa en Nueva York. Coltrane venía y tocábamos un poco en el sótano. Venía asimismo Cannonball. Yo oía comentar que Bill Evans estaba hundido en la heroína y, macho, aquello me ponía francamente enfermo, porque había hablado muy en serio con Bill cuando él empezaba a experimentar con la droga, y supongo que no me prestó la menor atención. Me inquietaba de verdad, pues Bill era un músico maravilloso que estaba degradándose precisamente cuando todos los demás, incluidos Sonny Rollins y Jackie McLean, habían dejado o dejaban el hábito.

A la influencia de Bill se debía, según creo, que yo tuviera siempre en casa música clásica. Era sedante escucharla mientras uno pensaba o trabajaba. Supongo que las personas que me visitaban esperaban oír en mi casa mucho jazz, pero yo no estaba entonces en esta línea y a muchos les chocaba que escuchase música clásica constantemente, ya sabes, Stravinsky, Arturo Michelangeli, Rachmaninoff, Isaac Stern. También a Frances le gustaba la música clásica, y me parece que se sorprendió un poco al ver hasta qué punto me gustaba a mí.

Frances y yo habíamos terminado por casarnos, el 21 de diciembre de 1960. Ella fue a comprarse un anillo de boda de cinco aros. Como yo no era partidario de llevar anillo, prescindí de él. Era la primera vez que me casaba oficialmente. Esto hizo extremadamente felices a los padres de Frances, y yo me alegré por ellos. Mi padre y mi madre lo consideraron asimismo una buena cosa, porque a ambos les gustaba mucho Frances, como a todo el mundo, por otra parte.

Sin embargo, por muy dichosa que fuera mi vida doméstica, en aquel período la música no marchaba para mí demasiado bien. Hank Mobley dejó la banda en 1961 y le reemplacé brevemente por un tipo llamado Rocky Boyd, que no resultó. Como he dicho, por entonces yo era para mucha gente una «estrella». En enero de 1961, *Ebony* me había dedicado siete páginas completas, con abundantes fotografías mías y de mi familia y amigos, en mi nueva casa, y fotos de mi madre y mi padre, a él mostrándole en su granja, con aspecto de hombre rico y todo eso. Fue algo grande, que realmente me situó muy arriba entre la gente de color. Pero aquella popularidad no me importaba, porque en contrapartida la música no se nos daba bien, cosa que me ponía a parir. Empecé a beber más de lo que lo hacía en los últimos tiempos, aparte de que tomaba calmantes por causa de la anemia. Empecé también a tomar más coca, supongo que debido a la depresión.

UNA PÉRDIDA

En 1962, J. J. Johnson estaba disponible, y Sonny Rollins regresó y tuvo unas buenas actuaciones, de manera que conseguí reunir un sexteto notable con ellos y con Wynton Kelly, Paul Chambers, Jimmy Cobb y yo mismo, y salimos de gira. Tocamos en Chicago (era a mediados de mayo) y seguimos hacia East St. Louis para ver a mi padre, quien no se sentía demasiado fino. Frances nos había acompañado para ver a sus padres en Chicago y también vino con nosotros.

A mi padre, yendo en coche, le había arrollado un tren hacía un par de años (creo que en 1960) cuando cruzaba uno de esos pasos a nivel rurales sin barreras. Quedó bien jodido, porque en el lugar del accidente las ambulancias blancas se negaron a trasladar a una persona de color y tuvo que esperar a que le llevara al hospital una ambulancia negra. Nadie me informó de lo que había ocurrido, pues pensaron que no era grave. Además, yo me encontraba de gira y no quisieron alarmarme sin necesidad. Cuando llamé por azar a mi padre, una semana o así después del suceso, le pregunté cómo estaba y él contestó: «Oh, me ha arrollado un tren». Lo dijo tal cual, por las buenas, como si no fuera nada, ¿entiendes?

Yo exclamé: «¿Cómo? ¿Qué ha pasado?».

«Nada. Simplemente, me ha arrollado un tren. Mi mujer me llevó a que me examinaran y dicen que estoy perfectamente».

Después de aquello, el pobre no podía coger nada sin que le temblaran las manos. Quería alcanzar cualquier objeto y se inclinaba hacia delante para cogerlo, pero no podía. Su esposa me había dicho que empeoraba, por lo cual me lo llevé a Nueva York e hice que le examinara un neurocirujano. El médico, sin embargo, no supo decir lo que le ocurría. Mi padre estaba entonces como un boxeador «sonado» y se empeñaba en no aceptar ayuda de nadie. En cierta ocasión, encontrándome a su lado, pretendí darle algo que él quería coger y me lo impidió diciendo: «¿No sabes ver cuándo las personas no necesitan tu ayuda?».

Ya no podía andar derecho, ya no podía trabajar. Cuando le visité en 1962 tenía el mismo aspecto que la vez anterior, tembloroso, hecho una mierda, todavía empeñado en que nadie lo auxiliase. No podía hacer muchas cosas por sí mismo, pero continuaba intentándolo y protestando siempre que alguien le prestaba ayuda, porque era muy orgulloso. Me decía constantemente que superaría lo que fuere que lo tenía en aquella situación y que volvería al trabajo antes de que nadie se diera cuenta.

Pero justo cuando nos disponíamos a partir hacia Kansas City me entregaron una carta. Yo se la pasé a Frances, la abracé y me marché. Olvidé la carta. Luego, unos tres días después, estábamos tocando en Kansas City cuando J. J. se me acercó y dijo: «Mejor será que te sientes».

Le miré y pregunté: «¿Para qué coño he de sentarme? ¿Qué estás diciendo?». Pero noté algo raro en su forma de mirarme, con gran tristeza. De modo que me senté, sintiéndome un poco atemorizado. «Tu padre acaba de morir, macho. Han llamado al club y se lo han dicho al dueño: tu padre acaba de morir». Yo le sostuve la mirada, pasmado, hasta que exclamé: «¡No, mierda!». No sé lo que me ocurrió, no

lloré ni cosa parecida. Sólo estaba como idiotizado, probablemente por la incredulidad.

Entonces recordé la carta. Fui directamente a la habitación del hotel y se la pedí a Frances. La carta decía: «Pocos días después de que leas esto habré muerto, así que cuídate bien, Miles. Te he amado de veras, y tú has hecho que me sintiera orgulloso». Macho, aquello sí que me jodió. Lloré, lloré con fuerza, macho, con mucha fuerza y durante mucho tiempo. Estaba furioso conmigo mismo por haberme olvidado hasta aquel momento de leer la carta. Me sentía muy mal, lleno de remordimientos; frustrado (tan jodidamente frustrado que no lo creerías) por no haber sido capaz de ayudar a mi padre en su enfermedad después de las incontables veces que él me ayudó a mí. Lo muy enfermo que había estado podía verlo en su caligrafía, tan temblorosa e irregular. Leí y releí la carta, volví a leerla y releerla, hasta que la guardé. Mi padre tenía sesenta años cuando murió. Yo pensaba que iba a vivir siempre, porque siempre le había tenido a mi disposición. Supe que había tenido un gran padre, es decir, había tenido por padre a un gran hombre, y tuvo que ser un tremendo *hijoputa* para anunciarme, como me anuncio, que iba a morirse. Su aspecto me pareció malo cuando le vi, y al pensar después en aquella última visita (revisando una por una las imágenes que pude recordar de él), he recordado que tenía aquella mirada que a ciertas personas, gente espiritual, gente del campo, les asoma a los ojos cuando alguna cosa va muy mal. Tenía aquella mirada cuando yo me estaba despidiendo, aquella mirada triste de «probablemente nunca volveré a verte» asomando a sus ojos, pero yo no la capté. Y al darme cuenta me sentí todavía más triste, todavía más culpable, porque había abandonado a mi padre precisamente en el momento en que más me necesitaba. ¡Si solamente le hubiera prestado atención! Yo había visto aquella mirada antes, muchas veces; por ejemplo, en los ojos de Bird la última vez que estuve a su lado.

El entierro de mi padre, en mayo de 1962, fue uno de los más importantes, si no el que más, que en East St. Louis se habían celebrado por un negro. La ceremonia tuvo lugar en el nuevo gimnasio de la Lincoln High School. Estaba atestado, macho, vino gente de todas partes, todos los médicos y dentistas y abogados con los que había estado relacionado, muchas personalidades africanas a quienes había conocido en la universidad, muchas personas blancas y ricas. Vi caras que no había visto en años. Yo estaba en primera fila, con el resto de la familia. Ya había pasado lo peor de la pena, así que no me resultó doloroso, no me resultó triste sentarme allí y mirar a mi padre por última vez. Era, sencillamente, como si durmiera en su ataúd. Mi hermano Vernon, que está más loco de lo que yo estaré nunca, empezó a burlarse del aspecto de algunas mujeres. Decía: «Miles, mira aquella zorra del culo grande cómo trata de disimularlo». Yo miraba y era verdad, y casi estallaba, casi me moría de risa. Macho, aquel negrito está loco. Pero consiguió que todos nos distendiéramos, y yo sólo volví a afligirme cuando se llevaron a mi padre y le sepultaron en el cementerio. Cuando le depositaron en tierra comprendí realmente que había visto su imagen por última vez

en este mundo. Después de aquello sólo le vería en fotografías o viviendo en mi memoria.

ENTREVISTAS Y CANCELACIONES

Regresé a Nueva York y procuré trabajar, para no tener tiempo de pensar en mi padre. Tocamos en el Vanguard y en varios lugares de la Costa Este. Yo actuaba en los clubs e iba mucho al gimnasio, y luego grabé *Quiet Nights* con Gil Evans, en julio de aquel año. (Tuvimos otras sesiones de grabación en agosto y noviembre). Confieso que la música que hicimos en aquel álbum me dejó bastante indiferente. Sabía que lo que hacía no me interesaba como lo habían hecho otras cosas en el pasado. En aquel disco tratábamos de conseguir algo al estilo *bossa nova*.

A continuación, la Columbia tuvo la brillante idea de hacer un álbum para Navidad, y pensaron que resultaría de lo más sofisticado utilizar a aquel cantante tontito que se llamaba Bob Dorough, con arreglos de Gil. Reunimos a Wayne Shorter como saxo tenor, a un tipo llamado Frank Rehak en el trombón y a Willie Bobo en los bongos, y en agosto hicimos el disco. Cuanto menos se hable de este disco, mejor; pero me dio ocasión de tocar por primera vez con Wayne Shorter y me gustó mucho la línea que seguía.

Lo último que Gil y yo hicimos en noviembre para *Quiet Nights* simplemente no cuajaba. Al parecer, habíamos quemado en vano nuestras energías, así que lo dejamos correr. La Columbia lo compró, de todos modos, con ánimo de sacarle un poco de dinero, pero si de Gil y de mí hubiera dependido lo habríamos dejado dormir en el almacén de grabaciones inéditas. Aquella mierda me enojó tanto que después, y por mucho tiempo, no le dirigí a Teo Macero la palabra. En aquel disco lo había jodido todo, había metido la nariz en las partituras, se había interpuesto en nuestro camino, había intentado decirle a cada uno lo que debía hacer y cómo. Debió haberse limitado a no mover el culo de la cabina de grabación y darnos un buen sonido, en lugar de hacernos la puñeta y repartir mierda a granel. Después de aquel disco me propuse echar a la calle al muy cabrón. Llamé a Goddard Lieberson, entonces presidente de la Columbia. Pero cuando Goddard me preguntó si quería que despidiera a Teo, bueno, fui incapaz de hacerle al tipo semejante guarra.

Antes de la última sesión de noviembre para *Quiet Nights*, accedí finalmente a conceder una entrevista a Playboy. Marc Crawford, que había escrito el reportaje sobre mí en *Ebony*, me presentó a Alex Haley, que era quien quería entrevistarme. Al principio me negué. Entonces, Alex preguntó: «¿Porqué?».

Le dije: «Es una revista para blancos. Los blancos, por lo general, te hacen preguntas para penetrar en tu mente, para ver qué es lo que piensas, para no reconocer a continuación que piensas lo que has dicho, lo que te han preguntado». Luego le dije que otra razón por la cual me negaba era que Playboy no publicaba fotos de mujeres

negras, asiáticas o de cualquier color. «Todas las que aparecen —dijo— son rubias con grandes tetas y culos planos, o sin culo. ¿A quién le gusta ver constantemente esas tías? A los negros nos gustan los buenos culos, ya sabes, y nos gusta besar en la boca, y las mujeres blancas no tienen bocas que valga la pena besar». Alex habló largamente conmigo, vino al gimnasio conmigo e incluso me acompañó a subir al *ring* y recibió de mí unos cuantos puñetazos. Aquello me impresionó. De manera que le dije: «Oye, macho, si te cuento todas esas cosas, ¿por qué ellos no me dan participación en la empresa a cambio de proporcionarte toda la información que quieren que te proporcione?». Él dijo que no podría conseguir tal cosa. Le respondí entonces que accedería si a él le pagaban 2.500 dólares por la entrevista. Se avinieron a pagarle aquella suma, y así fue cómo la entrevista se llevó a cabo.

Sin embargo, el trabajo de Alex no me gustó. Aunque la lectura era amena, había inventado algunas cosas. En el reportaje hablaba de cómo el pequeño trompetista de color (yo) era siempre desplazado por el trompetista blanco cuando se trataba de elegir al mejor trompetista de Illinois. Esto ocurrió mientras yo estaba en la escuela superior, en una competición para la All State Music Band. Y Alex escribió que lo ocurrido me había dolido desde entonces. ¡Pura mierda! No era cierto. Pude haber perdido, pero no me dolió porque yo sabía que era un gran *hijoputa*, y también lo sabía el chico blanco. ¿Qué ha sido hoy en día de él, si no? No me gustó que Alex manipulara los hechos. Alex es un buen escritor, pero muy dramático. Más adelante comprendí su forma de proceder, supe que, simplemente, así era como escribía, pero antes de su trabajo sobre mí lo ignoraba.

Terminamos por tocar en Chicago en diciembre de 1962: Wynton, Paul, J. J., Jimmy Cobb y yo; Jimmy Heath vino para una sola actuación ocupando el lugar de Sonny Rollins, quien de nuevo se marchó para formar su propio grupo y regresar y practicar un poco más en solitario. Me parece que fue por aquella época cuando se habló de que se le oía ensayar en el puente de Brooklyn, subido a las jácenas; por lo menos esto era lo que decían todos. Los demás, con excepción de Jimmy Cobb y de mí, comentaban que querían dejar la banda, bien para ganar más dinero, bien para irse por su cuenta y tocar su propia música. La sección rítmica pretendía trabajar como trío, liderada por Wynton, y J. J. deseaba establecerse en Los Ángeles o sus alrededores porque allí podía ganar mucho dinero con actuaciones de estudio y quedarse en casa con la familia. Lógicamente, Jimmy Cobb y yo, solos, no podíamos formar una banda.

A principios de 1963 tuve que cancelar compromisos en Filadelfia, Detroit y St. Louis. En cada cancelación, los promotores me reclamaron daños y perjuicios y me tocó pagar más de 25.000 dólares. Tenía a continuación un contrato para actuar en el Blackhawk de San Francisco, y decidí no llevar a Paul ni a Wynton. Ambos me complicaban la vida por las razones de siempre: ganar más dinero y tocar su propia música. Decían que estaban cansados de tocar según mis pautas, que querían hacer algo nuevo y que en aquellos momentos recibían muchas propuestas. Más que todo

eso, creo yo, Wynton aspiraba a ser un líder, a actuar con independencia, y después de cinco años a mi lado se consideraba preparado para asumir aquella responsabilidad. Supongo que tanto él como Paul querían en el fondo desligarse de mí simplemente porque era lo que sus compañeros habían hecho.

Pregunté al Blackhawk si podía aplazar una semana mi presentación, para darme tiempo a reorganizarme, y accedieron. Salí, pues, con un grupo nuevo, en el que Jimmy Cobb era el único superviviente de la banda anterior. E incluso él, a los pocos días, se marchó para unirse a Wynton y Paul, con lo que la banda quedó enteramente renovada.

PESQUISAS

Dispuesto a partir otra vez de cero, había contratado como saxo a George Coleman. Coltrane me lo había recomendado, y se avino a unirse al nuevo grupo. Le pregunté quiénes eran algunos de los músicos con quienes le gustaría tocar y él me sugirió avino a unirse al nuevo grupo. Le pregunté quiénes eran algunos de los músicos con quienes le gustaría tocar y él me sugirió a Frank Strozier al saxo alto y a Harold Mabern al piano. Todavía necesitaba un bajo. Había conocido a Ron Carter (que era de Detroit) en Rochester, Nueva York, hacia 1958, una vez que vino a los vestuarios después de una actuación. En Detroit, él había por su parte conocido a Paul Chambers. Ron estaba entonces en la Escuela de Música Eastman, estudiando el bajo. Volví a verle en Toronto unos años después, y le recuerdo hablando mucho con Paul sobre lo que nosotros tocábamos; era la época de *Kind of Blue* y de la música modal. Una vez graduado, Ron vino a Nueva York y trabajó acá y allá, hasta que le vi con el cuarteto de Art Farmer y Jim Hall.

Paul ya me había dicho que Ron era un *hijoputa* como bajista. Por lo tanto, cuando Paul estaba a punto de marcharse y me enteré de que Ron tocaba, fui a ver y oír lo que hacía, y me gustó. Inmediatamente le pregunté si quería unirse a la banda. Él estaba comprometido con Art, pero me dijo que si yo se lo pedía a Art y éste accedía, con gusto se vendría con nosotros. Hablé con Art al término de su actuación, y aunque Art no tenía ninguna ganas de dejar marchar a Ron, acabó por ceder.

Antes de dejar Nueva York hice numerosas pruebas para la banda y de ellas saqué a una serie de músicos oriundos de Memphis: Coleman, Strozier y Mabern. (Todos ellos habían ido a la misma escuela que el joven trompetista Booker Little, un gran artista prematuramente muerto de leucemia, y que el pianista Phineas Newborn; siempre me ha intrigado qué pasaría en aquella escuela para que salieran de ella tantos talentos). A Ron no tuve que probarle, puesto que ya le había oído, pero le hice ensayar con nosotros. También había oído a aquel gran batería de sólo diecisiete años que trabajaba con Jackie McLean y se llamaba Tony Williams, quien inflamó mi Jodida imaginación con su asombrosa manera de tocar. Apenas le oí quise que fuera a

California conmigo, pero estaba ligado por sus compromisos para actuar con Jackie. Me dijo que tenía el consentimiento de Jackie para unirse a mi banda sólo cuando terminasen aquellas actuaciones. Macho, te aseguro que oír a aquel pequeño *hijoputa* me había llenado de excitación. Como he dicho anteriormente, a los trompetistas les gusta tocar con buenos baterías, y lo que oí me convenció sin lugar a dudas de que el muchacho iba a ser uno de los mayores *hijoputas* que jamás se hubieran sentado ante platillos y tambores. Tony fue mi primera elección, y Frank Butler, de Los Ángeles, fue un mero relleno hasta que Tony se incorporase a la banda.

Tocamos en el Blackhawk y todo fue como una seda, teniendo en cuenta que éramos un grupo nuevo, aunque pronto descubrí que Mabern y Strozier no eran los músicos que buscaba. Sí, eran buenos músicos, pero su lugar estaba, sencillamente, en otra clase de banda. A continuación cumplimos un contrato en Los Ángeles, en el It Club de John T., y allí decidí que quería grabar algo de música. Sustituí a Mabern por un excelente pianista inglés llamado Victor Feldman, capaz de tocar hasta perder el culo. Además del piano dominaba el vibráfono y la batería. El día de la grabación interpretamos dos piezas suyas: la que daba título al disco, *Seven Steps to Heaven*, y *Joshua*. Quise incorporarle a la banda, pero ganaba una fortuna haciendo en Los Ángeles trabajos de estudio y si se venía conmigo perdería dinero. Regresé, pues, a Nueva York en busca de un pianista. Lo encontré en Herbie Hancock.

Había conocido a Herbie Hancock aproximadamente un año antes, cuando el trompetista Donald Byrd le trajo a mi casa de la calle 77 Oeste. Acababa de unirse a la banda de Donald. Le pedí que tocara algo en mi piano y de inmediato comprendí que tenía un gran futuro. Cuando necesité un nuevo pianista pensé en Herbie antes que en cualquier otro, le llamé y le propuse que viniera. Acudirían asimismo Tony Williams y Ron Carter, y quería saber cómo sonaría con ellos.

Vinieron todos y tocaron el día entero durante los dos días siguientes. Yo les escuchaba a través del sistema de intercomunicación que había instalado, partiendo de la sala de música, por toda la casa. Macho, te diría que juntos tocaban demasiado bien. Hacia el tercer o cuarto día bajé al sótano, me uní a ellos y tocamos unas cuantas cosas. Ron y Tony ya estaban en la banda. Dije a Herbie que se reuniera con nosotros al día siguiente en el estudio de grabación. Estábamos terminando *Seven Steps to Heaven*. Herbie me preguntó: «¿Significa eso que entro en el grupo?».

«Vas a grabar un disco conmigo, ¿no?», le contesté.

Tenía la seguridad de que el conjunto que nacía sería glorioso. Por primera vez en mucho tiempo sentía una gran tensión interior, pues si en pocos días aquellos músicos habían llegado a tocar tan bien, ¿cómo tocarían al cabo de unos cuantos meses? Macho, ya me parecía oír hasta la explosión del éxito. En cuanto terminamos *Seven Steps to Heaven* llamé a Jack Whittemore y le dije que nos consiguiera tantas actuaciones como pudiese para el resto del verano, y él las contrató en firme.

Terminamos el nuevo álbum en mayo de 1963 y nos pusimos en camino hacia el Showboat de Filadelfia. Recuerdo que Jimmy Heath estuvo entre el público. Después

de tocar mi solo, bajé del estrado y le pregunté qué pensaba de la banda, porque su opinión me inspiraba mucho respeto. «Son súper, macho, pero no querría estar ahí arriba tocando con ellos cada noche. ¡Miles, esos tíos van a hacer que ardamos todos!». Era exactamente lo mismo que pensaba yo, sólo que a mí sí me gustaba tocar con ellos. Macho, ¡qué rápidos eran en captarlo todo! Y Jimmy tenía razón: eran súper. En resumen, que tocamos en Newport, Chicago, St. Louis (donde VGM hizo un disco, *Miles Davis Quintet In St. Louis*) y en algunos lugares más.

Tras actuar en Estados Unidos durante varias semanas, viajamos a Antibes, en el sur de Francia, a la orilla del Mediterráneo, cerca de Niza, y allí intervenimos en un festival. Macho, te diré únicamente que dejarnos a todos pasmados, Tony en particular, porque nadie había oído hablar de él y los franceses se ufanan de estar muy al día en cuanto se refiere al jazz. Y él encendió una especie de hoguera en cada uno de nosotros. A mí me hizo tocar tanto que olvidé por completo el dolor de mis articulaciones, que me había fastidiado mucho. Empezaba a darme cuenta de que Tony y aquel grupo podían tocar lo que les viniera en gana. Tony era siempre el centro en torno al cual evolucionaba el sonido de los demás. Alguien fuera de serie, palabra.

Fue él quien me indujo a volver a tocar en público *Milestones*, porque le gustaba a rabiar. Recién incorporado a la banda ya me había dicho que consideraba el álbum *Milestones* como «el definitivo álbum de jazz de todos los tiempos» y que contenía «el espíritu de todo aquel que toca jazz». Me dejó tan parado que lo único que pude responder fue: «¡Oh, mierda!». Luego añadió que la primera música de que se «enamoró» había sido mi música. Es lógico, pues, que yo le quisiera como a un hijo. Tony tocaba de acuerdo con el sonido; paridas sofisticadas, llenas de ingenio, según los sonidos que oía. Cambiaba cada noche la forma de tocar y cada noche marcaba tiempos distintos para cada tema. Macho, para tocar con Tony Williams tenías que estar perfectamente alerta y prestar atención a la menor cosa que hiciese, o de lo contrario te desorientabas en un segundo, te quedabas fuera de tiempo, perdías el compás y sonaba horriblemente mal.

Después de tocar en Antibes (la CBS-France grabó aquella actuación como *Miles Davis in Europe*) regresamos a Estados Unidos y en agosto fuimos a actuar en el Monterrey Jazz Festival, al sur de San Francisco. Mientras estábamos allí, Tony se sentó a tocar con dos músicos veteranos, Elmer Snowden, un guitarrista de cerca de setenta años, y Pops Foster, un bajista que, creo yo, pasaba de los setenta. Su batería no había comparecido. El caso es que tocó con aquellos dos tipos de los que no había oído ni hablar y cuya música desconocía, y se portó como un *hijoputa*: simplemente, puso a Pops y a Elmer y a todo el festival patas arriba. Así era de bueno aquel jovenzuelo, aquel pequeño *hijoputa*. Después de haber tocado con ellos continuó con nosotros, y para qué te voy a contar. Todo ello siendo un crío de diecisiete años al que unos meses antes absolutamente nadie conocía, y de quien en aquellos momentos se comentaba ya que iba a ser el mejor batería que jamás existió. Te diré una cosa: tenía

el potencial para serlo, y nadie había tocado tan bien conmigo como tocaba Tony. Te aseguro que asustaba. Por otra parte, ni Ron Carter, ni Herbie Hancok, ni George Coleman eran mancos, así que yo estaba persuadido de haber puesto en marcha algo que valía la pena.

Permanecí algún tiempo en California, trabajando con Gil Evans en una partitura. Era para una obra teatral titulada *Time of the Barracuda*, en la que Laurence Harvey sería la estrella. La hacían en Los Ángeles y Gil y yo nos alojábamos en el Château Marmont, en West Hollywood. Laurence venía a escuchar la música que preparábamos. Siempre había sido un gran admirador mío, aparecía dondequiera que yo tocase en Los Ángeles, y quería realmente que hiciera aquel trabajo. A mi vez, yo era también un admirador de su forma de actuar y pensaba que componer aquella música era una buena idea. Terminamos la partitura, pero entonces la obra se fue a paseo por discrepancias entre Laurence y otras personas; nunca supe lo que había ocurrido. Nos pagaron el trabajo realizado y la Columbia lo grabó, aunque no lo publicó nunca. Supongo que duerme en algún rincón de su almacén de grabaciones. Quedé satisfecho de los resultados en cuanto a la música, sin embargo; tuvimos una orquesta completa y la grabación fue producida por Irving Townsend. Deduzco que el sindicato de músicos fue probablemente quien quiso que en las representaciones de la obra actuara en el foso una banda en vivo, en lugar de que se utilizase música grabada. Después de aquello, Gil y yo no colaboramos profesionalmente en demasiadas cosas. Continuamos siendo íntimos amigos, pero yo, con mi nueva banda, avanzaba ya en otra dirección.

MÁS PÉRDIDAS

En agosto de 1963, el marido de mi madre, James Robinson, murió en East St. Louis. No asistí al entierro porque no era asunto de mi incumbencia. Sin embargo, hablé por teléfono con mi madre y no me pareció que se sintiera del todo bien. Como ya he dicho, padecía cáncer y no había mejorado. Las cosas pintaban mal, y la muerte de su esposo las empeoraba más aún. Mi padre había muerto el año anterior, de manera que, la pobre mujer estaría pensando en aquellas desdichas cuando hablé con ella. Mi madre era muy fuerte, pero por primera vez me preocupó, hecho raro en mí, puesto que no soy dado a preocupaciones. Procuré alejarla de mi pensamiento, en lo que el curso de los acontecimientos me ayudó. Gané otra de las encuestas de *Down Beat* como trompetista y mi nueva banda se situó en segundo lugar, detrás de la de Monk, en la categoría de grupos. Dejé por entonces de frecuentar los estudios de grabación, ante todo, porque todavía estaba enojado con Teo Macero por haber jodido *Quiet Nights* como lo jodió, y también porque empezaba a cansarme de tocar en los estudios y sólo quería actuar en vivo. He pensado siempre que los músicos tocan mejor ante un público y el ambiente de los estudios me fastidiaba cada día más. En

cambio, había programado un concierto a beneficio de los movimientos pro derechos civiles que promocionaban la NAACP, el Congreso de la Igualdad Racial (CORE) y el Comité Coordinador Estudiantil por la No Violencia (SNCC). Estábamos en la cima de la era de los derechos civiles, con la conciencia negra en plena alza. El concierto debía celebrarse en el Philharmonic Hall, en febrero de 1964, y sería grabado por la Columbia.

Aquella noche, créelo, hicimos saltar el techo de la sala. ¡Qué putada, la manera en que tocamos todos! Y cuando digo todos, quiero decir todos. Muchas de las piezas que tocamos fueron interpretadas a tempo rápido, y ni una sola vez se perdió el compás. George Coleman tocó mejor que nunca. Se había generado una enorme carga de tensión creativa de la que el público no supo nada. Como banda, habíamos estado un tiempo sin actuar, cada cual haciendo otras cosas. Además, se trataba de una gala benéfica y a algunos de los músicos les desagradaba el hecho de no cobrar. Uno, y me reservo su nombre porque tiene un gran prestigio y, por encima de todo, es una excelente persona, vino a decirme: «Mira, macho, dame mi dinero y contribuiré con lo que me parezca; yo no toco gratis. Miles, piensa que no gano tanto dinero como tú». Las discusiones entre unos y otros fueron constantes. Al final todos decidieron que tocarían, pero sólo por aquella vez. Cuando salimos al estrado, cada cual estaba más furioso que un *hijoputa* con los demás, y supongo que la cólera contenida creó aquel fuego, aquella tensión que salió a relucir en la música; quizás ésta fuera una de las razones por las que todos tocamos con tanta intensidad.

Aproximadamente dos semanas después del concierto, el último día de febrero, mi hermano Vernon llamó en mitad de la noche y dijo a Frances que mi madre acababa de morir en el Barnes Hospital de St. Louis. Frances me lo comunicó cuando llegué a casa, de madrugada. Yo sabía que habían ingresado a mi madre en el hospital y me había propuesto ir a verla, pero no pensé que la situación fuera tan grave. Maldición, había vuelto a hacerlo: no leí la última carta de mi padre cuando me la entregó, y ahora no había ido a ver a mi madre antes de que muriese.

El entierro se celebró a los pocos días, y Frances y yo nos dispusimos a volar a East St. Louis para asistir. El avión se desplazó hasta la pista de despegue y enseguida regresó al punto de partida, porque el piloto quería comprobar no sé qué. Apenas el aparato estuvo de nuevo en la terminal, bajé a tierra y me marché a casa. El piloto decía que tenía problemas de motor, y yo soy supersticioso con ese género de mierda. El regreso del avión con problemas mecánicos significaba que no debía emprender el vuelo.

Frances fue sola a la ceremonia fúnebre, que se celebró en la iglesia AME de San Lucas, en East St. Louis. Yo me limité a encerrarme en casa y llorar como un *hijoputa* toda la noche, llorar hasta sentirme enfermo. Sé que a mucha gente le pareció raro que no asistiera al entierro de mi madre, que algunas personas no lo han entendido nunca, que probablemente pensaron que mi madre no me importaba. Pero la quería y aprendí mucho de ella y la eché de menos. En realidad, no me di cuenta de

lo mucho que la quería hasta después de su muerte. En ocasiones, cuando estoy solo en casa, siento su presencia como un soplo cálido que cruza la habitación, que me habla, que viene a ver cómo me encuentro. Era una mujer de gran espíritu y tengo la certeza de que su alma todavía hoy cuida de mí. Ella sabe y comprende por qué no fui a su entierro. La imagen de mi madre que siempre llevaré conmigo es la de cuando era una mujer fuerte y hermosa. Es la única que quiero conservar de ella.

Por aquella época, mis relaciones con Frances habían comenzado a deteriorarse. Ella quería tener un hijo conmigo, y yo no quería más hijos, lo cual era frecuente motivo de discusiones. Pero del tema del hijo pasábamos a otros y terminábamos riñendo. Yo sufría muchos dolores por causa de la anemia falciforme y, en consecuencia, bebía más que de costumbre y esnifaba demasiada cocaína. Esta combinación le hace a uno extremadamente irritable, porque con la coca es difícil dormir, y cuando tratas de remediarlo con alcohol, bien, lo único que se consigue es una mala resaca y continuar tanto o más irritable. Como creo haber dicho, Frances fue la única mujer que me hizo sentir celos. Entre éstos, las drogas y la bebida llegué a dar por sentado que incluso jodía con un homosexual amigo suyo, un bailarín, y la acusé de engañarme. Ella se limitó a mirarme como si estuviera loco, cosa que entonces resultaba cierta. Pero yo no lo sabía: pensaba que me hallaba cuerdo y en la cima del mundo. Me negaba a que fuéramos a ninguna parte, ni siquiera a visitar a personas que conocíamos muy bien, como Julle y Harry Belafonte, que vivían a la vuelta de la esquina. Me negaba a ver a Diahann Carroll; si France quería salir le decía que saliera con Roscoe Lee Browne, el gran actor, o con Harold Melvin, que era un excelente peluquero. Ellos, efectivamente, la llevaban a sitios. Como yo no bailo, no la dejaba bailar con nadie más. Valiente chifladura. Recuerdo que una vez que estábamos en un club nocturno, en París, y un actor teatral francés bailaba con Frances. Bueno, pues la dejé plantada allí y me marché al hotel donde nos alojábamos. Mira, yo soy Géminis, y puedo ser un tipo agradable en un determinado momento y algo completamente distinto un minuto después. No sé por qué soy así, pero lo soy y acepto que lo soy. Cuando entre nosotros las cosas se salían de madre, Frances se refugiaba en casa de Harry y Julie Belafonte hasta que yo me calmaba. Encima, estaban todas las mujeres que me llamaban a casa. Si Frances cogía el teléfono mientras yo estaba hablando con alguna, me salía de mis casillas, discutíamos y la pelea estaba armada. Me había convertido en una especie de Fantasma de la ópera. Solía deslizarme por un túnel que había debajo del edificio, paranoico perdido, hecho una mierda, y generalmente yo mismo me sorprendía al encontrarme allá abajo, como un lunático. Por la casa aparecían extraños personajes que venían a traerme cocaína; a Frances, naturalmente, aquello no le gustaba.

Mis hijos debieron de ver lo que pasaba. Mi hija Cheryl iba a la Universidad de Columbia y Gregory intentaba boxear. Era muy buen boxeador; yo le había enseñado mucho. Había hecho de mí su ídolo y quería ser como yo, incluso tocar la trompeta. Yo solía decirle que debía seguir su propio camino. Aspiraba a ser púgil profesional,

pero yo no lo dejaba porque temía que le causaran daño. El boxeo me gusta para mí; para Gregory quería algo mejor, aunque ninguno de los dos sabía qué coño podía ser. Más tarde se fue al Vietnam. No sé por qué aquel chico hizo tal cosa, sólo dijó que necesitaba someterse a alguna disciplina. Pensaba entonces que no encontraba su objetivo en la vida. El pequeño Miles era aún demasiado joven para notar la tensión que existía entre Frances y yo, pero los demás sabían lo que ocurría y se sentían a disgusto. Pese a que no era su madre natural, Frances había sido muy buena con ellos y la querían mucho. En cuanto a mí, pensaba que las cosas acabarían arreglándose entre ella y yo.

JAPÓN

Entonces estalló la crisis en el grupo, porque George Coleman se marchó. A Tony Williams no le había gustado nunca la forma de tocar de George, y la dirección en que la banda se movía giraba precisamente en torno a Tony. George sabía que Tony no aprobaba su estilo. En ocasiones, al terminar yo mi solo y retirarme al fondo del estrado, Tony me había dicho: «Llévate a George contigo». Si a Tony no le gustaba George era porque éste lo tocaba todo casi a la perfección, y a Tony no solía gustarle que los saxofonistas tocasen de aquella manera. Los músicos que le agradaban eran los que cometían errores, como salirse de tono. Pero George respetaba escrupulosamente la armonía. Era un demonio como músico y Tony le rechazaba sólo por esa razón. Tony quería a alguien que se lanzase en busca de cosas diferentes, como hacía Ornette Coleman. El grupo de Ornette era su banda favorita. Le gustaba asimismo Coltrane. Supongo que fue Tony quien trajo una noche a Archie Shepp al Vanguard para que tocase con nosotros; resultó tan horrible que inmediatamente me retiré del estrado. El tipo era incapaz de tocar y yo no iba a quedarme allí con aquel *hijoputa* completamente inepto.

Otro motivo que indujo a George a marcharse fue que mi cadera me molestaba mucho, hasta el punto de que a veces me impedía actuar y el grupo quedaba reducido a un cuarteto. George solía quejarse de la libertad con que Herbie, Tony y Ron tocaban cuando yo no estaba presente. En mi ausencia no querían tocar a la manera tradicional y consideraban que George representaba para ellos un estorbo. El caso era que George sí podía tocar por libre cuando le venía en gana, sólo que se negaba a hacerlo. Prefería el estilo clásico. Una noche, en San Francisco, tocó con plena libertad, supongo que para darnos una lección a todos y dejó bien jodido a Tony.

Debo aclarar algunos puntos sobre lo que se dijo respecto a que yo quise incorporar a Eric Dolphy a mi banda cuando George se marchó. Eric era un tipo encantador, personalmente hablando, pero nunca me gustó cómo tocaba. Lo hacía bien; simplemente, a mí no me gustaba. A mucha gente le parecía estupendo; por ejemplo, a Trane, a Herbie, a Ron e incluso a Tony. Cuando George nos dejó, Tony

sacó a relucir el nombre de Eric, pero yo no llegué a considerarlo en serio. La persona a quien en realidad apoyaba Tony era Sam Rivers, a quien conocía de Boston, y Tony ha sido siempre así, ha procurado siempre promocionar a las personas que conoce. Más tarde, hacia 1964, cuando Eric Dolphy murió, se me criticó mucho porque se citaron unas palabras mías, publicadas en un trabajo de Leonard Feather en *Down Beat*, según las cuales yo había dicho que Eric tocaba «como si alguien le pisara un pie». La aparición de aquel número de la revista coincidió aproximadamente con la muerte de Eric y todo el mundo me consideró un tipo despiadado. Sin embargo, aquellas palabras correspondían a un comentario que hice varios meses antes.

Mi primer candidato para sustituir a George fue Wayne Shorter, pero Art Blakey le había nombrado director musical de los Jazz Messengers y no podía dejarlos plantados. En consecuencia, contraté a Sam Rivers.

Viajamos a Tokio para dar allí unos conciertos. Era mi primera visita al Japón; Frances vino conmigo y lo aprendió todo sobre la cocina y la cultura niponas. Por entonces yo tenía un gerente, llamado Ben Shapiro, que me aliviaba de la carga de muchas tareas administrativas, como pagar la banda, conseguir hoteles y pasajes aéreos, esa clase de mierdas. Aquello me dejaba en libertad para distraerme un poco. Tocamos en Tokio y en Osaka. Nunca olvidaré mi llegada al Japón. El vuelo hasta allí es larguísimo, de modo que me proveí de coca y de somníferos, y tomé ambas cosas. Como a pesar de ello no pude dormir, bebí lo mío. Cuando aterrizamos, una asombrosa cantidad de gente había acudido a recibirnos al aeropuerto. Al salir nosotros del avión, gritaban: «¡Bienvenido al Japón, Miles Davis!», y yo me puse a vomitar de la manera más miserable. Pero aquella gente no se inmutó. Me trajeron un medicamento, me ayudaron a recuperarme y me trajeron como a un rey. Macho, fue una experiencia maravillosa; desde entonces he amado y respetado al pueblo japonés. Un pueblo exquisito. Los japoneses siempre me han tratado con verdadera grandeza. Y los conciertos fueron un éxito sonado.

A mi regreso a Estados Unidos me habían desaparecido todos los dolores. Me encontraba en Los Ángeles cuando recibí la gran noticia que había estado esperando: Wayne Shorter se separaba de los Jazz Messengers. Llamé a Jack Whittemore y le dije que se pusiera en contacto con Wayne. Mientras tanto, dije a todos los miembros de la banda que le llamaran también, puesto que su forma de tocar les gustaba a ellos tanto como a mí. En consecuencia, Wayne recibió una lluvia de llamadas rogándole que se uniera a nuestro grupo. Cuando finalmente él me llamó, le dije que viniera inmediatamente. Para asegurarme de que lo hacía y de que viajaría con estilo, envié a aquel *hijoputa* un billete aéreo de primera clase: hasta este extremo lo necesitaba. En cuanto él llegó, la música empezó a renacer. Nuestra primera actuación, una vez juntos, tendría lugar en el Hollywood Bowl. El contar con Wayne me producía una gran satisfacción, porque estaba seguro de que con su colaboración iban a producirse paridas gloriosas. Y se produjeron. Muy pronto.

EL SEGUNDO QUINTETO

LOS TIEMPOS ESTÁN CAMBIANDO

Las cosas cambiaban en este país y, al parecer, muy deprisa. También la música se estaba transformando mucho en 1964.

No pocas personas empezaban a decir que el *jazz* había muerto. Culpaban de ello a la esotérica *free thing* que músicos como Archie Shepp, Albert Ayler y Cecil Taylor tocaban y al hecho de que aquello no tenía línea melódica, no era lírico y no podías tararearlo. Veamos, yo no digo que aquellos músicos no fueran serios respecto a lo que hacían. Pero el público comenzaba a volverles la espalda. Coltrane seguía pegando fuerte, y lo mismo Monk; la gente todavía les era muy fiel. Pero la *free thing* experimental (incluso Trane tomó aquel camino poco antes de morir) no era lo que la mayoría del público quería escuchar.

Mientras que apenas unos años antes la música que nosotros tocábamos era la punta de lanza, estaba haciendo realmente popular y encontraba una amplia audiencia, todo ello empezó a decaer cuando los críticos (críticos blancos) optaron por apoyar la *free thing*, impulsándola por encima de lo que casi todos los demás estaban ofreciendo.

El *jazz* empezó por entonces a perder la gran repercusión que había tenido.

En lugar de *jazz*, muchísima gente escuchaba música *rock*: los Beatles, Elvis Presley, Little Richard, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis, Bob Dylan; y el sonido Motown era la nueva moda: Stevie Wonder, Smokey Robinson, las Supremes. James Brown comenzaba también a ponerse al rojo. En mi opinión, parte del apoyo a la *free thing* entre buen número de los críticos musicales blancos era intencionada, porque muchos de ellos pensaban que los personajes como yo éramos ya demasiado populares y, especialmente, demasiado poderosos en el negocio de la música. Necesitaban encontrar una manera de cortarnos las alas. Les sedujo el carácter melódico, el tono lírico que dimos a *Kind of Blue*, pero la popularidad que alcanzó y la influencia que adquirimos al hacerlo los asustó.

Cuando aquellos críticos hubieron promocionado las extravagancias esotéricas y se encontraron con que el público les volvía la espalda, las soltaron como si les quemaran los dedos. Pero para entonces ya nadie hacía caso de lo que la mayoría de nosotros tocaba; de pronto, el *jazz* quedó obsoleto, se convirtió en la reliquia del pasado que se exhibe en la vitrina de un museo para que la examinen los estudiosos. De pronto, el *rock and roll* (y en breve tiempo el *rock duro*) se situó en primera línea en los medios de comunicación. *Rock and roll* blanco, robado del *rhythm and blues*, y

gente como Little Richard y Chuck Berry y el sonido Motown. De pronto, la música pop blanca fue promocionada en la televisión y en todas partes. Anteriormente, la llamada música popular americana blanca no significaba nada. Pero ahora que se dedicaba al hurto, sonaba cojonudamente bien, tenía un poco de aroma, un poco de brío, un poco de alocada sofisticación. Seguía, sin embargo, siendo una música convencional y conservadora, seguía faltándole peso. En cambio, debido a lo que el público creía ahora que era el *jazz* (música no melódica, no tarareable), una legión de músicos serios y valiosos tuvo a partir de entonces la vida muy difícil.

Los clubs de *jazz* cerraban uno tras otro, por lo cual muchos músicos de *jazz* abandonaron el país rumbo a Europa. Red Garland regresó a su hogar en Dallas, Texas, lamentándose de que ya no hubiera sitios donde tocar. Wynton Kelly había muerto repentinamente y Paul Chambers estaba a punto de seguirle (si no había ya muerto por entonces).

Todavía hoy me resisto a creer que Ornette Coleman, Cecil Taylor, John Coltrane y todo el resto de adeptos al esoterismo se dieran cuenta de cómo habían sido manipulados por los críticos blancos.

A mí personalmente no me gustaban muchas de las cosas que ocurrían, ni siquiera las que hacía Trane: prefería lo que había hecho en mi banda, durante quizá los dos o tres primeros años. Luego se hubiera dicho que tocaba sólo para sí mismo, no para el grupo. Siempre he pensado que lo que el grupo hace conjuntamente constituye la razón de que la música exista.

De todos modos, la actitud del público hacia la música que mi nuevo grupo tocaba era, en el mejor de los casos, indiferente, pese incluso a que nuestros conciertos estaban atestados y los discos se vendían bien. Supongo que esto sucedía porque yo era una celebridad; de manera que la gente acudía a ver a aquel famoso rebelde negro capaz de cualquier cosa. Algunos venían aún a escuchar la música, y a muchos que no venían a esto les gustaba lo que oían, pero creo que la mayoría era indiferente y basta. Nosotros tocábamos un tipo de música profunda, penetrante, pero los tiempos habían cambiado. Todo el mundo bailaba.

WAYNE SHORTER

Debes tener en cuenta que los componentes de una banda, la calidad de los músicos, es lo que hace que la banda sea mala o buena. Si tienes músicos cualificados y con talento, dispuestos a trabajar duro, a tocar duro y lo hacen juntos, puedes conseguir una banda excelente. Los últimos años que estuvo en mi grupo, Trane empezó a tocar para sí, especialmente durante el último año. Cuando esto ocurre, la banda pierde su magia y las personas que solían gozar tocando juntas se van despreocupando. Es entonces cuando la banda se desintegra y toda la música se pudre.

Yo sabía que Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter y Tony Williams era

excelentes músicos y que trabajarían como grupo, como unidad musical. Tener una buena banda exige sacrificio y compromiso por parte de todos; sin estas cosas, nada se consigue. Yo pensaba que ellos podían hacerlo. Si reúnes a las personas adecuadas para que toquen la música adecuada en el momento adecuado, tendrás la gran parida; no necesitas más.

En aquella banda yo era la inspiración, digamos que la sapiencia y el nexo de unión entre todos. Tony era el fuego, la chispa creativa; Wayne era el hombre de las ideas, el conceptualizador de una gran cantidad de ideas musicales que llevamos a la práctica, y Ron y Herbie eran el soporte. Yo era únicamente el líder que lo cohesionaba todo. Aquellos músicos eran jóvenes y, aunque aprendían cosas de mí, yo también aprendía de ellos, concretamente sobre el nuevo estilo, el libre, la *free thing*. Porque para ser y seguir siendo un buen músico debes estar abierto a todas las novedades, a todo lo que ocurre en cada momento. Has de ser capaz de absorberlo si quieras continuar ampliando y comunicando tu música. La creatividad y el genio en cualquier género de creación artística nada saben de la edad; o los posees o no los posees, y envejecer no va a ayudarte a conseguirlos. Comprendí que teníamos que hacer algo diferente: sabía bien que estaba tocando con unos músicos jóvenes de excelente calidad, cuyos dedos se movían ya con otro pulso.

En sus inicios, Wayne fue conocido como cultivador del estilo libre, pero tras haber tocado con Art Blakey durante varios años, y siendo el director musical de su banda, había en cierto modo retrocedido. Deseaba tocar más libre de lo que en la banda de Art podía, aunque por otra parte no quería llegar a la excentricidad. Wayne siempre ha sido el tipo que experimenta con formas, no el que lo hace prescindiendo de ellas. Por esta razón pensé que sería perfecto para el objetivo que con mi música quería alcanzar. Wayne era la única persona, entre las que entonces conocía, que escribía más o menos como había escrito Bird. La única. Me refiero a la manera en que indicaba el tempo. Lucky Thompson solía oírnos, y exclamaba: «¡Maldición, qué bien escribe música ese chico!». Cuando se incorporó a la banda empezó a progresar mucho más y mucho más deprisa, porque Wayne es un auténtico compositor. Escribe partituras, escribe las particellas que a cada uno le corresponden, exactamente como quiere que suenen. Trabajó siempre así, excepto cuando yo cambiaba algunas cosas. Por lo general no confía en las interpretaciones que a su música dan los demás, así que entregaba la partitura completa y cada cual copiaba de ella las particellas; es decir, no partíamos de la melodía y los cambios para montar cada uno la música por las buenas.

Wayne aportó también una especie de curiosidad respecto a trabajar conforme a las reglas musicales. Si éstas no le servían, las rompía, pero sin perder el sentido musical: su idea era que, en música, la libertad consistía en conocer las reglas para adecuarlas a tu satisfacción y a tu gusto. Wayne estaba siempre en las alturas, en su plano personal, girando en torno a su propio planeta. El resto de los componentes de la banda caminábamos con los pies sobre la tierra. En la banda de Art Blakey no

había podido hacer lo que hizo en la mía, donde día a día parecía que le veía florecer como compositor. Por esto digo que actuó como catalizador musical intelectual de todos nosotros en los arreglos que de sus composiciones grabamos.

EL GRUPO

Yo aprendía algo nuevo cada noche con aquel grupo. Una de las razones estaba en que Tony Williams era un batería sumamente progresista. Podía escuchar un disco y recordarlo entero, todos los Solos, todo. Fue el único miembro de mi banda que me dijo: «Macho, ¿por qué no practicas?». Porque yo me saltaba notas, mierda, tratando de no quedarme atrás a su lado. Y efectivamente, volví a practicar, cosa que había dejado de hacer sin ni siquiera darme cuenta. Pero, oye, te diré algo que es la pura verdad; sólo existe un Tony Williams cuando se trata de tocar la batería. Nunca hubo nadie como él antes, ni lo ha habido después. Es el perfecto *hijoputa*. Tony tocaba por detrás del compás, apenas una fracción por detrás, y esto le daba a todo un poco más de nervio, porque tenía más nervio. Tony tocaba constantemente polirritmos. Era un híbrido de Art Blakey y Philly Joe Jones, Roy Haynes y Max Roach, quienes, por cierto, eran sus ídolos, y tenía un poco de cada uno de ellos. Pero su arte y estilo eran definitivamente suyos. Cuando se unió a mí no tocaba los charles y yo se los hice tocar. También le dije que usara el pie, porque había escuchado mucho a Max Roy y Max Roy no lo usaba. Sí lo usaba Art Blakey, sin embargo. (Los únicos músicos de mi entorno que entonces tocaban de aquella manera eran Tony, Alphonse Mouzon y Jack Dejohnette).

Ron era menos musical que Tony, en el sentido de que tocaba lo que oía. No conocía las formas musicales como Tony y Herbie Hancock, pero en cambio tenía el brío que Wayne y Herbie necesitaban. Tony y Herbie mantenían siempre contacto con la mirada, pero no habrían constituido una unidad sin Ron. Éste necesitaba quizá cuatro o cinco días para aprender algo, pero cuando lo captaba, macho, mejor era que estuvieras alerta. Porque el *hijoputa* se lanzaba a desarrollarlo y no quedaba otro remedio que levantarte y ponerte a tocar perdiendo el culo si no querías quedarte atrás y hacer el tonto. Todos teníamos excesivo puntillo para tolerarlo. Tony marcaba el tempo, y Herbie era como una esponja. Cualquier cosa que tocaras le convenía: la absorbía, y en paz. Un día le dije que sus acordes eran demasiado densos, y él replicó: «Macho, parte del tiempo no sé que tocar».

«Pues entonces, Herbie, si no sabes qué tocar, no toques. Mira, simplemente déjalo correr: ¡no necesitas estar tocando todo el rato!». Era como el tipo que bebe, bebe y bebe hasta vaciar la botella, sólo porque la tiene delante. Herbie, al principio, era así: tocaba, tocaba y tocaba, porque podía, porque nunca se le acababan las ideas y porque le gustaba tocar. Fíjate, hasta tales extremos le daba al piano que, al terminar mis solos, me acercaba a él y simulaba que iba a amputarle las manos.

Cuando vino a la banda, le dije a Herbie: «Metes demasiadas notas en el acorde. El acorde ya ha sido establecido, lo mismo que el sonido. Por lo tanto, no es necesario que toques todas las notas. Ron las toca en el bajo». Pero fue la única observación que debí hacerle, excepto, a veces, que tocara más despacio. Y que no se excediera, que «no sobretocara»; que de vez en cuando, simplemente, no tocase nada, aunque hubiera de estar toda la noche ante el piano. Que no tocase únicamente por el hecho de tener delante ochenta y ocho teclas a su disposición. Los pianistas y los guitarristas, tío, son dados a esta clase de historia: siempre tocan demasiado, constantemente tienes que frenarles. El único guitarrista que me gustó de cuantos he oído hasta la fecha fue Charlie Christian. Tocaba la guitarra eléctrica como si fuera un instrumento de viento e influyó en mi forma de tocar la trompeta. Oscar Pettiford, el bajista, tocaba también como Charlie Christian, y fue Oscar quien introdujo aquel concepto en el moderno estilo de tocar el bajo, como una guitarra. Fueron Oscar y Jimmy Blanton. Charlie Christian influyó en mi concepto de la trompeta, y en el de Dizzy Gillespie y en el de Chet Baker, como también influyó en el frasco de Frank Sinatra y Nat «King» Cole.

Yo no necesitaba escribir para la banda; lo único que hacía era arreglar la música de modo que pudiéramos tocarla después de que otros la escribieran, darle a todo el toque final. Wayne escribía cualquier cosa, me la entregaba y se marchaba. No decía una palabra, excepto: «Aquí tiene, señor Davis, he escrito unas canciones nuevas». ¡Señor Davis! Entonces yo miraba lo que me había dado, y era de puta madre. Muchas veces, estando de gira, sonaba una llamada a la puerta de mi habitación del hotel y en el umbral aparecía uno de aquellos jóvenes *hijoputas* con un puñado de temas nuevos para que yo los examinase. Me los entregaban y se marchaban, como asustados.

Yo me preguntaba con frecuencia: «¿De qué tienen miedo esos *hijoputas*, con lo buenos que son?».

Por regla general, los tipos que escriben una melodía quieren que sirva para interpretar solos, y con este propósito te dan escritos los diferentes solos previsibles. Pero la mayor parte de lo que aquellos *hijoputas* escribían no era así, no contenía los diferentes solos, y en consecuencia yo no lo trataba bajo este punto de vista. Estaba más relacionado con la interpretación de conjunto y la armonización de voces, la mezcla, la fusión, esas cosas. Tú tocabas primero en 8/8, luego podías soltar los acordes y el resto de la basura. Sin embargo, yo introducía cambios radicales. En muchas ocasiones dejaba que Herbie no tocara acordes, sino un simple solo en el registro medio, con el bajo dándole soporte y aquella mierda sonaba a gloria, puesto que Herbie era excepcional y sabía lo que tenía entre manos. Mira, Herbie venía a estar como un paso más allá de Bud Powell y Thelonious Monk, y todavía hoy no he oído a nadie que le sobrepase.

Una de las bases esenciales que has de establecer en una gran banda es la confianza en los demás y de los demás, la confianza en que harán cualquier cosa que

se deba hacer, cualquier cosa que tú digas que vas a tocar. Yo confiaba plenamente en que Tony y Herbie y Ron tocarián cuanto quisiéramos tocar, todo cuanto sobre la marcha decidiéramos tocar. Esto proviene de no estar tocando todo el tiempo, porque el resultado es que la música surge fresca, nueva. Además, ellos eran buenos amigos, lo mismo en el estrado que fuera de éste, lo cual siempre ayuda mucho. Ron, por ejemplo, podía desconcertarse ante algo que estuvieran haciendo Herbie y Tony, pero nunca tardaba mucho en intuir de qué se trataba e incorporarse; o empezaba a tocar séptimas mayores en el bajo, y Herbie se liaba con él, y Tony lo entendía enseguida, y no digamos Wayne y yo. Wayne, cuando estaba quieto y silencioso, parecía un ángel, pero en cuanto agarraba su instrumento se convertía en un *hijoputa* monstruoso. Al cabo de un tiempo habían penetrado todos en la mente de los demás, y Tony, Herbie y Ron eran como una sola persona.

Cuando fuimos a tocar al Hollywood Bowl, las cosas no sólo marcharon bien desde el principio, sino que fueron de bien a mejor. Cuando estás acostumbrado a tocar con tus compañeros no existe un momento determinado en que el sonido empiece a ser como tú lo deseas: esto se produce por ósmosis. Habrá cinco músicos en una banda, y quizás sean sólo dos los que se comunican; pero los otros los oirán y se preguntarán enseguida: «¿Eh? ¿Qué es esto?». Entonces añadirán algo nuevo a lo que hacen los otros dos, y al instante estará todo en la mente de todos.

Me entusiasmaba aquella banda, macho, porque si tocabas una pieza durante un año entero y la oías al principio del año, al final no la reconocías. Cuando yo tocaba con Tony, que era un pequeño genio, tenía que reaccionar con mi música frente a la que tocaba él. Y esto se extendía a toda la banda. Por lo tanto, la forma en que tocábamos juntos hizo que lo que interpretábamos cambiase cada noche durante todo aquel período.

Mi manera de tocar antes de que aquellos chicos entraran en la banda estaba, digamos, irritándome los nervios. Si llevas constantemente el mismo par de zapatos, porque te gustan, llegará un día en que tendrás que cambiarlos por otros. Lo que tenía de bueno Ornette Coleman era que sus ideas musicales y sus melodías se producían con independencia de los estilos, y al ser así de independiente parecía que creaba espontáneamente. Yo tengo un sentido casi perfecto del orden melódico. Pero entonces descubrí, tras prestar atención en serio a lo que Ornette tocaba y a ciertas cosas que decía (especialmente cuando Tony vino a la banda y escuché sus opiniones sobre lo que hacía Ornette), que al tocar una nota en mi trompeta estaba en realidad tocando aproximadamente cuatro notas y que traspasaba a la voz de mi trompeta solos de guitarra. En mi música con Tony, empecé a situar la base rítmica en la batería y por encima de todo, como en la música africana. En la música occidental, los blancos de entonces trataban de suprimir el ritmo debido a su procedencia (África) y sus implicaciones raciales. Pero el ritmo es como la respiración. Esto fue, pues, lo que empecé a aprender en aquel grupo, y ciertamente me indicó un camino.

En lo personal, de quien quizás me sentía más cerca era de Ron, porque él oficiaba

de tesorero de la banda y solía acompañarme en el coche cuando íbamos de una parte a otra, y a veces conducía. Nos llegábamos a St. Louis cuando tocábamos en la zona, y me parece que fue el único miembro de la banda que conoció a mi madre antes de la muerte de ésta. Conoció también a todos mis antiguos amigos y compañeros de estudios, algunos de los cuales se habían convertido en notorios gángsteres.

Cuando estábamos en el estrado yo me colocaba siempre junto a Ron porque quería oír lo que tocaba. Antes solía colocarme junto al batería, pero ahora ya no me preocupaba lo que Tony tocase porque se le oía todo a la perfección, y lo mismo ocurría con Herbie. Entonces no había amplificadores y a veces resultaba difícil oír a Ron, aunque también me colocaba a su lado para darle apoyo, pues todos hablaban de mí y de Wayne y de Herbie y de Tony, pero no de Ron, y esto le inquietaba.

Cada noche, Herbie, Tony y Ron, al regresar al hotel, se reunían en sus habitaciones y comentaban hasta la mañana siguiente lo que habían tocado. Cada noche aparecían y tocaban algo diferente. Y cada noche tenía yo que reaccionar.

Por lo tanto, la música que hacíamos juntos cambiaba cada puñetera noche: si la había oído ayer, hoy era distinta. Macho, había que ver cómo la cosa cambiaba noche a noche. Ni siquiera nosotros sabíamos adónde iría a parar aquello. Pero sí sabíamos que iba hacia alguna otra parte y que probablemente sería sofisticado y actual, y esto bastaba para mantenernos a todos excitados mientras duró.

SEIS DISCOS

Con aquel grupo fui al estudio de grabación seis veces en cuatro años: *E.S.P* (1965), *Miles Smiles* (1966), *Sorcerer* (1967), *Nefertiti* (1967), *Miles in the Sky* (1968) y *Filles de Kilimanjaro* (1968). Grabamos mucho más de lo que se publicó (otra parte apareció más adelante en *Directions* y *Circle in the Round*). Y hubo además unas cuantas grabaciones en vivo que supongo que la Columbia publicará cuando les parezca que van a sacar de ellas más dinero; probablemente cuando ya me haya muerto.

Mi repertorio, las piezas que tocábamos cada noche, empezaron a cansar a la banda. El público venía a escuchar los temas que había oído en mis álbumes; era esto lo que amontonaba a la gente en la puerta: *Milestones*, *Round Midnight*, *My Funny Valentine*, *Kind of Blue*. pero la banda quería tocar las piezas que estábamos grabando y que nunca interpretábamos en vivo, y yo sabía que esto era una cuestión escabrosa. Comprendía bien lo que les pasaba, sin embargo, porque habían trabajado mucho en *Kilimanjaro*, *Gingerbread Boy*, *Footprints*, *Circle in the Round*, *Nefertiti*, todos los grandes temas que grabábamos. Tú tienes una idea musical, la desarrollas, escribes todas, las partes, las pasas a los muchachos, y luego las tocáis y las grabáis. Haces unas pruebas, estudias qué partes se necesitan, qué partes deben cambiarse, y escribes los cambios. Nosotros escribíamos y hacíamos los cambios en los ensayos, porque

nunca habíamos visto el tema antes. Era, pues, un problema físico, un problema técnico. ¿Esta nota es un sol o un la? ¿Está en el segundo compás o en el tercero? ¡Cuánto trabajo! Luego, cuando no tocas en vivo donde el público pueda oír lo que has hecho, todo aquel trabajo puede convertirse en un incordio y resultar frustrante. Lo curioso era que las piezas que teníamos grabadas y tocábamos en vivo cada noche nos salían cada vez más rápidas, y al cabo de un tiempo la rapidez limitaba lo que podíamos hacer con ellas, pues definitivamente no podían ya sonar más rápidas de lo que eran. En lugar de desarrollar en vivo la nueva música que tocábamos en los discos, encontramos maneras de hacer que la música vieja sonara tan nueva como la música nueva que grabábamos.

Yo pagaba bien a la banda, como cien dólares por noche en 1964, que en el momento en que nos separamos eran quizá ciento cincuenta o doscientos. Ganaba más dinero y pagaba mejor que cualquiera de mis colegas. Encima, mis músicos cobraban cantidades sustanciosas por las sesiones de grabación, y dado que tocaban conmigo, su prestigio era tan alto como el que más. No estoy fanfarroneando: las cosas eran así. Si tocabas conmigo, a continuación tenías que ser un líder, porque, según decían todos, no te quedaba otra salida, no podías volver atrás. Esto era halagador, aunque ciertamente yo no lo había buscado. Pero reconozco que no tuve problemas en aceptar aquel papel. En el grupo ocurrían a veces cosas pintorescas. El único tropiezo que tuve cuando lo formé, por ejemplo, fue que Tony era demasiado joven para tocar en los clubs nocturnos. Siempre que tocábamos en clubs, éstos debían tener secciones donde los jóvenes pudieran asistir y consumir bebidas no alcohólicas. Para que pareciese mayor, persuadí a Tony de que se dejara crecer el bigote; también le dije que fumara un gran cigarro. A pesar de todo, muchos clubs no nos contrataban porque no tenía la edad legal.

La banda giraba en torno a Tony y a éste le encantaba que todos tocaran un poco dislocados. Por eso le gustaba tanto Sam Rivers. Le gustaba que un músico se lanzase, se soltara, y no le importaba que cometiera fallos con tal que improvisara y no se limitase a tocar tal cual. En este aspecto, pues, Tony y yo nos parecíamos mucho.

Herbie era un maníaco de la electrónica y cuando salíamos de gira dedicaba un montón de tiempo a comprar artilugios. Tenía la manía de grabarlo todo y siempre venía con una pequeña grabadora. Muchas veces llegaba tarde, es decir, no realmente tarde ni por causa de las drogas o cosas así, y entraba justo en el primer compás de la primera pieza. Yo miraba al muy *hijoputa* con aire de reprobación, pero lo primero que él hacía era meterse debajo del maldito piano para disponer allí su grabadora. Cuando terminaba los preparativos ya andábamos por las tres cuartas partes de la pieza, sin que él hubiese tocado nada. Por esta razón, en bastantes de aquellas grabaciones en vivo no se oye al principio el piano. La duda sobre si Herbie se retrasaría o no era continuo motivo de broma en la banda.

Recuerdo una ocasión en que Tony trajo una grabadora nueva y nos la enseñaba a

todos. Cuando le tocó el turno a Herbie, éste se puso a contarle cómo funcionaba, cosa que sacó a Tony de sus casillas, porque lo que quería era explicárnoslo él. Sólo por el hecho de que el otro se le hubiera adelantado, Tony cogió una tremenda rabieta. Y cuando se enfadaba con alguien, no le acompañaba en sus solos. Aquella noche dije a Ron: «Ya verás que Tony no acompaña a Herbie cuando toque su solo». Efectivamente, Tony se dedicó a difuminar el plano y no le dio ninguna clase de soporte. Herbie le miraba perplejo, preguntándose qué ocurriría, mientras Tony, con la cabeza bien alta, le dejaba con el culo al aire. Por otra parte, Tony solía molestarse con Wayne, porque a veces Wayne subía borracho al estrado y cometía unos fallos de mierda. Entonces, simplemente, Tony dejaba de tocar. Así era él: si estaba enfadado contigo, mejor que no esperases ni la más mínima colaboración cuando tocabas. Sin embargo, en cuanto comenzaba a tocar otro volvía a entrar como si nada hubiera ocurrido.

Una noche que actuábamos en el Village Vanguard, el propietario, Max Gordon, quiso que yo tocase acompañando a una cantante. Naturalmente, le dije que yo no acompañaba a cantantes, pero le sugerí que lo propusiera a Herbie, y si Herbie aceptaba yo no pondría inconvenientes. Por lo tanto, Herbie, Tony y Ron la acompañaron, y el público se entusiasmó con ella. Ni Wayne ni yo tocamos. Pregunté a Max quién era la chica, ya sabes, cómo se llamaba, y Max me dijo: «Se llama Barbra Streisand y va a ser una auténtica gran estrella». Hoy, cada vez que la veo, refunfuño: «Maldición», y sacudo la cabeza con melancolía.

FRANCES

En 1964, Frances y yo dimos una fiesta en nuestra casa en honor de Robert Kermedy, quien competía en las elecciones a senador por Nueva York. Nos lo pidió, con este motivo, nuestro amigo Buddy Gist. A aquella fiesta vino toda clase de gente (Bob Dylan, Lena Horne, Quincy Jones, Leonard Bernstein), pero hasta la fecha no recuerdo haber visto a Kennedy. La gente dice que estuvo allí, pero, si estaba, no recuerdo haberle encontrado.

A quien si recuerdo haber conocido por aquella época es a James Baldwin, el escritor. Marc Crawford, que le conocía bien, lo trajo a mi casa. Recuerdo que me llenó de admiración lo importante que era, el número de grandes libros que estaba escribiendo, y que no supe qué decirle. Más tarde me enteré de que él había sentido lo mismo con respecto a mí. Pero en el acto me agradó mucho, y yo le gusté a él. Nos tuvimos uno a otro gran respeto. Él era una persona muy reservada y yo también. Pienso que debíamos parecer hermanos. Cuando digo que ambos éramos reservados me refiero a una especie de reserva artística, en la que cuidas de que la gente no te haga perder el tiempo. Noté esto en él, advertí que tenía conciencia de esta sensación. Pero allí estaba yo con Baldwin, en mi puñetera casa. Había leído sus libros y amaba

y respetaba lo que él tenía que decir. A medida que nos conocimos, nos abrimos el uno al otro y nos hicimos grandes amigos. Cada vez que iba al sur de Francia para tocar en Antibes, pasaba un día o dos en casa de Jimmy, en Saint Paul de Vence. En aquella grande y hermosa casa sosteníamos largas conversaciones, nos contábamos historias de todo tipo, holgazaneábamos, dentro o en el exterior, bajo el emparrado que tenía. Hecho mucho de menos aquellas charlas cuando voy actualmente al sur de Francia. Jimmy Baldwin era un gran hombre.

Por entonces, la situación de mi matrimonio con Frances había empeorado considerablemente. Parte del motivo era que yo estaba muy poco a su lado debido a los largos períodos de tiempo que me ocupaban las giras; aquella prolongada estancia en Los Ángeles, cuando grababa *Seven Steps to Heaven*, tampoco contribuyó mucho a nuestra buena relación. El dolor de mi cadera parecía más intenso cuando hacía frío, por lo cual procuraba estar lo más posible en lugares cálidos, pero esto era sólo parte de la cuestión. La causa principal de los problemas eran las drogas, la bebida y todas las mujeres con quienes todavía me relacionaba. Además, Frances había empezado también a beber, con lo cual nuestras disputas se habían hecho realmente terribles. Mientras tanto, yo frecuentaba los locales donde, de madrugada, todos acabábamos atiborrados de coca, cosa que Frances detestaba. Faltaba de casa hasta dos días seguidos y ni siquiera llamaba por teléfono. Frances se preocupaba por mi ausencia, que le destrozaba los nervios. Luego, cuando yo aparecía, estaba tan cansado, tan agotado por el tiempo que llevaba en pie, que a medio comer me dormía en la mesa. Los Belafonte nos invitaron a una fiesta de Navidad a finales de 1964 (una de las pocas ocasiones en que yo no actuaba en Chicago por aquella época del año); fuimos y yo no le dirigí la palabra a nadie. Estaba pirado e irritado incluso por encontrarme allí. Aquello dolió mucho a Frances, para colmo, pues Julie Belafonte era una de sus mejores amigas.

En consecuencia, pasó a dedicarse a sus propias cosas, a salir con sus amistades y a concentrarse en sus intereses personales, y no la culpé por ello. Supongo que ya llevábamos casados tiempo suficiente. La foto de ambos que figura en el álbum E. S. P., en la que yo la estoy mirando, fue tomada en nuestro jardín exactamente una semana antes de que Frances se marchara por última vez. Por aquellos días yo sufría la alucinación de que en la casa había un extraño. Registraba los armarios, miraba debajo de las camas y recuerdo haber echado a todos a la calle (a todos con excepción de Frances) para dedicarme a buscar a aquella persona imaginaria. Más loco que un *hijoputa*, con un cuchillo de carnicero en la mano, me llevé a Frances al sótano para que buscase conmigo a la persona que, por supuesto, no estaba allí. Ella optó por seguirme la corriente y dijo: «Sí, Miles, en esta casa hay alguien; llamemos a la policía». La policía registró la casa y me miró con lógico recelo. Frances se marchó cuando la policía vino y se refugió en casa de una amiga.

La convencí de que volviera y las estrepitosas disputas empezaron de nuevo. Los chicos no sabían qué hacer, de modo que se encerraban en sus habitaciones y

lloraban. Pienso que todo esto causó daño especialmente a los varones, Gregory y Miles IV, porque para ellos resultó demasiado duro; Cheryl fue la única que salió más o menos bien de aquel fregado, aunque sé que incluso a ella le quedaron cicatrices.

Después de una última discusión, en el curso de la cual le tiré una botella de cerveza desde el otro lado de la habitación y le dije que quería tener la cena a punto cuando llegase a casa, Frances se fue a vivir con unos amigos y más tarde se marchó a California y se alojó en casa de la cantante Nancy Wilson y su esposo. No supe dónde estaba hasta que los periódicos y las emisoras de televisión contaron que andaba por ahí con Marlon Brando. Descubrí que vivía con Nancy, y llamé y hablé con ella (hice que llamara otra mujer para que no colgase). Le anuncié que iba hacia allá en su busca y corté. Entonces me di cuenta de lo mal que la había tratado y de que ya había terminado todo. Nada quedaba por decir y nada dije. Pero sí digo ahora que Frances fue la mejor esposa que he tenido y que quien la tenga hoy es un *hijoputa* con suerte. Ahora lo sé y ojalá lo hubiera sabido entonces.

DE MILES SMILES A SORCERER

No volví a tocar hasta noviembre de 1965, en el Village Vanguard. Me vi obligado a colocar a Reggie Workman al bajo porque Ron no pudo, o no quiso, romper otro compromiso que acababa de contraer (cosa que solía hacer periódicamente). Fue un regreso afortunado y el público acogió muy bien nuestra música. Después de las actuaciones en el Village Vanguard, en diciembre, salí de gira hacia Filadelfia y Chicago, donde tocamos en el Plugged Nickel y donde grabé un disco. Eran los días en que Teo Macero reapareció, y fue a grabar allí. La Columbia tiene todavía algunas grabaciones hechas entonces, que no ha publicado. Pero Ron volvió a la banda para aquella sesión y todos tocamos como si no nos hubiéramos separado nunca. No sé si he dicho que siempre he creído que para una banda es beneficioso que sus componentes dejen de tocar juntos de vez en cuando, siempre que sean buenos músicos y tocar juntos les guste. Cuando vuelven a reunirse la música se renueva, es más fresca, y esto fue lo que ocurrió en el Plugged Nickel, a pesar de que tocamos el mismo repertorio de antes. En 1965 la música que el público escuchaba era más libre de lo que había sido; parecía que todos se iban soltando. Había arraigado de verdad.

En enero de 1966 caí enfermo, contraje una infección hepática que me retiró de la circulación hasta marzo. Después me marché al Oeste con un grupo, y de nuevo Ron Carter no pudo participar, de modo que me llevé a Richard Davis. Esta vez tocamos en muchos centros universitarios, lo cual me pareció menos agobiante que actuar en los clubs. De hecho, me estaba cansando del mundo de los clubs, de tocar siempre en los mismos sitios, viendo las mismas caras y bebiendo todas aquellas mierdas que uno bebía. La infección del hígado hizo que redujera bastante las copas, lógico, pero no que las suprimiera, o por lo menos todavía no. Intervinimos en el Festival de

Newport y grabamos, en noviembre, *Miles Smiles*. En este álbum se puede oír realmente cómo nos distendemos, cómo relajamos el paso.

En 1966 o 1967, no estoy seguro de la fecha, en el Riverside Park, conocí a Cicely Tyson. La había visto desempeñar un papel de secretaria en una serie de televisión titulada «*East Side/West Side*» que protagonizaba George C. Scott. Me impresionó porque llevaba un peinado afro y se mostraba, siempre que la vi, como una persona inteligente. Recuerdo haberme preguntado cómo sería en la realidad. Tenía una belleza distinta, un tipo de belleza nada corriente en las mujeres negras que aparecen en televisión; se la notaba orgullosa y con una especie de fuego interior muy interesante. Cuando nos conocimos, pronunció unas palabras y yo dije algo que la obligara a repetirlas. Me dirigió una mirada sagaz, porque se había dado cuenta de que lo que yo quería era ver cómo fruncía los labios al hablar. El público nunca ve aquella mirada suya en la pantalla: la esconde, la disimula cuando actúa. Es una mirada que dudo que nadie haya visto, excepto yo; por lo menos esto es lo que ella me decía. Cicely nació en Harlem, pero sus padres proceden de las Indias Occidentales y ella piensa también como una gran caribeña que honra su estirpe africana.

Al principio fuimos sólo amigos, nada serio. Yo había estado paseando por el Riverside Park, más abajo de la calle donde vivía, la 77 Oeste, con un amigo de Los Ángeles, un artista llamado Corky McCoy. Entonces vi a Cicely sentada en un banco del parque. A su vez, cuando ella me vio se levantó. Supongo que ya debíamos habernos encontrado una o dos veces, bien con Dialiann Carroll, bien con Diana Sands. Lo he olvidado. La presenté a Corky, pensando que se gustarían mutuamente. Después de que Frances me dejara no sentía nada por ninguna mujer, mejor dicho, por ninguna persona, excepto por los muchachos de mi banda y un reducido grupo de amigos. Pero Cicely ni siquiera miró a Corky. Me miraba a mí porque sabía que Frances ya no estaba conmigo, y luego preguntó: «¿Vienes aquí cada día?».

Yo dije: «Sí». Percibí el interés en sus ojos, pero no quería complicarme la vida con ninguna mujer, Cicely incluida. Entonces añadí que no iba al parque cada día como acababa de decirle, sino sólo los jueves.

«¿Hacia qué hora?», dijo ella. Todavía no había mirado a Corky. Yo me dije: «¡Oh, mierda!». Pero confesé a qué hora iba. En consecuencia, después de aquello, cada vez que fui al parque, o bien ella estaba allí, o no tardaba en comparecer. Más adelante me dijo dónde vivía y empezamos a relacionarnos. Como ella era una excelente persona y no deseaba aprovecharme, le dije: «Mira, Cicely, no ocurrirá nada. Yo no tengo nada que ofrecer. No tengo sentimientos. Sé que te gusto y todo eso, y que te agradaría que nuestra relación fuera un poco más formal, pero me es imposible llenar el vacío que en estos momentos noto dentro de mí». Cicely, sin embargo, era paciente y perseverante, y una cosa llevó a otra, porque es el tipo de mujer que, simplemente, se introduce en ti, se te mete en la mente y en la sangre. Al principio salimos y lo pasamos bien. Salimos juntos mucho tiempo antes de llegar al

sexo. A continuación, ella me ayudó a dejar los alcoholes fuertes; por un largo período no bebí más que cerveza. Se limitaba a vigilarme, había asumido la responsabilidad de hacer aquello por mí. Al cabo de un tiempo estaba enteramente dentro de mí, y no tardó tampoco en intervenir de lleno en mis asuntos (aunque los suyos no los mencionaba nunca). Cuando hice *Sorcerer*, en 1967, puse su rostro en la cubierta y todo el mundo que no lo sabía aún se enteró entonces de que formábamos una pareja.

MUERE TRANE

En el curso de los últimos años yo había pasado intermitentemente unos pocos meses en Los Ángeles. Joe Henderson se incorporó a la banda a principios de 1967, porque yo estaba experimentando con un sexteto con dos saxos tenores. Y fue por aquella época cuando empecé a no molestar me en hacer pausas entre los temas: lo tocaba todo sin pausas, enlazando una pieza con la siguiente. Mi música, en realidad, progresaba de escala a escala, por lo cual me parecía un contrasentido romper con paradas y pausas el clima que se iba creando. Prefería pasar sencillamente al siguiente tema, cualquiera que fuera su tempo, y tocarlo por las buenas. Mis actuaciones se convertían cada vez más en una especie de *suites* musicales, lo cual permitía más y más largos períodos de improvisación. Aquello caló bien en una parte importante del público, aunque otros pensaron de mí que era radical como un *hijoputa* y había perdido definitivamente la cabeza.

En abril di algunos conciertos en California, de nuevo con Ron Carter y una vez más asimismo con Richard Davis. Presentamos nuestra sesión ininterrumpida en Berkeley, ante aproximadamente diez mil personas reunidas en un gimnasio, debido a que una tormenta obligó a trasladar el acto a un espacio cubierto. El concierto dejó a todos patas arriba. Me llenó de asombro que incluso *Down Beat* nos dedicara una crítica excelente.

Después de Berkeley tocamos en Los Ángeles y fue allí donde Buster Williams ocupó el puesto de Richard Davis. Hampton Hawes, mi amigo de Los Ángeles, me llamó la atención sobre él. Cuando fuimos a tocar en el Both And Club de San Francisco, Hampton pidió a Herbie Hancock que dejara el piano y tocó algunos temas con nosotros. Hampton era un loco, un formidable *hijoputa* que nunca alcanzó la fama que como pianista merecía. Fuimos amigos hasta que él murió en 1977. En fin, tocamos en la Costa Oeste hasta que regresamos a Nueva York para grabar *Sorcerer*, en mayo de 1967. Ron Carter vino al estudio con nosotros y grabamos *Nefertiti* durante tres días de aquel mismo mes. En esta ocasión puse mi propia foto en la cubierta. Con aquel álbum la gente empezó de veras a descubrir qué gran compositor era Wayne Shorter. Tuvimos aún aquel mes otra ocasión de grabación, de la que salió una cara de un álbum titulado *Water Babies*; el resto del álbum se llenó con otros

músicos, pues no fue publicado hasta 1976.

En julio, Coltrane murió y nos dejó hechos una mierda. La muerte de Coltrane impresionó a todos, pilló a todos por sorpresa. Yo sabía que no tenía buen aspecto y que había engordado mucho la última vez que le vi, poco antes de su fin. También sabía que recientemente tocaba poco en público. Pero ignoraba que estuviera tan enfermo, o que simplemente lo estuviera. Pienso que de esto tenían conocimiento muy pocas personas, si es que realmente lo sabían. No sé siquiera si Harold Lovett, que entonces era nuestro abogado, estaba al corriente. Trane lo guardaba todo para su colecto, y de hecho yo le veía con muy poca frecuencia, porque él andaba ocupado en sus cosas y yo en las mías. Además, yo también había estado enfermo; me atrevería a decir que precisamente la última vez que le vi hablamos del incordio que las enfermedades representaban. Pero no mencionó que él mismo se sintiera mal. Trane era una persona absolutamente secreta. Tengo entendido que no acudió al hospital sino un día antes de morir, el 17 de julio de 1967. Padecía cirrosis hepática y sufrió tanto que no pudo resistir más.

La música de Coltrane y lo que éste tocaba durante los dos o tres últimos años de su vida representaron para muchos negros el fuego, la pasión, el odio, la ira, la rebeldía y el amor que ellos mismos sentían, sobre todo los jóvenes intelectuales y revolucionarios negros de la época. Él expresó mediante la música lo que H. Rap Brown y Stokeley Carmichael, los Panteras Negras y Huey Newton decían con palabras, lo que últimos Poetas y Amiri Baraka decían con su poesía. En jazz era su abanderado, entonces ya por delante de mí. Tocaba lo que ellos sentían en su interior y manifestaban en los disturbios («burn, baby, burn») que en este país se producían por todas partes durante los años sesenta. Para muchos jóvenes negros significaba la revolución: peinados afro, túnicas dashiki, Poder Negro, puños alzados al aire. Coltrane era su símbolo, su orgullo; su hermoso, negro y revolucionario orgullo. Yo lo había sido unos años antes, ahora lo era él y yo no tenía nada que objetar.

Así estaban las cosas también para muchos intelectuales y revolucionarios blancos, e incluso asiáticos. Es más, cuando Trane cambió a un estilo de música más espiritual en *A Love Supreme* (que era como una plegaria), su influencia se extendió y alcanzó a los pacifistas, a los *hippies*, a ese tipo de gente. Oí decir que algunas de las cosas que tocaba hacían furor entre los blancos de California. En suma, que su música calaba en sectores de público muy diferentes, y esto era magnífico y a mí me complacía de veras, a pesar de que me gustaba más la música que Trane tocaba antes. En cierta ocasión, él mismo me dijo que prefería aquella música a la que estaba haciendo ahora, por lo menos en parte. Pero se había entregado a la investigación y su camino le llevaba cada vez más lejos: ya no podía volver atrás, aunque a mí me parece que en el fondo era esto lo quería.

Su muerte provocó el caos en la *free things* puesto que él era su líder. Era lo que también Bird había sido para todos aquellos músicos que se consideraban a sí mismos *out*, ya sabes, *free*, libres en el espacio. Para ellos era como un dios. Cuando murió, la

situación fue similar a la que la muerte de Bird creó entre la mayoría de los músicos de *bebop*, quienes miraban hacia él en busca de orientación y guía, pese a que Bird navegó sin rumbo durante muchos años. Ornette Coleman seguía estando allí y algunos se volvieron hacia él. Pero la mayoría había tenido en Trane su faro, y cuando su luz se apagó dieron la sensación de ser un puñado de naufragos a bordo de un bote perdido en el océano, sin remos ni brújula. Yo diría que casi todo lo que Trane postulaba musicalmente murió con él. Si bien algunos de sus discípulos predicaron su mensaje, lo hicieron en ámbitos cada vez más reducidos.

Como en el caso de Bird, fue Harold Lovett quien me informó de la muerte de Trane. Su pérdida me causó una gran tristeza, porque no sólo era un músico bello y grandioso, sino también una persona espiritual y sensible, a quien yo amaba. Le eché mucho de menos, sentí claramente el vacío que dibujan su imaginación creadora y el enfoque siempre inquisitivo e innovador de todo cuanto hacía. Era un genio, como Bird, y su avidez por la vida y el arte, especialmente por las drogas, el alcohol y la música, terminó matándole. Pero nos dejó su música y de ella podemos aprender todos.

Por aquella época, este país andaba otra vez revuelto. Todo estaba confuso: la música, la política, las relaciones raciales, todo. Nadie parecía saber en qué sentido marchaban las cosas; todo quisque parecía desorientado, y no digamos el batallón de músicos y artistas que de pronto creían tener más libertad de la que nunca tuvieron para hacer lo que les apeteciese. La muerte de Trane añadió una fuerte dosis de confusión al pensamiento ya poco claro de muchas personas, puesto que, como he dicho, su influencia se había extendido de manera insólita. Incluso Duke Ellington pareció tomar una dirección espiritual, como Trane había hecho en *A Love Supreme*: escribió en 1965 una partitura titulada *In The Beginning God* y luego la tocó en las iglesias por todo Estados Unidos y parte de Europa.

HACIA LA FUSIÓN

Después de morir Trane, Dizzy Gillespie y yo actuamos con nuestras respectivas bandas en el Village Gate durante todo el mes de agosto, y mientras estuvimos allí el gentío formaba una cola que rodeaba la manzana para entrar a vernos. Sugar Ray Robinson vino con Archie Moore, el veterano gran campeón de St. Louis. Recuerdo que cuando aparecieron pedí a Dizzy que los presentara desde el estrado y que él me contestó que el aficionado al boxeo era yo y que aquello era asunto mío. Pero yo era incapaz de hacer aquella clase de cosas, así que acabó presentándolos él. La música que nuestras bandas tocaron mientras duró nuestra estancia allí dio que hablar a todo Nueva York.

Creo que fue en el Village Gate donde conocí a Hugh Masekela, un exquisito trompetista sudafricano. Acababa de llegar a Estados Unidos y lo estaba haciendo

francamente bien. Era amigo de Dizzy, quien me parece que había patrocinado sus estudios en una escuela de música de su tierra natal. Recuerdo una noche en que fuimos en coche a la zona alta de la ciudad y él estaba como pasmado de verse sentado junto a mí. Me contó que yo había sido un héroe para él y para otros negros sudafricanos cuando me enfrenté a aquel policía a la salida de Birdland, y recuerdo asimismo cuánto me sorprendió que hasta en África se hubieran enterado de aquello. Hugh tenía su propio concepto, ya entonces, de lo que era tocar la trompeta, tenía un sonido propio. Pensé que ello estaba bien, aunque a mi juicio no tocaba con naturalidad la música negra americana. Cada vez que le vi le dije que se ciñera a hacer su propia música en lugar de intentar tocar lo que nosotros tocábamos. Imagino que un día u otro debió escucharme, porque su forma de tocar mejoró.

Terminadas las actuaciones en el Village Gate junto a Dizzy, dediqué el resto del año 1967 a una gira por Estados Unidos, seguida de otra por Europa. Esta última fue muy larga. Nos incorporamos a un espectáculo organizado por George Wein, al que llamó «Newport Jazz Festival en Europa». Pero éramos demasiados los grupos que andábamos de gira juntos, y al cabo de un tiempo la cosa se jodió. Thelonious Monk, Sara Vaughan y Archie Shepp formaban parte del paquete, con otros muchos *hijoputas*. (Yo toqué incluso con Archie un par de veces, porque Tony Williams me lo pidió, pero no llegué a entender lo que él tocaba). En fin, en España sostuve con George Wein una seria discusión por cuestiones de dinero. Me gusta George, hace muchos años que le conozco, pero a lo largo de ese tiempo hemos montado otros tantos saraos porque no soporto sus continuos embrollos y se lo digo a la cara. George es un tipo bien, generalmente ponderado, y ha hecho mucho por la música y por gran número de músicos, a quienes ha pagado no poco dinero, y entre ellos me incluyo yo. Ocurre, simplemente, que no aguento los embrollos a los que es aficionado.

Tan pronto como regresé a Nueva York, en diciembre de 1967, llevé al grupo al estudio de grabación junto con Gil Evans (que arregló algunas piezas) y le agregué un joven guitarrista llamado Joe Beck. Estaba ya desplazando mi música hacia el sonido de la guitarra, debido a que empezaba a escuchar mucho a James Brown y me intrigaba la forma en que él utilizaba la guitarra en sus paridas. Siempre me había gustado el blues y siempre me había complacido tocarlo, por lo cual entonces escuchaba también a Muddy Waters y B. B. King y trataba de encontrar una manera de incorporar a mi música aquel tipo de voz. Había aprendido mucho de Herbie, de Tony, de Wayne y de Ron, había estimulado ya todas las cosas que saqué de ellos en el curso de los casi tres años que pasamos juntos; ahora comenzaba a pensar en otras vías de aproximación a la música que quería tocar, porque me daba cuenta de que en mí se agitaba el deseo de un cambio, y sin embargo no sabía bien en qué consistiría éste. Presentía que tendría algo que ver con introducir el sonido de la guitarra en mi música y empezaba a interesarme por lo que podían hacerle a ésta los sonidos de los instrumentos eléctricos en general. Mira, yo acostumbraba escuchar a Muddy Waters

en Chicago, en la calle 33 y Michigan, todos los lunes, cuando tocaba allí y yo me encontraba en la ciudad, y ya entonces pensé que necesitaba conseguir en mi música algo de lo que él estaba haciendo. Ya sabes, el sonido de los tambores de baratillo, de las armónicas, de aquellos blues de dos acordes. Necesitaba retroceder a aquello, porque lo que nosotros habíamos estado haciendo se volvía, simplemente, demasiado abstracto. Fue estimulante mientras lo hice, pero ahora sólo ambicionaba regresar a aquel sonido del que un día parti.

Fue en aquella sesión de grabación donde Herbie tocó por primera vez el teclado eléctrico. Yo había oído a Joe Zawinul tocarlo en el grupo de Cannonball Adderley y me gustó la forma en que sonaba: para mí representaba el futuro. Por otra parte, utilizar instrumentos electrónicos conduciría poco después a la disolución de mi banda y me situaría a mí ante una nueva clase de música.

El joven Joe Beck era un excelente intérprete, pero no pudo darme lo que yo quería en aquel momento. Contraté a otro guitarrista joven, George Benson, para las otras sesiones de grabación (tras grabar primero con mi quinteto habitual) que hicimos en enero, febrero y marzo de 1968. Una de las piezas en que George intervenía, *Paraphernalia*, apareció en *Miles in the Sky* aquel mismo año; el resto se publicó después.

Yo quería oír la línea del bajo un poco más fuerte. Si tú oyes la línea del bajo, cualquier sonido que toques se oirá. Por lo tanto, cambiamos la línea del bajo en los temas que tocábamos; variamos éstas a mi gusto. Si yo escribía una línea de bajo, la variábamos para que tuviese un sonido algo más amplio que el correspondiente a un grupo de cinco instrumentos. Empleando un teclado eléctrico y haciendo que Herbie tocase la línea del bajo y los acordes, más lo que tocaba la guitarra, y con Ron también en el mismo registro, me pareció que la música iba a tener un sonido nuevo, y por supuesto bueno. Así ocurrió. Cuando hice aquellas grabaciones con esta clase de voz, estaba desplazándome hacia lo que los críticos llamarían más adelante fusión. Iba en busca de un enfoque nuevo y original.

Por aquella época, la Columbia quería que Gil y yo arregláramos una versión en jazz de la música de la película *Doctor Dolittle*. Mira, *Porgy and Bess*, de todos mis álbumes, había sido el que mejor se vendió, y por esta causa a algún estúpido *hijoputa* de la compañía se le ocurrió que aquel coño de Doctor Dolittle sería también un éxito de ventas. Después de escuchar aquella mierda, dije: «No hay nada que hacer, Joe».

Me llevé la banda, incluido Gil, a Berkeley, California, y allí dimos un concierto y nos incorporamos a una banda grande. La Columbia grabó el concierto en vivo y todavía guarda las cintas en sus archivos. Inmediatamente antes de aquel viaje y aquellos conciertos, Martin Luther King, Jr. fue asesinado en Memphis, a principios de abril. En el país se produjo otra erupción de violencia. King había ganado el premio Nobel de la Paz y era un gran líder y un tipo estupendo, pero a mí nunca me convenció su filosofía de la no violencia, lo de ofrecer la otra mejilla cuando te

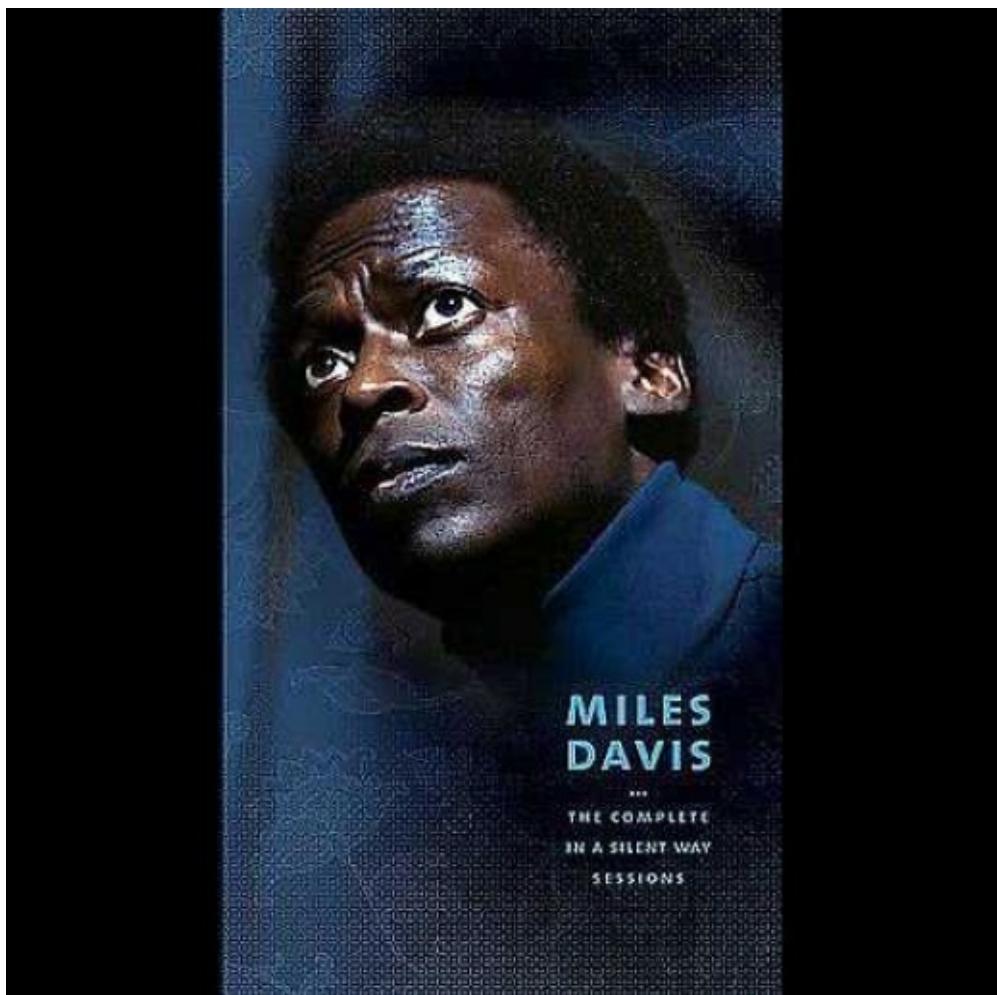
sueltan una torta. Ello no quita que el hecho de que muriese de aquella manera, tan violentamente (exactamente como Gandhi) fuese una puñetera vergüenza. King era algo así como el santo de América, y los blancos le mataron de todos modos porque les asustó que cambiara su mensaje, que pasara de hablar sólo a los negros a hacerlo en general sobre la guerra del Vietnam y la clase obrera y muchos temas conflictivos. Cuando murió estaba hablando a todo el mundo; a los poderes que controlan el país no les gustó. Si hubiera seguido hablando únicamente a los negros la cosa habría sido tolerable, pero hizo lo mismo que Malcom cuando volvió de la Meca, razón por la cual le mataron a él también. Estoy seguro.

De regreso en Nueva York, volví al estudio en mayo para completar el álbum *Miles in the Sky* con Herbie, Wayne, Ron y Tony. En junio, terminado *Miles in the Sky*, otra vez al estudio para comenzar el álbum *Filles de Kilimanjaro*. A continuación salimos de gira todo el verano y no terminamos el álbum hasta septiembre.

Las cosas no andaban demasiado bien entre Cicely y yo, y rompimos porque yo había conocido a una joven cantante y autora, muy bella, que se llamaba Betty Mabry, cuya foto ilustra la cubierta de *Filles de Kilimanjaro*. En este álbum hay incluso una canción que lleva su nombre, *Mademoiselle Mabry*. Macho, me había vuelto a enamorar otra vez, muy de veras, y con Betty Mabry me sentía en la gloria. Ella tenía veintitrés años cuando la encontré y procedía de Pittsburgh. Había entrado de lleno en la nueva música pop, la más avanzada. En febrero de 1968 yo había obtenido el divorcio de Frances, de manera que Betty y yo nos casamos aquel septiembre mientras el grupo actuaba en el Plugged Nickel. La boda se celebró en Gary, Indiana, y asistieron mis hermanos.

Betty tuvo una gran influencia en mi vida, tanto personal como musical. Me introdujo en la música de Jimi Hendrix (y me presentó al propio Jimi Hendrix), pero también me dio a conocer otra música y otros músicos representantes del rock negro. Tenía amistad con Sly Stone y con todos aquellos tipos, y ella misma era una figura destacada. Si Betty continuara cantando hoy, sería alguien como Madonna, alguien como Prince, pero en mujer. Inició todo aquello cantando como Betty Davis, su nombre de casada. Se adelantó a su época. De mí consiguió incluso que cambiara mi forma de vestir. Nuestro matrimonio duró aproximadamente un año, no más, pero aquel año estuvo lleno de cosas nuevas, de cosas sorprendentes y contribuyó a marcar la dirección que yo iba a seguir, lo mismo por lo que respecta a mi música que a ciertas cuestiones de mi estilo de vida.

Si 1968 estuvo lleno de cambios de todas clases, para mí fueron especialmente excitantes los que se produjeron en mi música, aparte que me parecía increíble la que estaba surgiendo por todas partes. Aquella música que nacía me conducía al futuro y a *In a Silent Way*.



Muchas cosas, ciertamente, cambiaban en la música por los años 1967 y 1968; las nuevas paridas se amontonaban. Una de éstas era la música de Charles Lloyd, que se había hecho muy popular. Cuando su banda pegó realmente fuerte tenía consigo a Jack Dejohnette y a un joven pianista llamado Keith Jarrett. Él era el líder, pero eran aquellos dos tipos quienes, de hecho, lograban dar a la música un fuerte carácter. Tocaban una mezcla de *jazz* y *rock*, algo muy rítmico. Charles nunca fue excepcional como intérprete, pero su saxo poseía un peculiar sonido, digamos ligero, flotante, que funcionaba bien con lo que Keith y Jack le ponían debajo y en derredor. Su música fue popular durante un par de años y, en consecuencia, mucho público empezó a

prestarle atención. Nuestros respectivos grupos coincidieron en unas actuaciones en el Village Gate a finales de 1967 o principios de 1968. Macho, el local estaba atestado. Yo conocía a Jack de cuando éste sustituía a Tony, y si el grupo de Charles tocaba en la ciudad, iba a escucharlos. Te diré incluso que él me acusaba de pretender robarle sus músicos. Charles no duró mucho en la escena musical, pero ganó un montón de dinero durante el tiempo en que estuvo al rojo. He oido contar que es rico y que hoy se dedica a negocios inmobiliarios, cosa que le habrá hecho, además, poderoso.

Los músicos a quienes de verdad escuchaba yo en 1968 eran James Brown, el estupendo guitarrista Jimi Hendrix y un grupo nuevo que acababa de darse a conocer con un disco de éxito titulado *Dance to the Music*: Sly & The Family Stone, liderado por Sly Stewart, de San Francisco. Lo que él estaba haciendo era digno del más genial *hijoputa*, llevaba dentro todo tipo de mierda *funky*. Pero fue a Jimi Hendrix a quien primero me aficioné, cuando Betty Mabry me llamó la atención sobre él.

Conocí a Jimi porque su representante acudió a mí para pedirme que le introdujese en mi manera de tocar y de organizar la música. A Jimi le gustaba lo que yo había hecho en *Kind of Blue*, entre otras cosas, y quería añadir más elementos de jazz a lo que él hacía. Le interesaba la forma de tocar de Coltrane, con todas aquellas capas de sonido: su propio estilo a la guitarra era similar. Además, decía haber oído en mi trompeta el sonido de la guitarra que yo pretendía haber encontrado. Como resultado, empezarnos a reunirnos. A Betty le gustaba mucho su música (más tarde descubrí que también le gustaba físicamente él), por todo lo cual vino a nuestra casa con mucha frecuencia.

Era un tipo muy agradable, silencioso pero intenso, completamente distinto de como la gente creía que era; es decir, el extremo opuesto de la imagen salvaje y enloquecida que ofrecía en el estrado. Cuando empezarnos a andar juntos y hablar de música, descubrí que no sabía leer una partitura. Betty dio una fiesta en su honor en nuestra casa de la calle 77 Oeste, un día de 1969. Yo no pude asistir porque aquella noche tenía que grabar en el estudio, y dejé algo de música para que él la leyese y luego comentarla. (Alguien escribió que no asistí a la fiesta porque no me gustaba que en mi casa se diera una fiesta en honor de otro hombre. Esto es sólo un montón de basura).

Al regresar del estudio para hablar con Jimi de la música que le había dejado, me encontré con que no sabía leerla. Es grande el número de buenos músicos que conozco, blancos y negros, incapaces de leer música, personas a quienes respeto y con quienes he tocado. De modo, pues, que no por ello Jimi desmereció a mis ojos. Jimi era sencillamente un músico natural, un excelente autodidacta. Captaba lo que fuera de quienquiera que se encontrase a su alrededor, y lo hacía rápidamente. Una vez que lo oía, lo entendía de inmediato. Cuando hablábamos, yo podía, por ejemplo, explicarle algo técnico, como: «Jimi, ya sabes, cuando tocas el acorde disminuido...». De pronto veía asomar a su cara una cierta mirada perdida. «Está

bien, está bien —añadía yo—, lo había olvidado». Entonces lo tocaba al piano o a la trompeta, y él lo captaba más rápido que un *hijoputa*. Tenía un oído natural para la música, así que no había problema si le explicabas las cosas tocando. O poniendo un disco, mío o de Trane, y aclarándole lo que habíamos hecho. Así empezó a incorporar a sus álbumes cosas que yo le contaba. Era algo grande. Él influyó en mí y yo influí en él, y ésta es la manera en que la buena música se hace siempre. Cada uno enseña algo a otro, y se parte de allí.

Por otro lado, Jimi estaba también muy próximo a la música *hillbilly*, la que tocaban originariamente los campesinos blancos. Este era el motivo de que tuviera en su banda a dos blancos, y además ingleses, pues muchos músicos ingleses son aficionados al estilo *country* norteamericano. Cuando mejor sonaba, para mi gusto, era cuando tenía a Buddy Miles en la batería y a Billy Cox en el bajo. Jimi tocaba una especie de cosa india, o unas pequeñas melodías divertidas que doblaba con su guitarra. Me encantaba que doblase las cosas de aquel modo. Solía tocar permanentemente 6/8 cuando estaba con los ingleses, y esto era lo que me producía a mí la impresión de que sonaba a *hilibilly*; simplemente, el concepto de lo que hacía. Yo considero que llevó su música a las últimas consecuencias cuando empezó a tocar con Buddy y Billy en la Band of Gypsies. Sin embargo, las compañías discográficas y el público blanco le preferían con aquellos ingleses en su propia banda. El motivo era el mismo que inducía a muchos blancos a hablar bien de mí cuando actuaba con mi nieto: la época de *Birth of the Cool*; o cuando grabé aquellos álbumes con Gil Evans o Bill Evans, porque a los blancos les chifla ver a otros blancos destacando en cosas negras: así pueden decir que ellos tienen algo que ver con la cuestión. Ahora bien, Jimi Hendrix venía del blues, como yo. Nos entendimos uno a otro al instante gracias a ello. Era un gran guitarrista de blues. Lo mismo él que Sly eran buenos músicos por naturaleza: tocaban lo que oían.

En suma, así es cómo funcionaba mi mente en lo que concierne a la música. Primero, debía sentirme cómodo con lo que iba a tocar. Luego, tenía que encontrar a los músicos adecuados. El proceso consistía en tocar con diferentes personas y elegir mi futuro camino. Pasaba el tiempo escuchando e intuyendo lo que ciertas personas podían tocar y dar de sí, y lo que no podían, y eligiendo y seleccionando a las que me servirían y eliminando a las que no. La gente se elimina a sí misma cuando no consigue nada, o por lo menos eso es lo que debería hacer.

El grupo se dispersó en algún momento a finales de 1968. Continuamos actuando y ocasionalmente dimos conciertos juntos (por lo menos lo hicimos Herbie, Wayne, Tony y yo), pero a todos los efectos el grupo se rompió cuando Ron decidió marcharse porque no quería tocar el bajo eléctrico. Herbie había ya grabado *Watermelon Man* y deseaba formar un grupo por su cuenta. Tony aspiraba a lo mismo. Ambos, pues, me dejaron al finalizar el año 1968. Wayne se quedó conmigo un par de años más.

Para todos nosotros la experiencia había sido altamente instructiva. Las bandas no

permanecen unidas eternamente, y aunque a mí me resultó duro que mis compañeros se marcharan, había llegado realmente el momento de que cada cual avanzara algo en su camino. Nos dejábamos unos a otros en un lugar positivo, y esto es todo lo que se puede pedir.

Los cambios en mi banda se iniciaron en Julio de 1968, cuando reemplacé en el bajo a Ron Carter por Miroslav Vitous, un joven bajista checoslovaco. (Ron hizo todavía conmigo un par de grabaciones de estudio, pero dejó la banda operativa que actuaba en los clubs). Miroslav era sólo un sustituto temporal, hasta que consiguiera a Dave Holland. Había visto y oído a Dave en junio de 1968, cuando intervine en un concierto en Inglaterra, y me dejó K.O. Como ya sabía que Ron se marcharía pronto, hablé a Dave de la posibilidad de unirse a mi banda. Tenía entonces otros compromisos, pero cuando los hubo cumplido, a finales de julio, le llamé por teléfono a Londres y le pedí que viniera. Así lo hizo, y debutó con nosotros cuando tocamos en el club de Count Basie, en Harlem. Lo que me interesaba era encontrar alguien que tocase el bajo electrónico, debido al sonido que añadía a mi banda. Estaba todavía buscando a la persona que pudiera tocarlo permanentemente, de manera fija, porque no sabía si Dave se avendría a cambiar de instrumento. Sin embargo, por el momento, sí podía sustituir a Ron en las actuaciones que tenía contratadas, y ya cruzaríamos el otro puente cuando llegáramos a él.

Había asimismo empezado a usar tanto a Chick Corea como a Joe Zawinul al piano en algunas de las grabaciones de estudio de aquel año. En determinadas sesiones tuve hasta tres pianistas: Herbie, Joe y Chick; en algunas utilicé dos bajistas: Ron y Dave. También empecé a utilizar a Jack DeJohnette en la batería sustituyendo ocasionalmente a Tony Williams. Por último, establecí que en la cubierta delantera de mis álbumes apareciera la inscripción: «Directions in Music by Miles Davis», con el fin de que nadie se confundiera acerca de quién ostentaba el control creativo de lo que contenía el álbum. Después de la chapuza de Teo Macero en *Quiet Nights*, quería ejercer el control incuestionable de cualquier música mía que apareciese en un disco. Me inclinaba cada vez más por utilizar instrumentos electrónicos en la elaboración del sonido que deseaba, y pensé que decir «Directions in Music by Miles Davis» así lo indicaría.

Había oído a Joe Zawinul tocar el piano eléctrico en *Mercy, Mercy, Mercy*, con Cannonball Adderley: me gustó realmente el sonido del instrumento y me propuse tenerlo en mi banda. Chick Corea comenzó a tocar el piano eléctrico Fender Rhodes cuando actuaba conmigo, y lo mismo hizo Herbie Hancock, quien, desde que lo probó, optó por tocarlo continuamente; claro está que a Herbie le habían seducido siempre los artilugios electrónicos, de modo que con el Rhodes se sentía como pez en el agua. Chick, en cambio, no se decidía aún a tocarlo cuando se vino conmigo, pero le convencí. Le fastidiaba que alguien le dijera qué instrumento debía tocar, hasta que se entregó de lleno a ello, y a partir de entonces no sólo le gustó, sino que afianzó su prestigio tocándolo.

Mira, el Fender Rhodes tiene un sonido único, un sonido que lo identifica. No tiene otro. Siempre sabes lo que es. Dada mi admiración por la forma en que Gil Evans se expresaba musicalmente, me propuse obtener un sonido a lo Gil Evans de una banda reducida. Esto requería un instrumento como el sintetizador, que puede darte todo un abanico de sonidos distintos. Yo oía que era posible escribir una línea de bajo con las voces que Gil obtenía de su gran orquesta; luego superponías a la línea alguna armonía con el sintetizador y aquello hacía que tu banda sonase mucho más llena. Doblabas el bajo de aquella manera, y por supuesto funcionaba mejor que si tocabas con un piano corriente. En cuanto mis ideas sobre esto se aclararon y vi de qué manera el cambio afectaba a la música que yo hacía, ya no necesité para nada el piano. Mucha gente ha dicho que quise pasarme a la electrónica sólo por tener en mi banda unos pocos de los cachivaches que se habían puesto de moda. Pues no, ni mucho menos, únicamente buscaba el tipo de sonido que un Fender Rhodes podía darme y un piano convencional no podía. Lo mismo digo con respecto al bajo eléctrico: me daba lo que en aquel momento quería oír, en lugar del bajo de siempre. Los músicos deben tocar los instrumentos que mejor reflejan la época en que viven, deben aprovechar la tecnología que les dará lo que quieren oír. Por ahí circula una pandilla de puristas pronosticando que los instrumentos eléctricos arruinarán la música. No señor. Lo que arruinará la música será la música mala, no serán los instrumentos que los músicos elijan para tocar. No veo nada negativo en los instrumentos eléctricos, siempre y cuando uno disponga de grandes músicos que los toquen bien.

Cuando Herbie dejó la banda operativa, en agosto de 1968, Chick Corea ocupó su puesto. Me parece que Tony Williams me alertó sobre él porque ambos eran de Boston y Tony le conocía de allí. Había trabajado con Stan Getz, y cuando le propuse venirse conmigo estaba tocando con Sarah Vaughan. Hacia principios del año 1969, Jack Dejohnette sustituyó a Tony en la batería, con lo cual tuvimos una banda nueva, si se nos exceptúa a Wayne y a mí (aunque Herbie y Tony continuaron participando en nuestras sesiones de grabación).

En febrero de 1969 fuimos al estudio: Wayne, Chick, Herbie, Dave, Tony en lugar de Jack a la batería (porque yo quería el sonido de Tony), Joe Zawinul, y añadí un guitarrista, otro joven inglés, llamado John McLaughlin, que había venido a unirse al nuevo grupo de Tony Williams, Lifetime (en el cual Larry Young tocaba el órgano). Dave Holland nos había puesto en contacto con Jolin, a Tony y a mí, cuando estuvimos en Inglaterra, donde le oímos por primera vez. Luego Dave prestó a Tony una cinta en la que John tocaba, cinta que yo también escuché. Le oí tocar con Tony en el club de Count Basie y me pareció un *hijoputa*, así que le pedí que interviniéra en la grabación. Él me dijo que llevaba mucho tiempo escuchándome y que quizás le pondría nervioso participar en una sesión con uno de sus ídolos. A esto repliqué: «Relájate, toca como lo hacías en el club de Count Basie y todo será perfecto». Y esto fue lo que hizo.

La sesión de grabación correspondía a *In a Silent Way*. Yo había llamado a Joe Zawinul para decirle que trajese alguna música al estudio, puesto que sus composiciones me gustaban. Trajo una pieza titulada *In a Silent Way*, que dio a su vez título al álbum. (Las otras dos piezas del álbum son mías). Yo había grabado ya algunos de los temas de Joe, como *Ascenty Directions*, en las sesiones que en noviembre de 1968 hicimos juntos. Ascent era un poema tonal muy similar a *In a Silent Way* sólo que no tan preciso. Cuando Joe trajo *In a Silent Way* vi lo que estaba haciendo, aunque esta vez lo había ensamblado mejor. (En los temas que escribí para la sesión de noviembre de 1968, como *Splash*, se nota que yo estaba desplazándome hacia un sonido más rítmico, más *blues-funk*).

Cambiamos lo que Joe había escrito en *In a Silent Way*, cortamos todos los acordes y utilizamos y destacamos la melodía. Yo quería que el sonido fuera más del estilo *rock*. En los ensayos lo habíamos tocado como Joe lo había escrito, pero yo no me adaptaba bien a aquello porque tantos acordes me estorbaban. Oía que la melodía escrita por Joe (y oculta por el resto de la baraúnda) sí era absolutamente bella. Cuando grabamos, pues, descarté simplemente las páginas de los acordes y dije a todos que tocaran sólo la Melodía, sólo a partir de aquello. Les sorprendió trabajar de semejante forma, pero yo sabía, de cuando llevé para *Kind of Blue* una música que nadie había oído nunca, que si tienes unos buenos músicos (y los teníamos, lo mismo en aquella ocasión que ahora), resolverán la situación y tocarán mucho más allá de lo que les has dado y muy por encima de lo que ellos mismos se consideran capaces. Fue esto lo que hice en *In a Silent Way*, y aquella música salió fresca y hermosa.

A Joe, sin embargo, no le agradó nunca el tratamiento que di a su composición, y estoy seguro de que continúa desaprobándolo. Pero resultó, y esto es lo que realmente importa. Hoy en día mucha gente considera un clásico aquel tema de Joe y lo sitúa como inicio de la fusión. Si yo hubiera dejado la tonada como Joe la tenía, dudo que hubiese recibido los elogios que la envolvieron cuando el álbum se publicó. *In a Silent Way* fue fruto de una colaboración entre Joe y yo. Algunas personas rechazan mi manera de trabajar. Algunos músicos piensan a veces que no les concedo el reconocimiento debido. Pero yo siempre he procurado acreditar a quienes han hecho cosas para mí. La gente, por ahí, se indigna porque yo me atribuí el arreglo de *In a Silent Way*, pero yo arreglé la música al cambiarla.

Terminado *In a Silent Way*, me llevé a la banda de gira: Wayne, Dave, Chick y Jack Dejohnette formaban ahora mi banda operativa. Macho, desearía que aquella banda hubiera sido grabada en vivo, porque era jodidamente genial. Creo que Chick Corea y otras personas grabaron algunas de nuestras actuaciones, pero la Columbia lo desaprovechó todo.

Viajamos desde la primavera hasta el mes de agosto, y entonces volvimos al estudio y grabamos *Bitches Brew*.

Aquel año, 1968, el *rock* y el *funk* se vendían como rosquillas, un éxito que de sobra se puso de manifiesto en Woodstock. En aquel sonado concierto hubo más de

400.000 personas. Tanta gente en un concierto hace que todos se vuelvan locos, especialmente quienes producen discos. Lo único que tienen en mente es: ¿cómo podríamos vender discos sin parar a todas esas personas? Si no lo hemos hecho antes, ¿cómo podríamos hacerlo ahora?

Éste era el ambiente que reinaba en las compañías discográficas. Al mismo tiempo, el público abarrotaba los estudios para oír y ver en persona a sus estrellas favoritas. Y la música de jazz parecía marchitar la parra, por lo que respecta a venta de discos y actuaciones en vivo. Fue la primera vez en mucho tiempo que, dondequiera que yo tocase, no se quedaba gente en la calle sin poder entrar en el local. En Europa siempre se agotaron las entradas, pero en Estados Unidos tocamos en 1969 en muchos clubs medio vacíos. Aquello me enseñó algo nuevo. Si se comparaba lo que mis discos solían vender con los que vendían Bob Dylan o Sly Stone, realmente no había color. Sus ventas estaban por las nubes. Clive Davis, que era presidente de Columbia Records, contrató a Blood, Sweat and Tears en 1968, y a un grupo llamado Chicago en 1969. Intentaba proyectar la Columbia hacia el futuro y arrastrar a todo aquel público juvenil comprador de discos. Tras un comienzo un tanto peliagudo, él y yo nos entendíamos bien, porque él es un hombre que piensa como artista y no como un estricto comerciante. Tenía un perfecto sentido de lo que estaba pasando; lo considero un gran tipo.

Clive empezó a hablarme de que tratase de ganarme aquel mercado juvenil, empezó a hablarme de cambios. Sugirió que el camino para que yo captase aquella nueva audiencia sería tocar mi música allí donde fueran los jóvenes, lugares como el Fillmore. La primera vez que conversamos sobre ello me enfurecí con él, porque pensé que menospreciaba, no ya mi persona, sino lo mucho que yo había hecho por la Columbia. Le colgué el teléfono después de anunciarle que buscaría otra compañía en la cual grabar. Pero la Columbia se negaba a dejarme en libertad. Tras un largo tira y afloja, en torno al tema, todo acabó por enfriarse y nuestras relaciones volvieron a ser las de costumbre. Por un momento había pensado en pasarme a la Motown Records, dado que me gustaba lo que estaban haciendo y supuse que entenderían mejor cuáles eran mis propósitos artísticos.

Lo que a Clive realmente le molestaba era que mi contrato con Columbia me permitía cobrar anticipos a cuenta de los derechos que devengaba, por lo cual, siempre que necesitaba dinero, los llamaba y cobraba una cantidad. Clive consideraba que yo no ganaba dinero suficiente para que la compañía me diera aquel trato. Quizá tenía razón, visto desde mi posición actual, pero sólo bajo un criterio puramente de negocios, no bajo un criterio artístico. Yo opinaba entonces que la Columbia tenía que cumplir lo pactado, y punto. En cambio, ellos pensaban que, si mis ventas eran de unos 60.000 álbumes cada vez que publicaba un disco (cifra que les parecía suficiente antes de que apareciesen los nuevos fenómenos), dichas ventas no bastaban para que continuasen dándome dinero.

Éste era, pues, el clima que existía entre la Columbia y yo justo antes de que

entrara en el estudio para grabar *Bitches Brew*. Lo que ellos no entendían era que yo no estaba todavía preparado para convertirme en un recuerdo, no estaba preparado para figurar únicamente en la lista de la Columbia calificada de «clásica». Había vislumbrado la senda del futuro con mi música e iba a seguirla hasta la meta como había hecho siempre. No por la Columbia y sus cifras de venta, ni menos para hacerme con unos cuantos compradores de discos, blancos y jóvenes, iba a seguirla por mí mismo, por lo que yo quería y necesitaba que fuera mi propia música. Yo quería cambiar de rumbo, tenía que cambiar de rumbo, pero sólo para continuar amando lo que tocaba y creyendo en ello.

Cuando entré en el estudio aquel agosto de 1969, además de escuchar música *rock* y *funk* había estudiado a Joe Zawinul y a Cannonball tocando cosas como *Country Joe and the Preacher*. Y había conocido a otro inglés, llamado Paul Buckmaster, en Londres, a quien pedí que viniera cuando pudiese y me ayudara a preparar un álbum juntos. Me gustó lo que hacía. Yo había estado experimentando con escribir unos pocos cambios de acorde sencillos para tres planos; una cosa simple, y divertida porque, mientras trabajaba en ella, solía pensar en cómo Stravinsky había retrocedido hacia fórmulas sencillas. Así pues, había escrito aquellas cosas, como un acorde y una línea de bajo, y me encontré con que, por mucho que lo tocara, siempre era diferente. Escribía un acorde, una pausa, quizás otro acorde, y resultaba que cuanto más se tocaba, más seguía diferenciándose. Esto empezó a ocurrir en 1968, cuando reuní a Chick, Joe y Herbie para aquellas sesiones de estudio. Continuó durante las sesiones que dedicamos a *In a Silent Way*. A continuación me puse a pensar en algo más extenso, el esqueleto de una pieza. Escribiría un acorde sobre dos tiempos y quedarían otros vacíos; esto daría: uno, dos, tres, *da-dum*, ¿entendido? Entonces puse el acento sobre el cuarto compás. Quizá tenía tres acordes en el primer compás. Sea como fuere, dije a los músicos que podían hacer lo que quisieran, tocar cualquier cosa que les sonara, pero que yo debía tomar lo que hiciesen como un acorde. Bueno, ellos sabían lo que podían hacer, y eso fue lo que hicieron. Descompusieron el acorde, con lo cual sonó lleno de riqueza.

Les dije aquello en los ensayos, y luego les entregué los bocetos musicales que ninguno de ellos había visto, exactamente como había hecho en *Kind of Blue* y en *In a Silent Way*. Empezamos a primera hora de la mañana en el estudio de la Columbia, en la calle 52, y grabamos el día entero durante tres días de agosto. Yo había advertido a Teo Macero, que era quien producía el disco, que se limitara a dejar correr las cintas y captar todo lo que tocáramos; insistí en que lo grabase todo y no viniese a interrumpirnos ni a preguntar nada. «Quédate en la cabina y preocúpate de grabar el sonido», fue lo que dije. Y lo cumplió, no vino a jodernos ni una sola vez y lo registró todo, lo grabó estupendamente bien.

Así pues, cuando empezamos a tocar, yo actuaba como un director de orquesta tradicional, y además escribía alguna partitura para alguien, o le decía que tocara diferentes cosas que oía a medida que la música se desarrollaba y se cohesionaba. Era

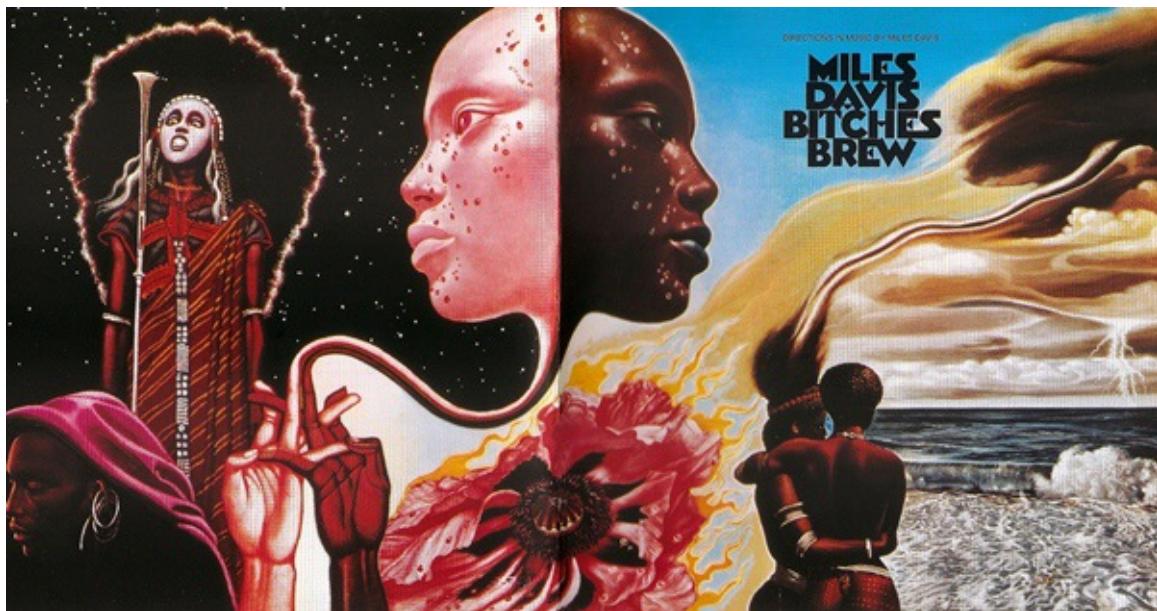
un proceso al mismo tiempo suelto y bien amarrado. Era informal pero ágil, todos permanecían alerta ante las diversas posibilidades que iban apareciendo en la música. Mientras ésta se desarrollaba yo oía, por ejemplo, algo que me parecía que podía ampliarse, o quizá que convenía cortar. Por lo tanto, la grabación era un despliegue del proceso creativo, una composición viviente. Era una especie de fuga, o de motivo en el que todos irrumpíamos y volvíamos a salir de un salto. Cuando esto había progresado hasta un determinado punto, yo decía a algún músico que entrara y tocase algo diferente, como Benny Maupin al clarinete bajo, Desearía haber pensado en grabar en vídeo la sesión completa, porque habría sido un documento excepcional y me habría gustado poder ver posteriormente y en detalle lo que sucedió, como cuando en un partido televisado de fútbol o baloncesto se repiten las jugadas. De vez en cuando, en lugar de dejar que la cinta continuara corriendo, yo le decía a Teo que retrocediera y volviera a pasarla, con el fin de oír lo que habíamos tocado. Si en algún punto concreto quería introducir algo más, simplemente tomaba al músico indicado para hacerlo y lo añadimos.

Fue una sesión estupenda, tío y que yo recuerde no tuvimos ningún problema. Podríamos compararla a una de aquellas fantásticas *jam sessions* que solíamos montar en Minton's en los viejos tiempos, allá por los días del *bebop*. Al salir del estudio, cada noche, todos hervíamos de excitación.

Algunas personas han escrito que la idea de hacer *Bitches Brew* fue de Clive Davis o de Teo Macero. Eso es mentira: ninguno de los dos tuvo nada que ver con el proyecto. Como siempre, es el intento de unos blancos de atribuir a otros blancos un mérito sin justificación, puesto que el disco presentaba un concepto musical rupturista, muy innovador; la conocida intentona de reescribir la historia cuando un hecho importante se ha producido.

Lo que hicimos en *Bitches Brew* nunca podrá nadie escribirlo para que lo toque una orquesta. Por esta razón precisamente no lo escribí yo, y no porque no supiera lo que quería: sabía que lo que quería saldría de un proceso de creación y no de una partitura escrita y arreglada de antemano. La sesión se basaba en la improvisación, que es lo que hace del jazz algo fabuloso. Cada vez que cambia el tiempo cambiará su actitud personal respecto a algo, y un músico tocará de forma distinta, especialmente si no lo tiene todo escrito ante las narices. La actitud de un músico es la música que toca. En California, por ejemplo, allá en la playa, encuentras silencio y el rumor de las olas del mar rompiendo contra la orilla. En Nueva York te rodea el estrépito de los coches, de los cláxones impacientes, de la gente que llena las calles hablando sin parar, toda esa mierda. Es muy raro que en California oigas a la gente hablar por la calle. California es suave, es una tierra de sol y ejercicio físico y mujeres bonitas que exhiben en las playas sus magníficos cuerpos y sus elegantes y largas piernas. La gente tiene allí la piel tostada porque toma el sol constantemente. En Nueva York la gente sale, pero es una cosa diferente, es una cosa como interior. California es una cosa exterior y la música que viene de allí refleja los espacios abiertos y las amplias

autopistas, cosas que no encuentras en la música que nace en Nueva York, que usualmente es más intensa y energética.



Tras terminar *Bitches Brew*, Clive Davis me puso en contacto con Bill Graham, propietario del Fillmore de San Francisco y del Fillmore East en el centro de Nueva York. Bill quiso que yo tocase primero en San Francisco, con los Grateful Dead, pero otro grupo actuó antes que nosotros. El lugar estaba repleto de gente más o menos distraída, y también más o menos colocada, que cuando empezamos a tocar paseaba y conversaba. Pero al cabo de un rato todos guardaban silencio y habían entrado de lleno en la música. Toqué un poco de algo como *Sketches of Spain* y a continuación pasamos a *Bitches Brew*, y aquello, macho, los dejó patas arriba. Después de aquel concierto, cada vez que tocaba en San Francisco asistían a mis actuaciones multitud de jóvenes blancos.

Luego Bill nos devolvió a Nueva York para tocar en el Fillmore East con Laura Nyro. Antes, sin embargo, lo hicimos, también por cuenta de Bill, en el Tanglewood, con Carlos Santana y un grupo que se llamaba Voices of East Harlem. Recuerdo aquella actuación porque llegamos con un ligero retraso y yo conducía mi Lamborghini. Se accedía al lugar por un camino lleno de polvo (el concierto era al aire libre) que nos envolvió a mi coche y a mí en una nube. Salí de la nube, y allí estaba Bill esperándome, muy preocupado. Yo aparecí con mi abrigo de pieles largo hasta los tobillos. Bill me miraba a punto de estallar de cólera, ¿lo imaginas? Así que le dije: «¿Qué pasa, Bill? ¿Esperabas que de ese coche saliera otra persona?». Aquello le desmontó. Los conciertos que di para Bill aquella temporada me fueron muy útiles para ampliar mi audiencia. Tocábamos para toda clase de públicos distintos. Las multitudes que iban a ver a Laura Nyro y a los Grateful Dead se mezclaban con el público que acudía a oírme a mí, y esto beneficiaba a todos.

Bill y yo nos llevamos bien, pese a que tuvimos nuestras diferencias porque él es un negociante *hijoputa* y duro y yo tampoco me dejó pisar. Por lo tanto, hubo encontronazos. Recuerdo una vez (o dos, quizá) en el Fillmore East, en 1970, que yo precedía a aquel pobre tipo llamado Steve Miller. Me parece que Crosby, Stills, Nash y Young figuraban en el mismo programa, y eran un poco mejores. Bien, Steve Miller no tenía nada que ofrecer, y yo estaba furioso por servirle de introducción a un gilipollas que no sabía tocar y había publicado un par de discos de mierda. De modo que llegué tarde y él tuvo que tocar primero, y luego, cuando nosotros entramos, fue la erupción y empezó el festín, para Bill incluido.

Aquello se repitió, un par de noches, y cada noche llegué tarde, y Bill me decía que era «una falta de respeto a los artistas» y otras frases similares. La última noche hice lo mismo. Cuando llegué vi que Bill estaba furioso, porque no me esperaba dentro, como hacía normalmente, sino plantado fuera del Fillmore. Me acometió con las tonterías de «faltarle el respeto a Steve» y todo lo demás. Yo me limité a mirarle, frío como un *hijoputa*, y le dije: «Eh, nene, esta noche como las otras, y tú sabes el resultado que han dado, ¿verdad?». No tuvo nada que objetar, porque realmente habíamos armado una revolución.

Después de aquellas actuaciones, o aproximadamente por la misma época, empecé a darme cuenta de que la mayoría de los músicos de *rock* no sabían prácticamente nada de música. No la habían estudiado, eran incapaces de tocar en estilos diferentes, y no habíamos de leer partituras. Pero eran populares y vendían montones de discos porque daban al público un determinado sonido que era el que aquél quería oír. Pensé, por lo tanto, que sí ellos podían hacerlo (llegar a tantas personas y vender tantos discos sin saber realmente lo que hacían) también podía hacerlo yo, sólo que mejor. Además, prefería tocar en los grandes loca, es y los espacios abiertos que actuar continuamente en los clubs nocturnos: no sólo puedes ganar en ellos más dinero y dirigirte a públicos más amplios, sino que te ahorraras el barullo que has de soportar en aquellos locales pequeños llenos de humo.

Como he dicho, a través de Bill conocí a los Grateful Dead. Jerry Garcia, su guitarrista, hizo conmigo muy buenas migas, hablando de música, de lo que a él le gustaba y de lo que me gustaba a mí, y creo que ambos aprendimos alguna cosa, crecimos un poco. Jerry Garcia amaba el *jazz*; descubrí que le gustaba mi música y llevaba mucho tiempo escuchándola. Le gustaban asimismo otros músicos, como Ornette Coleman y Bill Evans. En cuanto a Laura Nyro, era una persona muy apacible fuera del estrado, y creo que en cierto modo yo la intimidaba. Mirando atrás, considero que Bill Graham hizo por la música algunas cosas importantes con aquellos conciertos, representó una notable apertura, y gracias a él muchísimas personas de diferente condición oyeron muchísimas clases diferentes de música, las cuales normalmente nunca hubiera oído. No volví a coincidir con Bill hasta que dimos algunos conciertos en favor de Amnesty International en 1986 o 1987.

Por la época de que estoy hablando conocí a un joven actor negro que en algunos

de nuestros conciertos hacia una especie de presentación: Richard Pryor. Macho, qué *hijoputa* tan divertido. Entonces aún no era famoso, pero yo estaba seguro de que se convertiría en una gran estrella. Sencillamente, lo notaba en mis huesos. Cuando el Village Gate contrató de nuevo a nuestra banda, yo contraté a mi vez a Richard para que nos hiciese de telonero. He olvidado dónde le vi actuar por primera vez, pero quería que el público se enterara de lo bueno que era aquel *hijoputa*. Le pagué de mi propio bolsillo y actué como productor del espectáculo. Creo que estuvimos allí dos fines de semana, y la banda y Richard, por decirlo así, desmantelaron el local. Richard hacía laertura, luego teníamos algo de música india a cargo de un intérprete de sitar, y a continuación tocaba mi banda. Fue un verdadero éxito, y encima, para mí, un buen negocio. Richard y yo nos hicimos excelentes amigos después de aquello, salimos juntos por ahí, nos colocamos, lo pasamos en grande. Abundan los cómicos que son un plomo fuera del escenario, pero Richard (como Red Foxx) era tan divertido en privado como en público. Entonces no tenía casa propia y acostumbraba dejar a su esposa en la mía cuando marchaba de gira. Pero, como te digo, era un tipo divertido ya en aquella época, y no necesitaba salir a escena para serlo.

También en la misma época conocí a Bill Cosby, con quien coincidí en el aeropuerto de Chicago. Más adelante nos conocimos mejor mutuamente, intimamos, y él me contó que ya nos habíamos encontrado con anterioridad en Filadelfia, donde asistía a mis actuaciones; pero me dijo incluso que yo había ejercido una fuerte influencia en su vida, pero la verdad es que no recuerdo nada de aquellos encuentros previos. Entonces estaba haciendo «I Spy» y era una figura famosa. Me gustaba ver su programa, cosa que le dije el día del aeropuerto. Él me respondió: «Gracias, Miles, pero tengo la esperanza de que me den una mujer, aunque sólo sea una, con la que mantener una relación antes de que el programa termine. En la televisión parecen pensar que los negros no nos vamos a la cama, o que no tenemos una vida amorosa como la tienen los blancos. Espero que me den una escena de amor con una mujer, mal sea por una vez, sólo una única escena de besos». Y esto fue todo. Lo dijo camino de un avión, mientras yo andaba a su lado para tomar otro. Recuerdo haber pensado: «Sí, tiene razón». Pero no creo que consiguiera su deseo.

Las cosas rodaban bien en lo que se refiere a mi música, pero no tan bien en lo concerniente a mis relaciones con mi esposa Betty. Betty empezó a mentirme y a intentar hacerse con mi dinero. Empezó a firmar cosas cuando estábamos de gira, quiero decir que llevaba a algunas de sus amistades al hotel y ponía las cuentas a mi nombre. Empezó a causarme muchos problemas. Harold Lovett, mi abogado, bebía demasiado por aquellas fechas, y esto hacía que no estuviéramos tan unidos como antes. Era un incordio, pero yo mantenía mi lealtad hacia él porque me había apoyado cuando nadie más me apoyó. Su comportamiento comenzaba a irritarme, también entonces. A Harold nunca le había gustado Betty y solía decirme que el único motivo de que yo estuviera con ella era que se parecía a Frances. Era cierto, especialmente si

la veías desde el otro lado de una habitación. Él opinaba que ésta era la razón de que yo estuviera con ella, y probablemente no se equivocaba. Consideraba que no tenía clase y que, simplemente, estaba utilizándome, y en esto sí que, por lo menos una vez, acertó.

Me acuerdo de que viajamos a Europa, para actuar, a finales del verano de 1969, después de haber terminado *Bitches Brew*. Allí me tropecé con Bill Cosby y su esposa, Camille. Nosotros tocábamos creo que en Antibes y Bill estaba de vacaciones. Vino con Camille al concierto y a continuación fuimos todos a un club. Bill y Camille bailaban en la pista, y Betty lo hacía con un tipo francés y estaba muy colocada. Camille vestía una especie de mono de encaje, muy bonito, lleno de orificios como una red de baloncesto. Mientras bailaban, Betty, que se movía a lo loco de acá para allá, enganchó con el tacón de su zapato el borde del mono de Camille y se lo desgarró como una *hijaputa*. Ni siquiera se dio cuenta de lo que había hecho. Cuando lo descubrió, se excusó y todas esas cosas, y yo le dije a Bill que pagaría el mono, pero Bill y Camille no quisieron ni oír hablar del asunto, y él dijo que había sido una simple casualidad y que lo sentían mucho por Betty. Pero yo sabía que Betty había perdido el control y aquella escena me dejó abochornado como un *hijoputa*.

Mira, Betty era demasiado joven y demasiado inculta para las cosas que yo esperaba de una mujer. Me había acostumbrado a mujeres sobrias, sofisticadas y elegantes como Frances, o como Cicely, que sabían desenvolverse en toda clase de situaciones. Pero Betty era un espíritu libre (con el talento de una *hijaputa*), una *rockera* y una chica de la calle que estaba habituada a otro género de cosas. Era desaliñada, ese tipo de mujer toda sexo, pero yo no lo sabía cuando la conocí, o si lo sabía no le di demasiada importancia. Sin embargo, aquella escena con 1 os Cosby era típica de su manera de comportarse y, unida al resto de las cosas que hacía, terminó por hartarme.

Tras separarnos, de Bill y Camille, me marché a Londres a ver a Sammy Davis, Jr., que estaba en Inglaterra para estrenar *Golden Boy*. También vi a Paul Robeson: procuraba verle siempre que iba a Londres, hasta que regresó a Estados Unidos. Yo me relacionaba con personas que tenían muchísima clase, pero Betty no se sentía cómoda entre aquel tipo de gente. Sólo le gustaban los *rockeros*, y esto es razonable, pero yo siempre he tenido un buen puñado de amigos que no son músicos, y Betty era incapaz de tratar con aquellas personas, motivo adicional de que nos fuéramos distanciando progresivamente uno de otro.

Más tarde, en Nueva York, se cruzó en mi camino una hermosa muchacha hispana que quería acostarse conmigo. Fui a su casa y me dijo que Betty salía con su novio. Cuando le pregunté quién era su novio, me dijo: «Jimi Hendrix». Era una *hijaputa* rubia, una preciosidad, y cuando se desnudó me mostró un cuerpo que, sencillamente, no podía esperar. Le dije: «Si Betty quiere joder con Jimi Hendrix, es asunto suyo, y yo nada tengo que ver con ello, ni ello tiene tampoco nada que ver

contigo y conmigo». Ella me dijo entonces que sí Betty jodía con su hombre, ella me jodería a mí.

Yo le dije: «No, yo no juego a esas cosas, yo no jodo con nadie por motivos así. Si jodes conmigo será porque te apetece hacerlo, no porque Betty joda con Jimi».

Volvió a vestirse y nos limitamos a conversar. Macho, aquello que le dije la desmontó. Era tan bonita que estaba acostumbrada a que los hombres pelearan por conseguirla. Pero yo no era de aquella manera ni lo había sido nunca. El que una mujer fuera solamente bonita no significaba nada para mí ni lo había significado nunca: siempre he tenido mujeres bonitas. Para que yo me interese por ellas deben poseer además una mente y pensar en algo más que en su físico.

Después de aquello, mi relación con Betty fue cuesta abajo. Tras contarle lo que sabía de ella y Jimi, le pedí el divorcio; es decir, le anuncié que iba a obtener el divorcio. Ella dijo: «No, no lo harás, bonita como soy ¡sabes de sobra que no renunciarás a esta golosina!».

«¿Ah, sí? Muy bien, zorra, no sólo me divorciaré, sino que ya tengo los papeles preparados, ¡y mejor será que los firmes si sabes lo que le conviene a tu culo!». Los firmó, y así terminó la historia.

Betty y yo, pues rompimos en 1969, pero dado que las cosas iban ya tan mal entre nosotros yo había empezado a relacionarme con dos mujeres extraordinarias, muy hermosas y que causaron, las dos, un gran impacto en mi vida: Marguerite Eskridge y Jackie Battle. Ambas eran mujeres muy espirituales, de esas que toman alimentos sanos y cosas así. Ambas muy apacibles, pero muy fuertes, con gran confianza en sí mismas. Además, eran dos personas de bien que no se interesaban por mí sólo porque era una estrella, sino que su interés era genuino. Betty, a pesar de ser físicamente tan bella, no tenía ni asomo de confianza en sí misma como persona. Era una *groupie* de categoría, con mucho talento pero que no creía en su propio talento. Jackie y Marguerite no tenían aquel tipo de problema, de modo que con ellas me sentía muy distendido.

Vi por primera vez a Marguerite entre el público de uno de mis conciertos e hice que alguien le dijera que me gustaría hablar con ella e invitarla a una copa. Era en un club nocturno de Nueva York, quizás el Village Gate o el Village Vanguard. A principios de 1969. Marguerite era una de las mujeres más lindas que yo había visto. Así pues, empecé a salir con ella. Pero me quería para ella sola, quería una relación en exclusiva. Tuve que mantener oculta mi otra relación con Jackie para que no se enterase. Fuimos juntos intermitentemente durante unos cuatro años. Por un tiempo tuvo un apartamento en el edificio que yo tenía en la calle 77 Oeste. Sin embargo, le gustaba muy poco la vida de músico, tantos clubs, tanto alcohol, tanta droga. Todo aquello resultaba demasiado agitado para ella, una mujer, ya digo, verdaderamente tranquila, y vegetariana, y por cierto oriunda de Pittsburgh, como Betty. Macho, Pittsburgh produce mujeres bonitas de verdad. Tenía veinticuatro años cuando nos conocimos. Una mujer deslumbrantemente bella, ¿sabes?, de piel color castaño, alta,

con un cutis, unos ojos y un cabello magníficos. Estuvimos juntos unos cuatro años; ella es la madre de mi hijo menor, Erin.

Estaba conmigo en Brooklyn en octubre de 1969. Allí acabábamos de tocar en el Blue Coronet Club y yo había acompañado a Marguerite a su casa, también en Brooklyn (todavía no se había trasladado al apartamento de mi propiedad). Tenía parado el coche frente a su casa y estábamos sentados hablando y besándonos, ya sabes, lo que los enamorados hacen, cuando otro coche apareció junto al mío, ocupado por tres negros. De momento no les presté atención, pensé vagamente que serían personas que habían asistido al concierto y querían saludarme. Pero de inmediato oí tiros y sentí una punzada en el costado izquierdo. Debieron de dispararme unas cinco balas, y por suerte yo llevaba puesta una chaqueta de cuero de esas anchas. De no ser por ella y por el hecho de que dispararon a través de la puerta de un Ferrari de fabricación sólida, me habrían matado. Me sorprendí tanto que no tuve ni tiempo de asustarme. Ninguna de las balas alcanzó a Marguerite, de lo cual me alegré, pero casi se desmayó de espanto.

Entramos en la casa, llamé a la policía, y vinieron (dos agentes blancos) y registraron mi coche, a pesar de que era el que había recibido los impactos. Entonces dijeron que en el coche habían encontrado un poco de marihuana y nos arrestaron a Marguerite y a mí y nos llevaron al puesto de policía. Pero nos soltaron sin presentar cargos, porque no tenían ninguna prueba.

Ahora bien, en primer lugar, todos los que me conocen saben que nunca me ha gustado la marihuana, que no la he fumado nunca. Por lo tanto, era una estupidez lo que pretendían colgarme. Simplemente debió fastidiarles que un negro pasara en aquel costoso coche extranjero con una mujer tan hermosa. No supieron qué conclusión sacar. Cuando examinaron mis antecedentes supongo que encontraron que yo era un músico y que en otro tiempo había tenido problemas de droga; en consecuencia trataron de echarme encima un poco de mierda a ver que pasaba. Quizá conseguirían un ascenso por arrestar a un negro famoso. Yo era quien les había llamado; de haber tenido alguna droga en mi poder, me habría deshecho de ella antes de que llegaran. No estoy tan loco.

Ofrecí una recompensa de 5.000 dólares por información sobre quiénquiera que me hubiese disparado. Pocas semanas después, estaba sentado en un bar de la zona alta cuando un tipo se me acercó y me dijo que al sujeto que me disparó le habían matado, que le había pegado un tiro alguien a quien no gustó lo que había hecho. No sé cómo se llamaba el tipo que me contó aquello, ni él tampoco me dijo el nombre del pistolero que ahora se suponía que estaba muerto. Todo lo que sé es lo que el tipo en cuestión me contó, y jamás he vuelto a verle. Más adelante descubrí que el motivo de que me disparasen era que algunos promotores negros de Brooklyn estaban cabreados por el hecho de que los promotores blancos acaparasen los mejores contratos artísticos. Cuando aquella noche toqué en el Blue Coronet, los negros pensaron que yo era un cabrón por no poner la contratación en sus manos.

Bien, estoy de acuerdo en que los negros tengan siempre su parte del pastel. Pero nadie me había dicho una palabra de aquel asunto, y de pronto salía un tío tratando de matarme por algo de lo que no sabía nada. Macho, la vida es a veces una putada. Durante algún tiempo, después de aquel incidente, dondequiera que fuese llevaba por precaución una manopla; hasta que un año más tarde me detuvieron en Manhattan, circulando por Central Park South, por no llevar en el coche la pegatina reglamentaria; cuando la policía me registró, la manopla cayó de mi bolso de mano. Admito que mi coche no llevaba la pegatina, es más, reconozco que no tenía siquiera los papeles en regla. Pero los pasmas del coche patrulla no podían haberlo visto desde el otro lado de la calzada cuando viraron en redondo para dirigirse hacia mí.

Una vez más, el motivo de que pararan y retrocediesen era que yo conducía un Ferrari rojo e iba ataviado con un turbante, unos pantalones de piel de cobra y una chaqueta de piel de cordero, y que tenía conmigo a una mujer muy bella (creo que de nuevo se trataba de Marguerite), delante del Plaza Hotel. Los dos agentes blancos que vieron esto pensaron probablemente que yo era un traficante de drogas y por ello volvieron atrás. No hace falta decir que si al volante del Ferrari se hubiera sentado una persona blanca, los Policías habrían pasado de largo.

Jackie Battle era asimismo una mujer muy especial. Procedía de Baltimore y tenía diecinueve o veinte años cuando la conocí, más o menos por la misma época en que conocí a Marguerite. Encontré a Jackie en las Naciones Unidas, donde era la secretaria de alguien a quien yo conocía. Solía verla con frecuencia en los conciertos porque era muy aficionada a la música; ella misma era artista, pintaba, grababa y diseñaba. Era una mujer hermosa, con una piel exquisita de color castaño claro, alta, de lindos ojos y linda sonrisa, todos los extras que quieran, más un temple espiritual como no he conocido otro. Empezamos a salir por las buenas. Era muy madura para su edad, una persona ya formada, sabía lo que quería de la vida y no toleraba estupideces de nadie. Es amable y tranquila, habla con mucha suavidad, pero bajo esta apariencia es una persona muy fuerte que conoce su propia valía. Cuando superé la atracción inicial de su belleza, fue su inteligencia lo que me hizo amarla y respetarla tanto. Su forma de pensar sobre las cosas y su manera de ver el mundo, eran sumamente peculiares. Además se preocupaba sinceramente por mí, incluso cuando estaba medio loco por la cocaína. En cierta ocasión, en Phoenix, conseguí un montón de cocaína de un médico. Coca pura, macho. Tomé aquella cocaína a todas horas, y luego salí a tocar en el correspondiente concierto. Cuando volví de tocar aquella noche, Jackie estaba narcotizada con píldoras para dormir, a punto de perder el conocimiento. Bueno, Jackie no toma nunca somníferos, jamás ha probado una droga. Conseguí que se recuperase y le pregunté: «Jackie, ¿por qué has hecho eso, tomarte todas mis píldoras? ¡Podías haberte matado!».

Con lágrimas en los ojos, ella me contestó: «Si tú vas a matarte con toda la coca y las mierdas que has estado tomando, yo quiero morirme antes. Por eso he recurrido a las píldoras. Porque al ritmo que llevas morirás pronto, y no quiero seguir viviendo

sin ti».

Macho, aquello sí me jodió. Me dejó conmocionado. Y entonces me acordé de la coca y fui al cuarto de baño a comprobar mi reserva, y no estaba. Regresé junto a Jackie y le pregunté qué había pasado con la coca, y me dijo que la había tirado al retrete. Aquello me jodió todavía más. Te aseguro, tío, que era una chica fuera de lo corriente.

Su familia vivía en Nueva York y llegué a conocer bien a su madre, Dorothea, y a su hermano, Todd «Mickey» Merchant, que es también un gran artista y pintó algunos cuadros para mí. Yo llamaba de vez en cuando a su madre y le pedía que me hiciera un gumbo^[11], porque es una buena cocinera, y me lo hacía y me lo traía a casa. Si no podía traerlo, se lo dejaba a alguien y yo lo iba a recoger. Son una familia muy unida, gente muy especial.

Cuando empecé a salir con Jackie, su hermano me preguntó: «Negrito, ¿qué es lo que quieras de mi hermana?».

Y yo le respondí: «¿Qué coño significa eso de qué quiero de tu hermana? ¿Que quiere cualquier hombre de una mujer gentil y bonita?».

Y él dijo entonces: «Okey, macho, pero no vayas jodiendo por ahí y engañando a mi hermana y aprovechándote de ella, entérate, porque me importa un huevo lo famoso que seas: hazle daño a mi hermana y tendrás que pasar cuentas conmigo». De este modo, cuando rompí con Betty yo tenía dos hermosas mujeres, jóvenes y espirituales, que me hacían compañía, Jackie y Marguerite. Al mirar atrás pienso que fue probablemente una desdicha que las conociera a las dos al mismo tiempo, como ocurrió, porque si hubiera podido dedicar a una sola de ellas toda mi atención, quién sabe lo que habría pasado. Pero no me gusta perderme en especulaciones.

Yo había establecido en mi grupo la política de que nadie se llevase a su pareja cuando salíamos de gira, porque consideraba que esto distraía a los músicos. Sin embargo, yo sí llevaba a mis chicas, y esto empezaba a causarme problemas con Wayne, Chick y Jack, porque ellos querían llevarse también a sus damas. En mi opinión, aquella era mi banda y tenía derecho a fijar una política. De hecho, no me habría importado que sus mujeres nos acompañaran, siempre y cuando no les impidieran tocar bien, que era lo que normalmente sucedía.

Antes de que saliéramos con destino a California, Jack me llamó y me dijo que iba a llevarse a su mujer, Lydia, que estaba embarazada de ocho meses. Primero intentó convencerme de que cancelara la gira, alegando que Lydia podía tener el niño en cualquier momento y él debía estar cerca cuando naciera. Pero yo le repliqué que me era imposible hacerlo; fue entonces cuando dijo que tendría que llevarse a Lydia con él. El problema en este caso era que Jack cambiaba su manera de tocar cuando Lydia estaba por los alrededores. Empezaba a meterse en estilizaciones y mierdas y a no tocar como lo hacía habitualmente, porque trataba de parecer original y llamar la atención. Como resultado, discutimos sobre Lydia, y Jack me amenazó con abandonar la gira. Terminé por decirle que podía traer a Lydia y plantarla delante de

su puñetera batería sí lo deseaba, a condición de que la puñetera batería la tocase como se debía tocar. La discusión continuó a bordo del avión que nos llevaba a California. Mi novia, Jackie, intervino a favor de Jack y Lydia, y la amenacé con despacharla de culo a casa. Pero Jackie se puso terca, insistió, no cedió, porque no le asustaba nada. Finalmente, lo dejé correr.

Llegamos a Los Ángeles después de detenernos primero en Monterrey, para intervenir en el Festival de Jazz, y luego en San Francisco. En Los Ángeles tocamos en Shelly's Manne-Hole. Por entonces, Anna Maria, la chica de Wayne, ya se había unido a nosotros como habían hecho Lydia y Jackie. Y a continuación vino otra mujer, Jane Mandy, la novia de Chick. Jack, como era de suponer, se deshacía en sonrisas y gilipolleces, por lo que comprendí que no iba a hacer otra cosa que intentar lucirse. Me gusta la forma de tocar de Jack, pero cuando hay mujeres en las cercanías el muy *hijoputa* se dedica sólo a mostrarse original y a tocar para la gente en lugar de para la banda. Ay de ti, sin embargo, que se lo digas.

Las dos primeras noches que estuvimos allí, Lydia vino a los vestuarios. Es también artista, y buena, y una persona encantadora. A mí me gusta mucho. Pero cuando vino a los vestidores, Jack empezó a reaccionar de una manera poco prometedora y acabó tocando mierdas. La tercera noche vi a Lydia instalada junto al estrado. Bajé a mezclarle con el público y envié una nota a Jack, a través de Shelly, el empresario del local, que decía: «Si Lydia no se retira, no tocaremos».

Bueno, mira, en la calle había colas que rodeaban la manzana esperando entrar en el club y Shelly no podía menos que pensar en su negocio. Pero yo pensaba en la música que no oiríamos porque Lydia estaba allí y haría que Jack presumiera de virtuoso en vez de limitarse a tocar bien. Jack, mientras tanto, se había cabreado como un *hijoputa*, pensando que yo metía las narices en sus asuntos familiares, y con todo ello la mierda se había hecho cada vez más espesa. Al cabo de unos momentos, sin embargo, todos los demás miembros de la banda se echaron a reír, y lo mismo Shelly, y éste vino y se hincó de rodillas, tal como te digo, y se puso a suplicarme: «Por favor, Miles, por favor, toca». Esto me hizo ver de repente el lado cómico de la situación. Volví al estrado y toqué, y aquella noche Jack tocó hasta perder el culo. Supongo que pretendía demostrarme que me equivocaba respecto a que era incapaz de tocar bien en presencia de su esposa. Después de este incidente renuncié a la norma de que mis músicos no llevaran de gira a las mujeres, a condición de que ello no perjudicara su forma de tocar. Más adelante Keith Jarret mostró el mismo defecto cuando estuvo en mi banda: si su mujer venía de gira, él se dedicaba a tocar una mierda que le parecía el colmo de la sofisticación, y mientras actuaba intercambiaba con ella miradas arrobadas, como si aquella gilipollez fuera lo más bello del mundo. Para mí, por supuesto, lo que Keith tocaba no era sino mierda con adornos, y tuve que decirle que no me causaba la menor impresión. En consecuencia, dejó de hacerlo.

Mi actitud y mi criterio estaban cambiando en relación con un montón de cosas, entre las que se contaba mi manera de vestir. Los clubs en los que solía trabajar

estaban llenos de humo que impregnaba la tela de mis trajes. Además, todo el mundo comenzaba a usar en los conciertos ropas informales, o por lo menos las usaban los músicos de *rock*, y esto pudo haberme afectado. Los estilos negros se imponían, ya sabes, el movimiento negro de concienciación, así que se llevaban cada vez más tejidos indios y africanos. Comencé a vestir dashikis africanas y túnicas y prendas más holgadas y sueltas, además de una serie de blusones indios que vendía un tipo llamado Hernando, un argentino que tenía un local en Greenwich Village. Allí era donde Jimi Hendrix compraba casi toda su ropa. Yo le compré los blusones indios, compré pantalones de ante a un diseñador negro llamado Steven Burrows y zapatos a un establecimiento de Londres, Chelsea Cobblers. (Había allí un tipo llamado Andy que en una noche podía hacerte el par de zapatos más sofisticado que puedas imaginar). Me había distanciado de la línea sobria de *Brook Brothers* para pasar a aquella otra cosa, que para mí estaba más de acuerdo con los tiempos. Encima, descubrí que me permitía moverme por el estrado con mayor libertad. Moverme por el estrado era algo que me gustaba; quería tocar en puntos diferentes, porque hay zonas del estrado donde la música y el sonido son mucho mejores que en otras. Había empezado a investigar qué zonas eran aquéllas.

En 1969, con *In a Silent Way*, comenzó para mí un importante período creativo. Aquel disco liberó en mi mente un caudal de música que estuvo fluyendo durante los cuatro años siguientes. En aquella etapa calculo que debí encerrarme en el estudio cerca de quince veces y completé unos diez álbumes (unos se publicaron antes que otros, pero todos fueron registrados en la misma época): *In a Silent Way*, *Bitches Brew*, *Miles Davis Sextet: At Fillmore West*, *Miles Davis: At Fillmore*, *Miles Davis Septet: At the Isle of Wight*, *Live Evil*, *Miles Davis Septet: At Philharmonic Hall*, *On the Corner*, *Big Fun*, *Get Up With It*. (*Directions* y *Circle in the Round* aparecieron después con grabaciones que hice en aquel período). Pero toda la música era diferente, y esto causaba a muchos críticos un montón de problemas. Los críticos buscan siempre encasillarte, situarte en un determinado lugar de su cabeza donde te encuentren con facilidad. No les gustan los excesivos cambios porque les obligan a trabajar para entender lo que estás haciendo. Cuando yo empecé a cambiar tan deprisa, no pocos críticos me desairaron porque no entendieron lo que hacía. Pero ya sabes que los críticos nunca me han quitado el sueño, así que continué con lo mío, que era procurar desarrollar y ganar altura como músico.

Wayne Shorter dejó la banda a finales de otoño de 1969 y yo la disolví por un tiempo en espera de efectuar ciertos cambios. Sustituí a Wayne por un joven saxo blanco, de Brooklyn, llamado Steve Grossman. Wayne me había anunciado con anticipación que se marcharía. Por lo tanto, cuando fui al estudio de grabación el día uno de noviembre ya tenía en mente a Steve Grossman y quería oír cómo sonaba con la banda. Agregué asimismo un percusionista brasileño, también residente en Brooklyn, llamado Airto Moreira. Airto llevaba en este país un par de años y había tocado en la banda de Cannonball Adderley con Joe Zawinul. Creo que fueron Cannonball o Joe quienes me lo recomendaron. (He olvidado cómo encontré a Steve). Airto era un buen percusionista, y desde entonces he tenido percusionistas en mi banda: Airto despertó mi interés por lo que su especial talento y su expresión podían hacer en favor de nuestro sonido. Al principio tocaba demasiado fuerte y no oía lo que ocurría con la música. Tuve que decirle que parase de aporrear y tocar con tanta fuerza y que, simplemente, escuchase más. Entonces, por algún tiempo, no tocó nada, así que volví a hablarle para indicarle que tocase otro poco. Supongo que yo le intimidaba y que le confundí al decirle que no tocase tanto. Bien, el caso es que comenzó a escuchar, y cuando volvió a tocar lo hizo en los lugares y momentos adecuados.

Durante aquella etapa y en los cinco años que siguieron utilicé a muchos músicos diferentes en mis discos (y también en mi grupo operativo) porque estaba constantemente a la búsqueda de qué combinaciones tocaban mejor según qué cosas.

Utilicé a tantas personas que pronto perdí el rastro de ellas, salvo de las que formaban el núcleo principal: Wayne Shorter (incluso después de su partida) y Gary Bartz, Steve Grossman, Airto Moreira, Mtume Heath, Bennie Maupin, John McLaughlin, Sonny Sharrock, Chick Corea, Herbie Hancock, Keith Jarret, Larry Young y Joe Zawinul en pianos y teclados eléctricos; Harvey Brooks, Dave Holland, Ron Carter y Michael Henderson en bajos; Billy Cobham y Jack DeJohnette en baterías; y tres indios: Khalil Balakrishna, Bihari Sharma y Badal Roy. Y luego otros, como Sonny Fortune, Carlos Garnett, Lonnie Liston Smith, Al Foster, Billy Hart, Harold Williams, Cedric Lawson, Reggie Lucas, Pete Cosey, Cornell Dupree, Bernard Purdee, Dave Liebman, John Stubblefield, Azar Lawrence y Dominique Gaumont. Utilicé a todos estos músicos en las más variadas combinaciones, a unos más que a otros, en algunos casos quizás una sola vez. Llegó un momento en que en el mundo musical eran familiarmente conocidos como «Miles's Stock Company Players», igual que si se tratara de una sociedad anónima.

El sonido de mi música cambiaba tan deprisa como yo cambiaba los músicos, pero seguía buscando la combinación que me diera el sonido que quería. Jack DeJohnette me dio una cierta vena profunda sobre la cual me gustaba tocar, pero a continuación Billy Cobham aportó un sonido más al estilo *rock*. Dave Holland tocaba el bajo clásico y yo disfrutaba con él de una forma que eché de menos cuando Harvey Brooks introdujo el sonido de su bajo eléctrico. Lo mismo pasó con Chick, Herbie, Joe Keith y también con Larry. Yo consideraba todo esto como un proceso de grabación o de registro de toda aquella música, una fórmula para conservarla mientras fluía de mi mente.

En 1970 me pidieron que tocara en el espectáculo televisado de la concesión de los premios Grammy. Cuando hube tocado, Merv Griffin el presentador, corrió a mi encuentro, me cogió por la muñeca y se puso a decir una sarta de estupideces. Macho, qué embarazoso fue. Estuve a punto de pegarle un par de tortas a aquel grotesco charlatán, allí mismo, ante las cámaras de televisión, en vivo. Él se enrolló con los disparates que la mayoría de los presentadores de televisión dice porque no tiene otra cosa que decir y no saben, ni les preocupa, lo que tú haces realmente. Sólo hablan para llenar espacio. Como no soporto estas sandeces, después de aquello procuré no volver a intervenir en prácticamente ningún programa, excepto en los de Johnny Carson, Dick Cavett y Steve Allen. Steve era el único de los tres que entendía algo, aunque fuera POCO, de lo que yo hacía. Por lo menos, Steve Allen intentaba tocar el piano y podía preguntar cosas inteligentes.

Johnny Carson y Dick Cavett nunca demostraron entender ni jota de mi trabajo; eran buena gente, pero no parecían saber una palabra de música. La mayoría de aquellos personajes televisivos sólo trataban de ponerse en contacto con cierto tipo de público blanco, cansado y viejo, que estaba en alguna parte de la que nadie había oído hablar jamás. Mi música les resultaba excesiva, porque tenían el oído acostumbrado a Lawrence Welk. Aquellos programas de televisión, entonces, únicamente acogían a

un negro si sonreía enseñando mucho los dientes, si hacía el payaso como Louis Armstrong. Esto sí lo captaban. A mí me entusiasmaba la forma en que Louis tocaba la trompeta, pero odiaba las muecas que hacía para atraerse a cuatro blancos caducos. Macho, odiaba verle hacer aquello, porque Louis era mucho más profundo de lo que parecía, tenía conciencia de nuestra condición de negros, era un hombre excelente. Sin embargo, la única imagen que la gente tiene de él es aquella cara sonriente en la pantalla de la televisión.

Saqué la conclusión de que si iba a aquella clase de programas tendría que decirles lo triste que me parecían sus gansadas y sabía que no les gustaría oír aquello. En consecuencia, casi nunca iba. Al cabo de un tiempo, incluso el programa de Steve Allen se había vuelto demasiado blanco y demasiado tontorrón para que yo interviniese. Sólo lo hacía porque Steve es una persona decente y porque existía entre nosotros una larga relación. Por otra parte, él quería pagarme sólo la tarifa del sindicato por tocar. Terminé, finalmente, por no acercarme a la televisión, cosa que inquietó a los directivos de Columbia, quienes consideraban aquellos programas un buen instrumento para vender más discos.

En 1970, mi hijo Gregory regresó después de un par de años en Vietnam. Volvió completamente cambiado. A partir de entonces, mientras vivió conmigo, me supuso un montón de problemas, dolores de cabeza y despidos. A la larga se instaló en uno de los apartamentos superiores, vacante, de la casa de la calle 77 Oeste. Después del Vietnam se metió constantemente en líos. Gregory y su hermano Miles IV han sido para mí un serio motivo de preocupaciones y disgustos. Los quiero a los dos, pero me han decepcionado profundamente; es lo único que puedo decir. Su hermana Cheryl se graduó en la Universidad de Columbia y regresó a St. Louis, me hizo abuelo y trabaja allí como profesora. De ella me siento satisfecho. Pero los hijos pueden representar para sus padres un gran desengaño, y un gran desengaño considero que han representado para mí mis dos hijos mayores. Y quizás yo les he decepcionado también a ellos debido a la mierda de vida que le di a Frances y que ellos presenciaron. Pero pasará lo que pasase, o lo que deba pasar aún, son ellos mismos quienes han de enderezar su vida, pues a fin de cuentas su vida es suya y son los únicos que pueden hacerlo. Gregory era un buen boxeador y ganó algunos campeonatos en el ejército, pero yo no quise que se dedicara profesionalmente al boxeo y en esto cometí un error. Sólo puedo añadir que lo lamento, y confío en que, como digo, ambos logren rehacer sus vidas.

En 1970 yo ganaba entre 350.000 y 400.000 dólares al año, incluido todo: valores, álbumes, derechos y actuaciones en público. Hice reformar mi casa, toda en curvas y círculos, por lo menos las dos plantas donde vivía. Traje para ello a un amigo de Los Ángeles, Lance Hay, con objeto de que se encargara de la decoración. Lo quería todo curvo, sin ángulos ni aristas, y con muy pocos muebles. Lance comenzó por el cuarto de baño que rehizo enteramente en falso mármol negro, con una pileta empotrada y con un techo curvado, decorado en tres hileras por una

estructura de yeso que daba la impresión de estalactitas. En lugar de ventana, Lance colocó una lumbreña. Tío, era algo extraordinario, así que le dije que terminase el resto de la casa. Me hizo una cocina cilíndrica, con paneles de madera y falso mármol. Utilizó otomanas y situó arcos de estilo mediterráneo, suelos de baldosas y alfombras azules. Me pareció muy bello: me recordaba algún lugar a la orilla del Mediterráneo, lejos de Nueva York. Si alguien me preguntaba por qué lo había hecho, le decía: «Estaba harto de vivir en una casa estilo George Washington». Quise una casa con peldaños redondos, no rectangulares con ángulos. Creo que la tonada que escribí con el título de *Circle in the Round* me la inspiró el mismo concepto.

Aquella primavera grabé el álbum Jack Johnson, que era la banda sonora de la película sobre la vida del boxeador de este nombre. Inicialmente, la música había sido asignada a Buddy Miles, el batería, quien no se presentó a aceptar el encargo. Cuando escribí aquellas partituras yo iba al gimnasio Gleason, a entrenarme con Bobby McQuillen (que ahora se había hecho musulmán y tomado el nombre de Robert Allah). De todos modos, tenía en mente aquel movimiento deslizante que los púgiles empleaban, como paso de danza, o como el avanzar de un tren. De hecho, imaginaba estar en un tren que corría a ochenta millas por hora: cómo percibes siempre el mismo ritmo, debido a la velocidad de las ruedas que rozan los raíles, el sonido plo-plo, plo-plo, plo-plo del constante pasar sobre las estrechas separaciones entre raíl y raíl. Tenía aquella imagen del tren en la cabeza cuando pensaba en un gran boxeador como Joe Louis o Jack Johnson. Cuando piensas en un peso pesado que se te acerca, es como un tren.

La siguiente cuestión que me planteé cuando hube llegado a esto fue: bien, ¿es la música lo bastante negra, tiene ritmo negro, puedes hacer del ritmo del tren un elemento negro, bailaría con ella Jack Johnson? Porque a Jack Johnson le gustaban las fiestas, le gustaba divertirse y bailar. Una de las tonadas allí incluidas, titulada *Yesternow*, estaba dedicada a James Finney, que era mi peluquero (y también el de Jimi Hendrix). En fin, la música encajaba perfectamente con la película. Pero cuando el álbum se publicó, lo enterraron. No hubo promociones. Supongo que uno de los motivos fue que se trataba de una música que se podía bailar; tenía muchos componentes de lo que los músicos blancos de rock tocaban, por lo que deduzco que no interesaba que un músico negro de jazz hiciera aquella clase de música. Además, los críticos no supieron dónde situarlo. El caso es que la Columbia no lo promocionó. Muchos artistas de rock conocieron el disco y, en público, no dijeron sobre él ni una palabra, aunque a mí vinieron a contarme lo que les había gustado. A principios de 1970 grabé Durán y pensé que lograría el éxito, pero la Columbia no lo publicó hasta años después, en 1981. El título venía de Roberto Durán, el gran campeón panameño de boxeo.

Al comenzar el verano tenía a Chick Corea y Keith Jarrett, los dos, tocando el piano eléctrico en mi banda operativa, y las paridas que ambos producían juntos eran absolutamente geniales. Estuvieron juntos en la banda tres o cuatro meses. Keith

formó su propio grupo mientras había tocado, pero ello no interfirió porque coordinamos nuestros respectivos compromisos de modo que él pudiera actuar en los míos sin renunciar a los suyos. Me parece que la idea de los dos pianos no la encajó Chick demasiado bien, a pesar de que a mí personalmente no me dijo nada. Yo conocía lo que Keith tocaba antes de que se viniera conmigo y sabía también hacia dónde podía ir. Antes de unirse a mi banda detestaba los instrumentos eléctricos, pero a mi lado cambió de parecer. Por añadidura, aprendió a extenderse más y a tocar en diferentes estilos. En mayo trabajó con la banda en el estudio y después salió con nosotros de gira.

Yo trataba de tocar la música a la que me estaba dedicando en aquellos momentos, aquella cosa *funky* de los locales populares de carretera, los clubs de las afueras de las ciudades o los grandes bares donde la gente solía bailar los viernes y sábados por la noche. Pero el estilo en que mis músicos estaban acostumbrados a tocar era el del *jazz*, y aquello era nuevo para ellos. Las cosas necesitaban tiempo, ya sabes, no se trata de aprender algo nuevo y hacerlo bien al instante: tiene que entrar en tu cuerpo, meterse en tu sangre antes de puedas hacerlo de la manera correcta. Lo estaban, sin embargo, consiguiendo, y yo no me preocupaba.

Aquel verano me uní a la celebración de los setenta años que cumplía Louis Armstrong. El sello discográfico Flying Dutchman nos pidió, a mí y a un puñado de otros músicos, si queríamos grabar un álbum vocal que se publicara con motivo del cumpleaños de Pops. Accedí, y todos cantamos: Ornette Coleman, Eddie Condon, Bobby Hackett, creo que Dizzy y unos cuantos músicos más. Generalmente no hago esa clase de cosas, pero era para Pops y él era un tipo estupendo. Es imposible tocar algo en la trompeta que no proceda de él, ni siquiera lo más moderno. No recuerdo ni una sola vez en que Louis sonara mal tocando la trompeta. Nunca. Ni una sola vez. Había en su forma de tocar un gran sentimiento, y siempre lo hacía a compás. Su manera de tocar y cantar, simplemente, me entusiasmaba. No llegué a conocerle bien, no coincidimos más que en un par de ocasiones, una importante y otra, cuando yo tocaba no sé dónde y él me oyó y vino después a decirme que le gustó lo que había tocado. Macho, qué satisfecho me sentí cuando me dijo aquello. Pero ya he mencionado que me desagradaba que los medios de comunicación le presentaran sonriendo constantemente, y por otra parte decía algunas cosas de la música moderna que no me sentaban demasiado bien: menospreciaba a muchos artistas nuevos. En aquel momento dije: «Pops fue también un precursor, un pionero, así que debería guardarse sus críticas». Luego, el año siguiente, 1971, Louis Armstrong murió y su mujer le organizó aquel estúpido funeral donde los músicos de *jazz* no tocaron. Pops había dicho que quería un entierro al estilo de Nueva Orleans, pero a su mujer no le gustó aquello y lo blanqueó de punta a cabo. Macho, qué vergüenza.

Me parece que fue en junio de 1970 cuando empezamos a trabajar en el estudio en un álbum que se llamaría *Live-Evil*. Yo lo veía como una especie de extensión de *Bitches Brew*, aunque resultaría una cosa diferente. Estaba entonces aprendiendo

cómo tocar mi trompeta sobre todo aquel sonido eléctrico, lo cual era una verdadera revelación. Por ejemplo, el piano eléctrico Fender Rhodes pone un cojín debajo de la trompeta, y una trompeta siempre necesita un cojín, un amortiguador, debido a que de otro modo suena metálica y estridente. Mira, Dizzy hacía que su batería pusiera unas grapas en su charles grande; ponía muchas, como veinticuatro, con lo cual el charles vibraba cuando el batería lo hacía sonar, y el espacio entre las notas y el charles se llenaba con aquel sonido vibrante que tanto gusta a Dizzy. Pues el Fender Rhodes hace lo mismo, sólo que mejor, porque si tú arrancas un acorde a un instrumento eléctrico, el acorde surge limpio, perfectamente claro.

Yo oía la misma clase de figuras musicales para *Live-Evil* que había oído para *Bitches Brew*, aunque algo más elaboradas puesto que ya había trabajado con ellas cuando hicimos aquel disco. En *What I Say* di a Jack Dejohnette un ritmo de tambor, la pequeña figura que quería que tocarse a lo largo de toda la tonada. Sólo quería que lo ligara todo con aquella figura, pero poniéndole un poco de fuego. A mi manera de ver, aquella pieza establece lo que es el álbum, revela su talante, la clase de ritmo que yo buscaba. Y es curioso, fíjate, que en aquel álbum yo oyese las cosas en el registro más alto: en *What I Say* toqué gran cantidad de notas altas con la trompeta, notas que generalmente no toco porque no las oigo. Es decir, las he oído después de haber empezado a tocar aquella nueva música.

Grababa tanto en aquella época que mucho de lo que hicimos en el estudio, sencillamente, lo he olvidado, y a veces confundo las imágenes y no puedo precisar a qué corresponden. Pero sí recuerdo que en *Live Evil* volvimos mi nombre del revés en una tonada, que fue Sivad en lugar de Davis; otra fue *Selim* en vez de Miles. *Evil* es el inverso de «live», y algunas de las grabaciones se hicieron en vivo^[12] en el Cellar Door de Washington, D. C. Bien, aquellas inversiones o como quieras llamarlas expresaban el concepto del álbum: bien y mal, luz y tinieblas, concreto y abstracto, nacimiento y muerte. Esto es también lo que pretendí decir con las ilustraciones de la cara y el dorso de la funda: la cara evoca el amor y el nacimiento, el dorso el mal y el presentimiento de la muerte.

Bitches Brew se vendió más deprisa que cualquier otro de mis álbumes y de él se vendieron más ejemplares que de cualquier otro de álbum de jazz de la historia. Todo el mundo estaba excitado porque muchísimos jóvenes fans del rock compraban el álbum y hablaban de él. Por lo tanto, era bueno. A lo largo de aquel verano fui de gira y actué en las salas de rock con Carlos Santana, el guitarrista chico que toca rock latino. Macho, aquel *hijoputa* tocaba perdiendo el culo. Me gustaba su estilo, y además es una persona encantadora. Aquel verano nos conocimos muy bien y siempre hemos seguido en contacto. Ambos grabábamos para la Columbia. Yo abría los conciertos para Carlos, y lo hacía a gusto porque ya digo que lo suyo me encantaba. Incluso cuando no tocábamos juntos, si yo me encontraba en la misma ciudad donde él tocaba no me perdía sus actuaciones. Me parece que por aquellos días estaba grabando su álbum *Abraxas*, y yo solía acudir al estudio para oír lo que

hacía. Me dijo que lo había aprendido todo sobre el uso del silencio en su música escuchándome a mí. Anduve muy a menudo de parranda con él y Ralph Gleason, el crítico musical.

En agosto de 1970 participé en el concierto de la isla de Wight, en Inglaterra. Intentaban reproducir allí algo del estilo de Woodstock y para ello invitaron a los grupos de *rock* y *funk*, como el de Jimi Hendrix y el de Sly and the Family Stone, y a un amplio surtido de grupos blancos de *rock*, reuniéndolos en un gran finca de la costa del sur de Inglaterra. A aquel concierto fue gente de todos los lugares del mundo; dijeron que había más de 350.000 personas. Nunca antes había visto tanto público frente a mí. En aquellos momentos mi música estaba muy marcada por las percusiones y los ritmos. A la gente pareció gustarle lo que hacíamos, sobre todo cuando nos metimos en las cosas verdaderamente rítmicas. Algunos críticos decían de mí que me mantenía muy distante, pero no me importaba: toda la vida he sido igual.

Para aquel concierto llevé a Jackie Battle conmigo. Tuve que convencerla de que viniera, porque no quería. Macho, me costó días persuadirla.

Jimi Hendrix también estaba allí, ya digo. Se suponía que él y yo nos reuniríamos después en Londres para hablar de un álbum que finalmente habíamos decidido hacer juntos. Ya en una ocasión habíamos estado a punto de grabar uno con el productor Alan Douglas, pero el dinero no nos pareció suficiente, o ambos teníamos otros compromisos. Mientras tanto, habíamos tocado mucho juntos, en mi casa, aunque sólo en *jams* improvisadas. Pensábamos los dos que probablemente el momento era adecuado para hacer algo juntos en un disco. Sin embargo, terminado el concierto, había tales embotellamientos en las carreteras de Londres que no llegamos a tiempo a la cita y, cuando nos presentamos, Jimi no estaba. Yo tenía que marcharme, creo que a Francia, para una serie de actuaciones, y después volver a Nueva York. Gil Evans me llamó cuando regresé y me dijo que él y Jimi iban a reunirse y que quería que yo asistiera y participase. Respondí que asistiría. Estábamos esperando que viniera Jimi cuando nos enteramos de que había muerto en Londres, asfixiado por sus propios vómitos. Macho, qué infernal manera de acabar. Lo que no entendí es que nadie le hubiera advertido que no mezclase alcohol con somníferos. Semejante mierda es mortal, y ya había matado a Dorothy Dandridge, a Marilyn Monroe, a mi buena amiga Dorothy Kilgallen y a Tommy Dorsey. La muerte de Jimi me conmovió porque era muy joven y tenía un futuro muy prometedor. Decidí, pues, que iría a su funeral en Seattle, a pesar de que detesto asistir a estas ceremonias. El funeral de Jimi fue un plomo de tal calibre que juré que nunca más asistiría a otro, cosa que hasta la fecha he cumplido.

El clérigo blanco ni siquiera conocía el nombre de Jimi y constantemente lo pronunciaba mal, llamándole unas veces esto, y otras lo otro. Macho, era agobiante. Además, el *hijoputa* no sabía una palabra sobre quién era Jimi, no tenía idea de su talento y de sus logros. Me llenó de odio ver que un gran personaje como Jimi

Hendrix recibía aquella clase de trato después de todo lo que había hecho por la música.

Inmediatamente después del funeral de Jimi, Chick Corea y Dave Holland dejaron la banda, y yo puse a Michael Henderson al bajo. Michael había tocado con la banda de Stevie Wonder y con Aretha Franklin. Conocía la clase de figuras que yo quería en el bajo, y me alegró mucho tenerle en el grupo. Pero antes de que se incorporase con carácter permanente, Miroslav Vitous actuó un par de veces como sustituto de Dave. A continuación, Gary Bartz reemplazó a Steve Grossman y me encontré con una banda completamente nueva.

Estaba apartándome progresivamente del uso frecuente de solos en el sonido de mi grupo, para acercarme al sonido conjunto propio de las bandas de *rock* y *funk*. Habría querido tener a John McLaughlin a la guitarra, pero a él le gustaba lo que hacía con la *Lifetime* de Tony Williams. Sólo conseguí que tocara con nosotros en unas actuaciones en el Cellar Door de Washington, D. C., hacia finales de año. Las cintas que grabamos allí fueron mezcladas en el álbum *Live-Evil*. Por entonces yo utilizaba constantemente el *wah-wah* en mi trompeta con el fin de aproximarme a la peculiar voz de Jimi cuando usaba un *wah-wah* en su guitarra. Yo siempre había tocado la trompeta como una guitarra y el *wah-wah* hacía el sonido más parecido. Surgían entonces grupos de fusión por todas partes: Wayne Shorter y los Weather Report de Joe Zawinul, los Return to Forever de Chick Corea, el grupo de Herbie Hancock, llamado Mwandishi, y poco tiempo después la banda que formó John McLaughlin, la Mahavishnu Orchestra. Todo el mundo cantaba a la paz y al amor. Yo mismo había dejado de beber y de drogarme por algún tiempo y me dedicaba a comer cosas sanas y cuidar mi salud. También traté de dejar el tabaco, pero esto me resultó más difícil que renunciar a cualquier otra cosa.

En 1971 la revista *Down Beat* me designó por votación *Jazzman del Año* y mi banda fue elegida como la más importante. Me votaron asimismo como mejor trompetista. No hago excesivo caso de esa clase de cosas, aunque reconozco que significan mucho en la carrera de un artista. No me interpretes mal: me satisface haber recibido aquellos reconocimientos, pero son un juego en el que, simplemente, no quiero entrar.

Airto Moreira se marchó a principios de 1971 y contraté al hijo de Jimmy Heath, Mtume, para que le reemplazara en la percusión. Estuvimos algún tiempo sin grabar, debido a que siempre es conveniente que una banda se acostumbre a tocar unida antes de grabar nada. Para procurar que se reforzase la cohesión salimos de gira.

Mtume era un fanático de la historia, y como yo le conocía a través de su padre, nos hicimos hartones de hablar. Yo le contaba viejas anécdotas y él me explicaba cosas que habían ocurrido en la antigua África, un tema que conocía bien. Además era insomne como yo: sabía que podía llamarle, supongamos, a las cuatro de la madrugada y le encontraría despierto. Recuerdo que, en 1975, Mtume tuvo que sufrir una operación en la rodilla que le obligó a guardar cama en el hospital. Le dije que

nos esperaban para tocar y que debía salir de allí. Él respondió que no sabía si lo conseguiría. Entonces le dije que iba a llevarle a Jamaica y cuidarle hasta que recobrase la salud. Envié una limusina a buscarle y tomamos un avión hacia Jamaica y durante diez días nos dedicamos a nadar y cosas así. Yo conocía en Jamaica a un sanador, gracias a un amigo que me lo había recomendado para mis problemas de cadera, y el tipo me había ayudado con masajes y hierbas. Curó a Mtume tan deprisa y tan bien que el chico estuvo en condiciones de participar en nuestra gira. Yo le consideraba casi un hijo, puesto que le había visto crecer.

Hicimos los mismos recorridos que siempre hacíamos durante el año y en todas partes tocamos ante grandes concentraciones de público. Actuamos en el Hollywood Bowl con la Banda, que en aquella época era declaradamente hot (era la banda que acompañaba a Bob Dylan en sus conciertos). En el Hollywood Bowl nuestro grupo ofreció con frecuencia números formalmente muy libres, por lo que supongo que nos situamos más allá del alcance de buena parte de la audiencia.

Después de la muerte de Jimi me di cuenta de que por muy buen músico que hubiera sido y por mucho que yo personalmente apreciase su música (su forma de tocar la guitarra), poquísimos negros jóvenes habían oído hablar de él, porque para ellos estaba muy ligado al *rock* blanco. Los chicos negros escuchaban a Sly Stone, a James Brown, a Aretha Franklin y al resto de los excelentes grupos negros de la Motown. Tras actuar en tantas salas de *rock* blanco, yo empezaba a preguntarme por qué no intentaba llegar al público juvenil negro con mi música. Este público se había entregado al *funk* porque podía bailarlo. Me costó bastante tiempo analizar a fondo el concepto, pero con aquella banda nueva empecé a meditarlo.

Jack Dejohnette se separó del grupo a finales de 1971, casi por las mismas fechas en que lo dejaba Keith Jarrett. Yo quería que el batería tocase ciertos ritmos *funk*, que desempeñara un papel similar al que tenían los demás miembros del grupo, porque mentalmente me iba acercando al sentimiento *funk* y buscaba que la banda no tocase permanentemente en total libertad. Pues bien, Jack podía tocar la batería como un *hijoputa* bajo aquellas reglas, podía hacerlo sin inconvenientes, pero quería además hacer otras cosas, actuar con un poco más de independencia, ser un líder, seguir su propio camino y, por consiguiente, se marchó. Probé a Leon Ndugu Chanler (quien más tarde intervino en los álbumes de Michael Jackson y Stevie Wonder de los años ochenta). Chanler fue a Europa conmigo durante el verano de 1971, pero no resultó y cuando regresamos se reincorporó Jack Dejohnette para unas pocas actuaciones. Lo mismo hizo Billy Hart. Sin embargo, después de que Gary Bartz, Keith y Jack dejaran mi banda operativa, busqué mis músicos en los grupos *funk* y no en las bandas de *jazz*, porque a ellos me conducía el camino que había tomado. Aquellos músicos fueron los últimos intérpretes de *jazz* puro que tuve en mis bandas hasta la fecha.

Al finalizar el año 1971 me encontré con que mi cadera volvía a molestar me. Yo había tenido un buen año, pero las cosas parecían ahora un poco desenfocadas.

Encima, había dicho en una entrevista que Columbia Records era una empresa racista, porque lo era. En aquellos momentos parecía interesada únicamente en apoyar la música blanca. La gente de la casa se enfureció conmigo, pero yo ya había renovado mi contrato con ellos por tres años a cambio de 300.000 dólares; es decir, 100.000 dólares por año más los derechos. Quería que promocionasen la música negra como promocionaban el *rock* blanco y aquellas cretineces *hillbilly* que publicaban. En los primeros años sesenta la Columbia tuvo a Aretha Franklin, antes de que se marchase a Atlantic Records, y nunca supieron qué hacer con ella. Después de dejar la Columbia se convirtió en una gran estrella, pero en la Columbia pudo haberlo sido igualmente. Yo dije la verdad sobre lo que estaba ocurriendo, y se enfadaron. ¡Pues a la mierda! Lo único que quería de ellos era que hiciesen algo para enderezar la situación, pero no movieron un dedo.

Yo me interesaba cada vez más en ver cómo se desarrollaba el sonido negro y hacia ello se orientaban mis ideas: más contenido rítmico, más *funk* en lugar de *rock* blando. Me había encontrado con Sly, quien me dio uno de sus álbumes: me gustó. También me dio un álbum de Rudy Ray Moore, entonces un cómico muy divertido, destortalado, ya sabes, un tipo muy salido. La gente de Columbia, que era propietaria del sello Epic (el sello donde estaba Sly), me sugirió que intentase que Sly grabara con más asiduidad. Pero Sly tenía su propia manera de escribir música. Recibía la inspiración de los componentes de un grupo. Cuando componía algo, escribía la música para ser tocada en vivo más que para grabarla en estudio. A medida que se hizo famoso tenía montones de gente en derredor, lo mismo en su casa que en las sesiones de grabación. Yo fui a un par de ellas y no había más que chicas por todas partes, coca, guardaespaldas armados y de aspecto siniestro. Le dije que con él no me veía capaz de hacer nada; a la Columbia, que no había podido hacerle grabar con mayor rapidez. Esnifamos un poco de coca juntos, y esto fue todo.

No obstante, cuando oí a Sly en sus dos o tres primeros discos, casi los desgasté a fuerza de tocarlos: *Dance to the Music*, *Stand* y *Everybody is a Star*. Dije a Ralph Gleason: «Escucha esto. Macho, si conoces a algún promotor, corre a decirle que amarre bien a Sly, porque, Ralph, es un fuera de serie». Lo que te cuento ocurría antes de que él se diera a conocer. Entonces compuso un par de cosas magníficas, pero a continuación ya no escribió nada porque la coca le jodió y no era un músico preparado.

Llevaba en mi mente a Sly Stone y a James Brown cuando entré en el estudio en junio de 1972 para grabar *On the Corner*. En aquellos momentos todo el mundo vestía al estilo *out street*, ¿recuerdas? Zapatos «de plataforma», que tenían que ser amarillos, concretamente un amarillo eléctrico; pañuelos en el cuello, bandas en el cabello, chalecos de cuero, etcétera. Las mujeres negras usaban vestidos muy ceñidos que acentuaban el relieve de sus nalgas. Y todo el mundo escuchaba a Sly y a James Brown, al tiempo que intentaba ser tan audaz como yo. En cuanto a mí, yo era mi propio modelo, con un poco de Sly, de James Brown y de los últimos poetas. Me

habría gustado grabar en vídeo a la gente que acudía a los conciertos vistiendo aquel tipo de ropas, especialmente a los negros. Me habría gustado ver aquella diversidad de atuendos y a las mujeres tratando de disimular sus grandes culos apretados por las faldas.

Me había interesado entonces por las teorías musicales de Karlheinz Stockhausen, un compositor alemán de vanguardia, y por un compositor inglés a quien conocí en Londres en 1969, Paul Buckinaster. Mi interés por ellos venía de antes de que grabase *On the Corner* y, de hecho, Paul se alojaba en mi casa mientras grabé. También acudió al estudio. Paul era un admirador de Bach, por lo cual también yo empecé a dedicar mi atención a Bach durante el tiempo en que tuve a Paul cerca. Me daba cuenta entonces de que algo de lo que Ornette Coleman había dicho respecto a que las cosas se tocaban de tres o cuatro maneras, independientes unas de otras, era cierto, puesto que el mismo Bach había compuesto de aquel modo. El resultado podía ser muy *funky*, melancólico y emocional. Lo que yo tocaba en *On the Corner* no tenía un sello determinado, aunque la gente pensaba que era *funk* porque no sabía cómo llamarlo. Se trataba en realidad de una combinación de algunos de los conceptos de Paul Buckmaster, Sly Stone, James Brown y Stockhausen, más algunos conceptos que yo había absorbido de la música de Ornette, más otros de mi propia cosecha. Los elementos de aquella música eran el espaciado, la libre asociación de ideas musicales con una especie de núcleo rítmico y las improvisaciones en la línea del bajo. Me atraía la forma en que Paul Buckinaster utilizaba el ritmo y el espacio; lo mismo diría de Stockhausen.

Así pues, tal era el concepto, la actitud que intenté incorporar a la música en *On the Corner*. Una música en la, que podías marcar el compás con los pies para conseguir otra línea de bajo. En aquella época yo deseaba asimismo librarme de tocar en los clubs pequeños, e interpretar aquella música era un camino para empezar a salir de los clubs. Todo el equipo eléctrico y todo aquel sonido eran demasiado para los pequeños locales donde casi siempre se tocaba *jazz*. Por otra parte, también había descubierto que era difícil tocar instrumentos acústicos en las grandes salas porque nadie oía lo que estabas tocando. Con instrumentos acústicos, en aquellos amplios espacios no podías oír la frase musical y el acompañamiento que sonaba con ella. No podías oír las notas del piano en un grupo grande. Los oídos de la gente se encontraban sometidos a un esfuerzo constante si pretendían captar los instrumentos acústicos, pues se habían acostumbrado a que los instrumentos se amplificaran. Los metales estaban siempre en el ámbito de la clave de sol. Llegaba el plástico, y el plástico tiene un sonido diferente. La música ha cambiado para reflejar lo que hoy en día ocurre. Es más eléctrica porque así sintoniza con el oído del público. El sonido ha subido, eso es todo. Decidí pasarme por entero a lo eléctrico (Yamaha me facilitó un equipo en 1973). Antes había comprado un sistema de sonido muy barato, adecuado para los clubs donde tocaba en aquel momento, pero inservible en los locales grandes porque los músicos no se oían unos a otros. Si el sonido se hace cada vez más alto se

debe a que cuando lo elevas consigues que la gente sienta mejor las cosas, vibre y responda más. (Hoy, sin embargo, puede que Prince resucite aquel sonido profundo, porque tiene un doble bajo. Tú no oyes una línea de bajo en la música de Prince porque toma el bajo de teclado y lo dobla con un bajo tradicional, que es lo mismo que hace Marcus Miller).

Por esta vía llegó a mí la electrónica. Primero tuve un bajo Fender, luego un piano y debía tocar la trompeta contra aquello. Con tal fin, pues, adopté una conexión de amplificador con un micrófono en mi trompeta. A continuación incorporé el *wah-wah* para sonar más como una guitarra. Entonces los críticos salieron con que ya no distinguían mi timbre habitual. Que se fueran a la mierda, pensé; si yo no tocaba lo que el batería necesitaba, él no tocaría para mí. Si no me oía no podía tocar. Así empezó para mí aquella etapa: comencé tocando contra todo aquello.

Cuando comencé a tocar contra aquel nuevo soporte rítmico (sintetizadores, guitarras y toda aquella chatarra nueva), tuve que acostumbrarme. Al principio no me despertaba ningún sentimiento, pues estaba hecho a la manera antigua de interpretar las cosas, como con Bird y Trane. Tocar las nuevas mierdas fue un proceso gradual. Uno no deja de repente de tocar como siempre ha tocado. Al principio no oyes el sonido. Se necesita tiempo. Cuando sí oyes el nuevo sonido, es como un torrente, pero un torrente lento. En la nueva música, antes de que te des cuenta has tocado cuatro o cinco minutos, que es mucho tiempo. Pero no tienes que resoplar, pues te apoya el amplificador. Y cuanto más suavemente toques la trompeta, más suena como una trompeta cuando la amplificas. Es como mezclar colores en la pintura: con un exceso de colores no consigues otra cosa que barro. Una trompeta amplificada no suena bien si tocas muy deprisa; por lo tanto, aprendí a tocar frases de dos compases, y allá me encaminaba con mi nueva música. Era excitante, porque aprendía las cosas a medida que las hacía, igual que cuando tenía a Herbie, Wayne, Ron y Tony en mi banda. Sólo que esta vez todo salía de mí, lo cual me llenaba de satisfacción.

Sustituí a Jack Dejohnette en la batería por Al Foster. A éste le había encontrado en una ocasión en que fui al Cellar, un club de la calle 95, en Manhattan, a visitar a mi viejo amigo Howard Johnson, quien en otro tiempo me vendía ropa de vestir en Paul Stuart. Ahora tenía aquel club, también restaurante, que yo frecuentaba porque en él se comía uno de los mejores pollos fritos del mundo (se come todavía). Una noche que fui a cenar, Howard tenía una banda liderada por un bajista llamado Earl Mays que solía tocar en una de las bandas de Dizzy. Aquel grupo era muy bueno. Un tipo llamado Larry Willis estaba al piano y he olvidado quiénes eran los restantes músicos, pero Al Foster tocaba la batería. Me dejó K.O. con su espontánea capacidad de penetración, que desplegaba como si nada. Aquello era precisamente lo que yo andaba buscando, así que le pedí que se uniera a mi banda, y lo hizo. Antes de esto sugerí a la Columbia que fuera al Cellar a grabar la actuación del grupo. La grabaron: Teo Macero fue el productor. Y supongo que la grabación duerme en la caja fuerte de la compañía, como tantas grabaciones que hice yo.

Al Foster no grabó conmigo en *On the Corner*; lo primero que grabó conmigo fue *Big Fun*. Al podía dar a todos la base para que cada uno tocara y mantener aquel sentimiento profundo sin interrupción. En esto se parecía mucho a Buddy Miles, que era como en aquellos momentos quería yo que mi batería sonase. También me gustaba Billy Hart, pero todo lo que necesitaba de un batería lo tenía Al Foster.

Con *On the Corner* y *Big Fun* hice un verdadero esfuerzo para que mi música llegara a los jóvenes negros. Ellos son quienes compran discos y acuden a los conciertos, y yo había empezado a pensar en construirme una nueva audiencia para el futuro. Ya había conseguido que gran número de jóvenes blancos vinieran a mis conciertos después de *Bitches Brew*, y en consecuencia pensé que estaría bien que todos aquellos jóvenes se reunieran para escuchar mi música y compartir su sentimiento.

Gary Bartz dejó la banda aproximadamente por aquellas fechas; entre 1972 y mediados de 1975 utilicé alternativamente a Carlos Garnett, Sonny Fortune y Dave Liebman en mi banda operativa. Debo decir que todos aquellos músicos jóvenes se comportaban conmigo como su padre.

Aquel mes de julio tuve otro tropiezo con la policía, debido a una discusión con uno de mis inquilinos, una mujer blanca. La discusión se había iniciado entre ella y Jackie Battle, y yo me había limitado a decirle que se ocupara de sus puñeteros asuntos. Pero las cosas se complicaron, y la policía vino y me detuvo en mí propia casa. Si la mujer hubiera sido negra no se habría dicho una palabra más: ella había armado el escándalo gritándole a todo el mundo. La policía pretendía que yo la había golpeado, pero no pudo encontrar la menor prueba y tuvo que soltarme. Más tarde la mujer me pidió disculpas por haber causado tantos problemas. Pero en este país, si tú eres negro y te ocurre algo con una mujer blanca, la mayoría de las veces no hay manera de que ganes, lo cual es una vergüenza. Como agentes de policía deberían seleccionar a personas de mentalidad más abierta, porque el trabajo es demasiado importante para tener a cualquier blanco racista paseando por las calles con una pistola y una licencia para matar.

Aquel incidente me recordó la época en que me instalé en la casa de la calle 77 Oeste. Había pedido un operario para que hiciera unos pequeños trabajos en el edificio, y vino un blanco que, cuando le abrí la puerta, preguntó: «¿Dónde está el dueño?». Allí estaba yo, pulcro, correcto, lo que quieras, y el tipo me decía si podía ver al dueño. Simplemente, se negaba a creer que un negro pudiera ser propietario de una casa como aquélla en aquella particular vecindad. Si eres negro, te joderán por todos lados.

Mantuve asimismo una controversia con la gente de los premios Grammy, en 1971, por decir que la mayoría de los premios se concedían a personas blancas que copiaban las creaciones de los negros, a tristes imitaciones en lugar de a la música auténtica. Dije que deberían dar premios Mammy a los artistas negros^[13]; entregar a los músicos sus diplomas para que inmediatamente los rompieran ante las cámaras de

televisión. En vivo. Me indignaba la forma en que se trataba a los negros, concediendo todos los Grammy a blancos que actuaban como negros. Aquella mierda cansa tanto como asco da, pero aquellos tipos saltan locos de furia si dices algo al respecto. Se supone que, sencillamente, has de consentir que te roben tus cosas, has de sonreír enseñando bien los dientes, no enfadarte y aguantar la pena mientras ellos se llevan todo el dinero y toda la gloria. Es extraña la manera de pensar de los blancos. Extraña y mortífera.

A principios de aquel año me habían operado de un cánculo biliar y había roto con Marguerite Eskridge. A ella le disgustaba tanto mí ritmo de vida como el hecho de que fuera con otras mujeres. Pero, sobre todo, creo, no soportaba quedarse sentada esperándome. Recuerdo una ocasión, en Italia, viajando en un avión, en que repentinamente se puso a llorar. Le pregunté el motivo, y dijo: «Quieres que yo sea como un miembro más de tu banda, y no puedo. No puedo saltar cuando chasqueas los dedos. No puedo seguirte el paso».

Macho, Marguerite era tan bella que cuando, en Europa, visitábamos lugares la gente la seguía de acá para allá. Le gustaba recorrer los museos y recuerdo una vez (debió de ser en Holanda) que entró en uno y el público que había dentro se quedó pasmado, boquiabierto, admirándola. Esto la turbaba. Había sido modelo, y sin embargo no le gustaba lucirse. Era una persona especial, y en mi corazón tendrá siempre un sitio exclusivamente reservado para ella. Cuando estábamos a punto de separarnos me dijo que si necesitaba algo, lo que fuera, la llamase y vendría, pero que no podía soportar indefinidamente tanta mierda y tanta gente. La última vez que tuvimos relaciones sexuales quedó preñada de quien sería nuestro hijo Erin. Al anunciarle que estaba embarazada le dije que seguiría a su lado, pero replicó que no tenía por qué hacerlo. Dio a luz a Erin y, en cierta manera, se retiró ella misma de mi vida cotidiana. La veía de vez en cuando, pero comenzó a vivir según sus propios términos. Lo respeté. Era una dama muy espiritual a quien amaré siempre. Posteriormente se trasladó a Colorado Springs y se llevó a nuestro hijo Erin consigo. Hoy sigue viviendo allí.

Después de que Marguerite se marchara, Jackie Batle y yo nos convertimos casi en una pareja. Yo continuaba yendo a veces con otras mujeres, pero estaba principalmente con ella. Teníamos una magnífica relación. La llevaba poco menos que en la sangre, tan unidos estábamos. Nunca había sentido nada parecido por una mujer, con excepción de Frances. Pero le hice soportar muchas cosas, porque reconozco que es muy difícil aguantarme. Ella intentaba siempre apartarme de la coca, y yo abandonaba la droga por un tiempo pero indefectiblemente volvía a empezar. Una vez, a bordo de un avión, en San Francisco, una azafata vino a entregarme una caja de cerillas llena de coca que me puse a esnifar allí mismo, en el asiento. Macho, en ocasiones enloquecía de tal modo después de esnifar coca y engullir siete u ocho Tuinals, un tranquilizante, que creía oír voces y me ponía a buscar debajo de las alfombras, en los radiadores, debajo de los sofás. Habría jurado

que en la casa había gente oculta.

Aquel comportamiento desesperaba a Jackie, especialmente cuando me quedaba sin coca. Entonces la buscaba por todas partes, hasta en el coche, y registraba su bolso, pues ella acostumbraba esconder toda la que encontraba. Una vez me quedé sin coca también en una avión, yendo a no sé dónde. Se me ocurrió que Jackie podía haber guardado la coca en su bolso, de modo que cogí éste y empecé a registrarla para ver si estaba allí. Encontré un paquete de jabón en polvo Woolite y recuerdo que lo rasgué, seguro de que aquel polvo blanco era cocaína. Al probarlo supe que era jabón y me sentí avergonzado.

En octubre de 1972 destrocé mi coche en la West Side Highway. Jackie no estaba conmigo; estaba en casa durmiendo, que era donde debía haber estado yo. Creo que aquella noche acabábamos de regresar de tocar en alguna parte, fuera de la ciudad, y todos estábamos un poco cansados. Pero yo, aunque había tomado una pastilla para dormir, no tenía ganas de irme a la cama. Jackie quería quedarse en casa y acostarse, pero yo necesitaba salir adonde fuere. Así que me marché, pienso que en busca de un local de los que cierran a altas horas, en Harlem. En cualquier caso, me dormí al volante y estrellé mi Lamborghini contra una valla divisoria y me fracturé los dos tobillos. Cuando llamaron a Jackie y se lo dijeron, sufrió un ataque de nervios camino del hospital.

Jackie y mi hermana Dorothy, que vino en avión desde Chicago para ayudar, limpiaron mi casa mientras estuve internado. Encontraron unas fotos de Polaroid en las que aparecían mujeres haciendo toda clase de cosas. Yo solía distraerme contemplando cómo aquellas mujeres se excitaban solas. No las obligaba a hacerlo ni nada parecido: lo hacían simplemente porque pensaban que me gustaría, y me daban las fotos para que las mirase. Supongo que aquellas fotos enojaron mucho a Jackie y Dorothy. Pero más me enojó a mí que hubieran invadido mi casa y fisigoneado entre mis pertenencias privadas de aquella manera. Por entonces me empeñaba en tener la casa siempre a oscuras; deduzco que para que estuviese a tono con mi humor. En mi opinión, aquel incidente tuvo mucho que ver con el hecho de que Jackie se hartase de mí. Constantemente venían o llamaban mujeres. Y Marguerite vivía en el apartamento de arriba y bajaba a cuidar de la casa cuando Jackie salía de viaje conmigo. Tuve que permanecer en el hospital casi tres meses, y cuando regresé me tocó andar con muletas por algún tiempo, cosa que j odio todavía más mi cadera enferma.

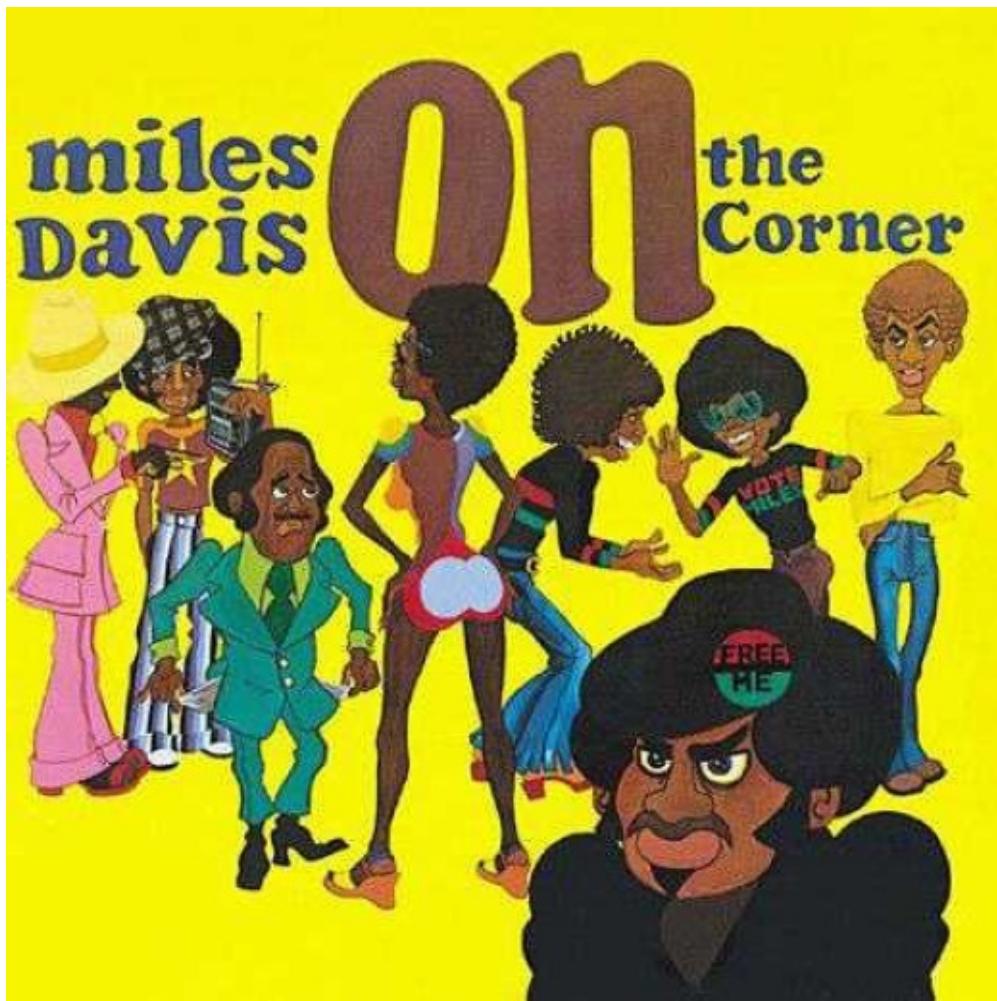
A mi regreso del hospital, Jackie me hizo jurar que me mantendría alejado de las drogas: me mantuve alejado más o menos un minuto. Enseguida me acometió de nuevo el ansia. Recuerdo un día en que Jackie me había colocado en el patio junto al jardín trasero de mi casa. Era un bonito día de otoño, ni demasiado cálido ni demasiado frío. Yo tenía una cama de hospital, en la que dormía porque podía subir y bajar las piernas. Jackie tenía una litera y dormía en el jardín a mi lado cuando el tiempo era bueno. Esto ocurría durante el día, porque de noche, por supuesto,

entrábamos y dormíamos en nuestras habitaciones. Aquel día en particular descansábamos en el jardín, y mi hermana Dorothy dormía arriba, en la casa. De súbito me acometió el ansia de cocaína. Me levanté con ayuda de mis muletas y fui a llamar a un amigo, quien pasó a recogerme y me acompañó a hacer la oportuna compra. Cuando volví, tanto Jackie como mi hermana estaban histéricas porque adivinaron que me había marchado a buscar droga. Las dos se encolerizaron muy de veras. Dorothy, puesto que era mi hermana, se quedó; Jackie se largó y regresó a su propio apartamento, que había conservado pese a vivir conmigo, y descolgó el teléfono para que yo no pudiera llamarla. Por último conseguí hablarle, le pedí que volviera y dijo que no. Cuando Jackie decía que no, era que no. Supe que todo había terminado y me sentí más apenado que un *hijoputa*. Había regalado a Jackie un anillo que mi madre me dio. Envié a Dorothy a recuperar el anillo de mi madre.

Jackie acostumbraba decirme cosas sensatas y oportunas. Sin ella, mi vida se hundió en una zona oscura a lo largo de los dos años siguientes. Coca a todas horas, sin interrupción, y muchos dolores. Empecé a ir con una mujer llamada Sherry.

«Peaches» Brewer por un tiempo. Era también una mujer hermosa. Había venido a Nueva York procedente de Chicago para actuar en *Hello Dolly*, el conocido musical de Broadway, con Pearl Bailey y Cab Calloway. Salíamos juntos, era una persona muy agradable y una excelente actriz. Luego salí con una modelo llamada Sheila Anderson, otra mujer alta, de aspecto refinado. Pero cada vez me concentraba más en mí mismo.

Por aquella época ganaba aproximadamente medio millón de dólares al año, si bien por otra parte gastaba muchísimo dinero en todo lo que hacía. Sólo la cocaína ya me costaba una pequeña fortuna. Todo se había vuelto confuso a partir de mi accidente de coche.



La Columbia publicó *On the Corner* en 1972, pero no lo promocionó, de modo que no funcionó tan bien como todos pensábamos que funcionaría. Se suponía que la música estaba destinada a los negros jóvenes, pero la compañía se limitó a tratarla como cualquier otro álbum de *jazz* y como tal la anunció y la difundió por las emisoras de radio especializadas en *jazz*. Los chicos negros no escuchan estas emisoras; escuchan emisoras de *rhythm and blues* y algunas de *rock*. La Columbia comercializó el álbum para los viejos aficionados al *jazz*, quienes, ante todo, eran incapaces de entrar en lo que yo estaba haciendo entonces. Tocarlo para aquel público significaba simplemente perder el tiempo: aquella gente quería escuchar mi antigua música, la que yo ya no tocaba. Por lo tanto, no le gustó *On the Corner*, ni yo esperaba que le gustase: no estaba hecho para sus oídos. Esto, naturalmente, creó otro punto conflictivo en mis relaciones con la Columbia, un problema más que añadir a los que se me amontonaban por aquellas fechas. Un año después, cuando Herbie Hancock sacó su álbum *Headhunters* y lo vendió como caramelos entre la comunidad juvenil negra, todos en la Columbia dijeron: «¡Oh, así que es eso de lo que Miles hablaba!». Pero ya era demasiado tarde para *On the Corner*, y presenciar cómo se vendía *Headhunters* sólo sirvió para cabrearme más.

Mientras me recuperaba de mi accidente de coche estudié muchos más de los conceptos musicales de Stockhausen. Penetré más y más en la idea de la ejecución musical como proceso. Yo siempre había escrito de forma circular, y a través de Stockhausen descubrí que no quería volver a tocar nunca de ocho compases a ocho compases, porque yo nunca termino los temas: continúan indefinidamente. Algunas personas, en aquel entonces, opinaron que intentaba hacer demasiado, demasiadas cosas nuevas. Pensaban que debía detenerme donde estaba, parar mi progresión, no buscar tantas cosas de distinto género. Pero, para mí, la cuestión no iba por ese camino. Que yo tuviera cuarenta y siete años en 1973 no significaba que hubiera de sentarme en cualquier mecedora y cesar de pensar en cómo seguir haciendo cosas interesantes. Tenía que hacer lo que hacía si quería considerarme un artista creador.

A través de Stockhausen contemplé la música como un proceso de eliminación y adición; como la idea de que decir «sí» sólo significa algo después de que has dicho «no». Experimentaba frecuentemente con, por ejemplo, ordenar a la banda que tocara un ritmo y no lo alterase y no reaccionase ante lo que ocurriera; que me dejase reaccionar a mí. En cierto modo me estaba convirtiendo en la voz cantante de mi banda, a lo cual pensaba que me había ganado sobradamente el derecho. Los críticos me irritaban los nervios, diciendo que me había perdido, que quería ser joven, que no sabía lo que hacía, que pretendía ser como Jimi Hendrix, Sly Stone o James Brown.

Mientras tanto, al unirse Mtume Heath y Pete Cosey a nosotros, la mayor parte de las sensibilidades europeas habían desaparecido de la banda. Ésta se había asentado ahora en una profunda cosa africana, un profundo sentimiento afroamericano, con fuerte énfasis en baterías y ritmo, no en solos individuales. Desde mi relación con Jimi Hendrix había buscado aquel tipo de sonido, porque la guitarra puede meterte de lleno en el blues. Dado que no podía conseguir a Jimi o B. B. King, tenía que conformarme con el mejor guitarrista que encontrase por ahí, y la mayoría de ellos eran entonces blancos. Los guitarristas blancos (la mayoría, por lo menos) no saben tocar la guitarra rítmica como los músicos negros, pero no logré encontrar un negro que tocase de la manera que yo quería y no fuera ya líder de su propia banda. (Así continuó la cosa hasta que di con mi actual guitarrista, Foley McCreary). Probé con Reggie Lucas (hoy un importante productor discográfico, responsable de los discos de Madonna), con Pete Cosey (muy próximo a Jimi y a Muddy Waters en su forma de tocar) y con un africano llamado Dominique Gaumont.

Con aquella banda intentaba, supongamos, explorar un acorde, un acorde de un tema, tratando de que todos dominaran los elementos mínimos, como el ritmo. Tomábamos un acorde y lo manipulábamos durante cinco minutos con variaciones, ritmos cruzados, cosas así. Digamos que si Al Foster tocaba en 4/4, Mtume tocaría en 6/8 o 7/4, y la guitarra acompañaría en otro compás o en otro ritmo completamente diferente. De aquel único acorde sacábamos una cosa extremadamente intrincada. Pero la música es muy matemática, ¿sabes? Es contar compases y tiempos: mierdas así. Y entonces yo tocaba por encima, por debajo y a través de todo ello, y el pianista

y el bajo tocaban en alguna otra parte. Cada uno de nosotros debía de estar alerta a lo que hacían todos los demás, uno por uno. En aquellos momentos Pete me estaba dando el sonido que yo quería, a lo Jimi Hendrix y Muddy Waters, y Dominique aquella cosa rítmica africana. Pienso que habríamos llegado a ser una banda realmente buena si hubiéramos permanecido juntos, cosa que no ocurrió. Y gran parte de culpa la tuvo mi salud.

Empecé a pensar seriamente en retirarme de la música en 1974. Estaba en São Paulo y había bebido vodka sin parar y fumado algo de marihuana, lo cual no hacía nunca y en aquella ocasión accedí a hacer porque lo estaba pasando en grande y me habían dicho que la mezcla era muy buena. Además tomé un poco de Percodan, y andaba muy agarrado a la coca. Total, que cuando me retiré a la habitación del hotel pensé que me daba un ataque cardíaco. Llamé a la recepción y me enviaron un médico y éste me llevó rápidamente al hospital. Me introdujeron tubos por la nariz y me colocaron conexiones intravenosas. La banda estaba asustada, todos creyeron que iba a morir. Yo dije para mí: «Se acabó». Pero salí de aquello. Jim Rose, mi gerente de gira, contó a todos que probablemente sólo tenía taquicardia a causa de las drogas y que al día siguiente estaría bien, y efectivamente fue así. Hubo que cancelar la actuación de aquella noche y reprogramarla para la noche siguiente. Llegada la hora, toqué, y nadie creía que tocara tan bien.

Nadie podía creerlo, lo digo en serio. Un día parecía encontrarme al borde de la muerte y el siguiente tocaba perdiendo el culo. Supongo que me miraban de la misma forma que yo solía mirar a Bird, completamente atónitos. Pero éste es el hilo con que se tejen las leyendas. Y en coma, allá en Brasil, todas aquellas preciosas mujeres me hicieron probar la gloria. Se me echaban todas encima, y en la cama eran un prodigo. Amaban hacer el amor.

A nuestro regreso del Brasil iniciamos una gira por Estados Unidos tocando con el grupo de Herbie Hancock. Herbie había publicado un álbum de gran éxito y gustaba mucho a los chicos negros. Acordamos que nosotros actuaríamos comoertura del espectáculo. En el fondo, hacer de telonero me fastidió. Cuando tocamos en la Hofstra University de Long Island, Nueva York, Herbie (una de las personas más gentiles del mundo, a quien quiero mucho) vino al vestuario a saludarme. Le recibí diciéndole que él no pertenecía a mi banda y que el vestuario estaba reservado a los miembros de ésta. Cuando después pensé en ello, me di cuenta de que había sido simple fruto del rencor por hacer de telonero a uno de mis ex colaboradores. Pero Herbie era comprensivo y pusimos las cosas en claro más adelante.

La gira con Herbie nos condujo a todas partes, y en todos los sitios causamos sensación. La porción principal de las audiencias se componía de jóvenes y negros, y esto era excelente. Era lo que yo quería, y por fin lo estaba logrando. Mi banda, en aquellos momentos, sonaba estrechamente unida y terriblemente hot. Pero mi cadera era un desastre; por añadidura, tocar con amplificación empezaba a afectarme de modo negativo. Estaba cansándome de todo, no sólo anímica sino también

físicamente.

Tocamos en Nueva York y en un mosaico de otras ciudades. Luego fui a St. Louis a dar un concierto e Irene, la madre de mis hijos, apareció en la fiesta que celebramos después. De entrada, se dedicó a desairarme delante de mi familia, mis amigos, mis músicos. Me vinieron lágrimas a los ojos. Recuerdo la expresión de los rostros de los presentes, que parecían esperar que despachara a Irene a puntapiés. Pero yo no podía hacerlo, porque sabía de dónde surgía su resentimiento: nuestros dos hijos eran sendos fracasos y ella me echaba a mí la culpa. Aunque me resultase embarazoso oírlo en aquellas circunstancias, también sabía que parte de lo que decía era cierto. Y si lloraba era por la conciencia de que debía aceptar la condena. Fue una experiencia muy, muy dolorosa.

Inmediatamente después del incidente con Irene sufrió un colapso y me ingresaron de urgencia en el Homer G. Phillips Hospital. Tenía una mala úlcera hemorrágica y un amigo mío, el doctor Weathers, vino a recomponerme. Consecuencia de tanto alcohol y píldoras y drogas y mierda. Había estado escupiendo bastante sangre, pero no le di importancia hasta que llegué a St. Louis. Había entrado y salido de los hospitales tantas veces que casi lo tomaba como rutina. Acababan de extirparme unos nódulos en la laringe. Ahora estaba de nuevo en el hospital. Se suponía que al día siguiente tocáramos en Chicago, y lógicamente hubo que cancelar la cita.

Cuando terminé todas las actuaciones con Herbie y regresé a Nueva York, en el verano de 1975, pensaba seriamente en retirarme. Toqué en Newport en 1975 y después en el Schaefer Music Festival, en Central Park. Acto seguido me sentí tan enfermo que cancelé un concierto que tenía programado en Miami. En el momento en que lo cancelé, todos mis músicos y su equipo se encontraban allí, y como resultado los promotores del concierto se quedaron con todo el equipo de sonido e intentaron demandarnos. Después de esto decidí poner punto final. Componían la banda en aquella fecha: Al Foster a la batería, Pete Cosey y Reggie Lucas a la guitarra, Michael Henderson al bajo, Sam Morrison (que acababa de sustituir a Sonny Fortune) al saxo, y Mtume en la percusión. Yo doblaba los teclados.

Me retiré primordialmente por razones de salud, pero también porque estaba espiritualmente hastiado de los muchos embrollos en que me había metido en el curso de aquellos largos años. Me sentía artísticamente exhausto, agotado. No tenía musicalmente nada más que decir. Sabía que necesitaba un descanso, y lo tomé, el primero desde que empezara a tocar profesionalmente. Pensé que si después mejoraba físicamente, era probable que también mejorase mi estado de ánimo. Estaba enfermo y cansado de entrar y salir de los hospitales y de renquear por ahí subiendo y bajando del estrado. Veía señales de compasión en la mirada de la gente, cosa que no había visto desde mis peores tiempos de yonqui. Aquello no lo toleraba. Dejé lo que más amaba en la vida (mi música) hasta que me encontrase en condiciones de volver a reconstruirlo todo. Calculaba que mi ausencia duraría quizás seis meses, pero cuanto más tiempo pasaba ausente más incierto me sentía sobre mis posibilidades de

volver. Y cuanto más ausente estaba, más me hundía en otro mundo oscuro, casi tan oscuro como aquel del que por mí mismo había salido cuando era un yonqui. Una vez más tenía delante un largo y doloroso camino hacia la cordura y la luz. Al final duró casi seis años, e incluso entonces dudaba de si podría realmente reemprender el recorrido.

EL RETIRO

Entre 1975 y comienzos de 1980 no cogí la trompeta; durante más de cuatro años no la cogí ni una sola vez. Me acercaba a ella, la miraba, pensaba en tocarla, o en intentarlo por lo menos. Sin embargo, no llegué a hacerlo nunca. Al cabo de un momento se me olvidaba, porque me había embrollado en otras cosas, en cosas que en su mayoría no eran buenas para mí. Pero las hacía de todos modos y, mirando atrás, no me arrepiento de haberlas hecho.

Había vivido rodeado constantemente de música desde que tenía doce o trece años. Era lo único en que pensaba, lo único para lo cual vivía, lo único que amaba plenamente: Llevaba obsesionado por la música treinta y seis o treinta y siete años sin interrupción, y a los cuarenta y nueve de edad necesitaba romper con ella, necesitaba otra perspectiva sobre todo lo que estaba haciendo, a fin de volver a empezar limpiamente y reconstruir mi existencia. Quería continuar tocando mi música, pero quería tocarla de modo diferente de como lo había hecho en el pasado y tocarla siempre en locales grandes en lugar de en pequeños clubs de *jazz*. Por el momento había terminado con estos clubs, pues mi música y sus exigencias habían crecido hasta sobrepasarlos. Así de simple.

Mi salud era también un factor: se me hacía cada día más duro tocar constantemente, como tenía por costumbre, porque mi cadera no mejoraba. Detestaba cojear por el estrado, como hacía, soportando tantos dolores y tomando tantas drogas. Era una traba inaguantable. Tengo demasiado amor propio, estimo demasiado mi apariencia, mi manera de presentarme ante los demás. Por lo tanto, no me gustaba el estado físico en que me encontraba, ni menos que la gente me mirase con ojos compasivos. Ya no toleraba aquella mierda, macho.

Me era imposible tocar dos semanas seguidas en un club sin haber de acudir al hospital; bebiendo tanto, esnifando sin parar, jodiendo la noche entera. Uno no puede hacer todo eso y crear la música que uno desea. Ha de hacer una cosa u otra. Artie Shaw me dijo una vez: «Miles, no puedes tocar ese tercer concierto en la cama». Se refería a que si das dos conciertos y estás haciendo todas las demás cosas, el tercer concierto que se supone tocarás en aquellos polvos rápidos y a ciegas tendrás que tocarlo dormido, porque estarás exhausto. Al cabo de cierto tiempo, toda aquella jodienda queda reducida a un barullo de tetas, culos y coños. Al cabo de cierto tiempo pierde toda la emoción, porque toda su capacidad de emoción la pone uno en la música. El único motivo de que yo no me exhibiera borracho perdido era que, cuando tocaba, la mierda parecía evaporarse por mis poros. Nunca me emborraché de verdad,

pese a beber tanto, pero al día siguiente vomitaba exactamente a las doce del mediodía. Tony Williams, en ocasiones, venía a verme por la mañana, y a las once y cincuenta y cinco minutos me decía: «Muy bien, Miles, faltan cinco minutos justos para tu hora de vomitar». Entonces salía de la habitación, y yo iba al cuarto de baño y vomitaba puntualmente a las doce.

Por otra parte, existía el lado comercial de la música, los negocios de la industria musical, que es muy rudo, muy exigente y se desenvuelve en un ambiente muy racista. Me molestaba la forma en que me trataban tanto la Columbia como la gente que gobernaba los clubs de jazz. Sólo porque te dan un poco de dinero te consideran una especie de esclavo, especialmente si eres negro. Yo veía que a las estrellas blancas las trataban como si fueran reyes y odiaba aquella puñetería, en particular porque tales estrellas habían robado toda su mierda de la música negra y pretendían actuar como lo hacían los negros. Las compañías discográficas continuaban promocionando su basura blanca con preferencia a toda la música negra, aun sabiendo que era de los negros de donde aquélla había salido. No les importaba en absoluto. Lo único que en aquel momento interesaba a las casas de discos era ganar mucho dinero y mantener a sus llamadas estrellas negras en, digamos, el plantel, con objeto de que las estrellas blancas crecieran en los campos de cultivo. El malestar que aquello me producía era superior al que sentía físicamente; me ponía espiritualmente enfermo, por lo cual tuve que volverle la espalda.

Había invertido con bastante acierto mi dinero y Columbia continuó pagándome hasta un par de años después de haber abandonado la actividad musical. Negociamos un acuerdo para que ellos me conservaran bajo su Sello, lo cual para mí significaba seguir cobrando derechos de autor. En los años setenta, mi contrato con la Columbia estableció que percibiría más de un millón de dólares por entregar álbumes, aparte los derechos. Por otra parte, yo contaba con unas pocas damas ricas, blancas, que se preocupaban de que no me faltase dinero. Mi actividad principal durante aquellos cuatro o cinco años en que estuve apartado de la música fue tomar montones de cocaína (unos quinientos dólares al día en un determinado momento) y joder a todas las mujeres que conseguía llevarme a casa. También era adicto a las píldoras, como el Percodan y el Seconal, y bebía mucho, cerveza Heineken y coñac. Lo que más hacía es esnifar coca, aunque a veces me inyectaba coca y heroína en la pierna; a esto se le llama un *speedball* y fue lo que mató a John Belushi. No salía con demasiada frecuencia, y cuando lo hacía iba casi siempre a los locales de Harlem abiertos hasta altas horas, donde continuaba flipándome y viviendo de un día para otro.

No soy la persona mejor dotada del mundo para cuidar de mí mismo y tener la casa ordenada y limpia, porque nunca necesité ocuparme de esas cosas. Cuando era joven lo hacían mi madre o mi hermana Dorothy, y más tarde mi padre tenía una sirvienta. Siempre he sido limpio en lo que concierne a mi higiene personal, pero lo otro nunca aprendí a hacerlo Y. francamente, ni siquiera se me ocurrió. Cuando empecé a vivir solo, después de haber roto sucesivamente con Frances, Cicely, Betty,

Marguerite y Jackie, las sirvientas que contraté dejaron de venir, supongo que debido a mi comportamiento demencial. Probablemente las asustaba estar a solas conmigo. Tuve alguna sirvienta de vez en cuando, pero no conseguí que ninguna viniera con regularidad porque limpiar y ordenar lo que yo había tocado debía ser un trabajo agobiante. La casa era un desastre, había ropas por todas partes, platos sucios en el fregadero, diarios y revistas esparcidos por el suelo, botellas de cerveza, desechos y basura en todos los sitios. Las cucarachas vivían días de gloria. En raras ocasiones logré que alguien pusiera remedio al caos, o lo hizo alguna de mis amigas, pero la mayor parte del tiempo, la casa estaba terriblemente sucia, oscura y lóbrega como una mazmorra. Me importaba un cuerno, puesto que no pensaba en ello nunca, excepto en los escasos momentos en que estaba sobrio.

Me convertí en un eremita que apenas asomaba al exterior. Mi poca vinculación con el resto del mundo se producía principalmente a través de la televisión (que funcionaba las veinticuatro hora del día) y de los diarios y revistas que leía. De vez en cuando recibía información de unos pocos viejos amigos que se dejaban caer por allí a verme y averiguar cómo andaba todo; por ejemplo, Max Roach, Jack DeJohnette, Jackie Battle, Al Foster, Gil Evans (Gil y Al era a quienes más veía), Dizzy Gillespie, Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams, Philly Joe Jones, Richard Pryor y Cicely Tyson. Todos ellos me traían abundantes noticias, pero algunos días ni siquiera los dejaba entrar.

Durante aquel período cambié de representante. Contraté a Mark Rothbaum, que había trabajado para mi representante anterior, Nell Reshen, por algún tiempo, y más tarde representaría a Willie Nelson. Mi gerente de gira, Jim Rose, permanecía en contacto. Pero la persona que a partir de una determinada época más estuvo cerca de mí, a la que utilicé para recados y gestiones, fue un joven negro llamado Eric Engles a quien conocía a través de su madre. Eric me acompañó la mayor parte del tiempo durante aquellos años de silencio. Si yo no cocinaba, o no lo hacía alguna de mis amigas, Eric se llegaba al Cellar, el establecimiento de mi amigo Howard Johnson, y me traía pollo frito. Fue una suerte tener a Eric, pues hubo épocas a lo largo de aquel período en que no salí de casa en seis meses o más.

Cuando mis antiguos amigos venían a ver cómo vivía se quedaban impresionados. Pero no decían nada porque pienso que temían que si decían cualquier cosa los echaría a la calle, como efectivamente habría hecho. Con el tiempo, muchos de mis amigos músicos dejaron de venir, puesto que con frecuencia se encontraban con que yo no les abría la puerta. Se cansaron, se asquearon de aquella mierda, y simplemente suspendieron sus visitas. Los rumores que circularon durante aquel tiempo sobre que yo estaba lleno de drogas eran ciertos, porque lo estaba. El sexo y las drogas ocuparon en mi vida el lugar que la música había ocupado hasta entonces, y me entregué a ellos día y noche.

Tuve mientras duró aquel período tantas mujeres que he perdido la pista de la mayoría, y por no recordar no recuerdo ni sus nombres. Si hoy las encuentro por la

calle, probablemente no reconoceré casi a ninguna. Estuvieron conmigo una noche, se marcharon al día siguiente, y aquí acabó la historia. Muchas son sólo una imagen borrosa. Hacia el final de mi período de silencio, Cicely Tyson volvió a entrar en mi vida amorosa, aunque siempre había sido una amiga y la veía de vez en cuando. Jackie Battle venía a comprobar cómo estaba, pero ya no éramos amantes, sólo muy buenos amigos.

Me interesaba lo que ciertas personas llamarían perversiones sexuales, como acostarme, por ejemplo, con más de una mujer, o en ocasiones contemplar simplemente cómo se excitaban entre sí. Disfrutaba con ello, no tengo por qué mentir. Me hacía vibrar... y durante aquel período necesitaba definitivamente vibrar.

Bien, sé que quienes lean esto probablemente pensarán que odiaba a las mujeres, o que estaba loco, o ambas cosas. Pero yo no odiaba a las mujeres; las amaba, posiblemente con exceso. Me gustaba estar con ellas (todavía me gusta) y hacer lo que muchos hombres desean secretamente hacer con muchas mujeres hermosas. Para tales hombres es un sueño, sólo una especie de fantasía, pero yo lo convertí en realidad. No pocas mujeres desean también hacer todas aquellas cosas, como estar en cama con varios hombres guapos (o mujeres), entregándose a lo que fantasean en sus imaginaciones secretas. Lo único que yo hacía era lo que mi imaginación me decía que hiciese, satisfaciendo mis más secretos deseos y nada más. Lo hacía en privado y no ofendía ni perjudicaba a nadie, y las mujeres con quienes estaba lo deseaban tanto o más que yo.

Sé que lo que cuento aquí es reprobado en un país sexualmente tan conservador como Estados Unidos. Sé que mucha gente considerará todo esto un pecado contra Dios. Pero yo no lo veo de la misma manera. Pasaba un buen rato y no lamento haberlo hecho. Tampoco me remuerde la conciencia. Admito que tomar tanta cocaína probablemente tuvo mucho que ver con ello, puesto que cuando esnifas cocaína de calidad tu impulso sexual exige satisfacción. Al cabo de un tiempo todo esto se transformó en aburrimiento y rutina, pero únicamente después de que me hubiera dado un buen hartazgo.

Muchas personas pensaban que había perdido la razón o estaba muy cerca de perderla. Incluso mi familia tenía sus dudas. La relación con mis hijos (que nunca fue lo que habría debido ser) tocó fondo en aquella época, especialmente en el caso de Gregory, quien entonces se hacía llamar Rahman. No me daba más que disgustos de toda índole, como hacerse arrestar, intervenir en accidentes, ser un engorro constante. Estoy convencido de que me quería y en realidad deseaba ser como yo. Solía intentar tocar la trompeta, pero tocaba tan mal que era horrible escucharle y yo no tenía otro remedio que gritarle que parase. Sosteníamos muchas discusiones y sé que el uso que yo hacía de las drogas no era para él un espectáculo recomendable. Sé que yo no era un padre adecuado, un padre digno, pero este papel no era el mío, nunca lo fue.

En 1978 fui a la cárcel por incumplir como padre mis obligaciones de soporte económico. Esta vez fue Marguerite quien me metió allí, porque no le daba dinero

para Erin. Me costó 10.000 dólares salir de prisión y desde entonces he procurado no volver en la vida a incumplir aquel deber. En los últimos años, Erin ha vivido y viajado conmigo, de modo que ahora tengo sobre él plena responsabilidad.

Cuando no disponía de coca mi carácter se agriaba mucho y cualquier cosa acababa con mis nervios. No podía evitarlo. En aquella situación no escuchaba música ni leía nada. Si esnifaba coca acababa fatigándome y quería dormir, y para dormir tomaba píldoras. Pero incluso tomándolas no podía conciliar el sueño, y hacia las cuatro de la madrugada salía a vagar por las calles como un hombre-lobo o como el conde Drácula. Paraba en cualquier local de horario tardío, esnifaba más coca, me asqueaban los imbéciles *hijoputas* que se descolgaban por aquellos antros. Entonces me marchaba, volvía a casa con una puta, esnifaba otro poco, tomaba una píldora para dormir.

Todo se reducía a deambular a la deriva, arriba y abajo. Éramos cuatro personas, porque siendo Géminis yo ya soy dos. Dos personas sin la coca y dos más con la coca. Yo era cuatro personas diferentes; dos de ellas tenían conciencia y dos no. Miraba al espejo y veía una película completa, una jodida película de horror. En el espejo veía aquellos cuatro rostros. Sufría una alucinación constante. Veía cosas que no estaban allí, oía ruidos y voces inexistentes. Cuatro días sin dormir y atiborrándote de drogas te conducen a esto.

En aquella época hice muchas cosas extrañas, demasiadas para que ahora me entreteenga en describirlas. Pero te contaré un par. Recuerdo un día en que estaba verdaderamente paranoico de tanto esnifar y permanecer constantemente despierto. Conducía mi Ferrari por la West End Avenue y pasé Junto a unos policías parados en un coche patrulla. Me conocían (todos los policías del barrio me conocían) y hablamos un instante. Cuando me había alejado ya dos manzanas de ellos, me entró de repente la paranoia y pensé que existía una conspiración para atraparme, para detenerme por cualquier cuestión de droga. Entonces miré en el compartimiento interior que tenía la puerta del coche y vi un polvo blanco. Jamás saco cocaína de mi casa, nunca la llevo conmigo. Era invierno, nevaba y en el coche había entrado un poco de nieve. Pero esto ni siquiera se me ocurrió: pensé que el polvo blanco era coca y que alguien la había «plantado» para provocar mi arresto. Presa del pánico, detuve el coche en mitad de la calle, corrí hacia un edificio de la West End Avenue, miré si estaba el portero y no le vi. Seguí hasta el ascensor, entré en él y subí al séptimo piso y me escondí en el cuarto de las basuras. Pasé horas oculto allí, con mi Ferrari abandonado en medio de la West End Avenue con las llaves puestas en el contacto. Finalmente recobré la lucidez. El coche seguía, por fortuna, donde lo había dejado.

En otra ocasión hice más o menos lo mismo, pero ahora encontré a una mujer en el ascensor. Pensando que estaba todavía en mi Ferrari, le dije: «¡Zorra! ¿Qué coño haces tú en mi coche?». Y le di un mamporro y salí corriendo del edificio. Éstas son las cosas, fantasmales y enfermizas, que el exceso de droga te impulsa a hacer. La mujer llamó a la policía y ésta me echó mano y me encerró en el pabellón de locos

del Roosevelt Hospital por unos cuantos días, antes de ponerme en libertad.

Uno de mis proveedores de coca era una mujer blanca. A veces, si en mi casa no había nadie, tenía que ir yo mismo a comprarle la droga. Un día no llevaba dinero y le dije que en otro momento se lo daría. Siempre le había pagado, y te aseguro que le compraba la coca a montones, pero me respondió: «Si no hay dinero no hay cocaína, Miles». Traté de persuadirle, pero no cedió. En esto llamó el portero por el interfono y le anunció que su novio subía a verla. Todavía insistí una vez más, y ella continuó negándose. Por lo tanto, me acosté en su cama y empecé a desnudarme. Sabía que su novio conocía mi reputación de mujeriego, ¿y qué pensaría cuando me encontrase desnudo en su cama? La mujer, naturalmente, me suplicó que me marchase. Pero yo me quedé donde estaba, con el cipote en una mano y la otra mano tendida para recibir la coca, y además sonriendo, porque sabía que ella iba a ceder. Efectivamente, me dio la droga. Me insultó como una *hijaputa* mientras me marchaba, y cuando las puertas del ascensor se abrieron y su novio pasó junto a mí vi que me miraba de una manera rara, ya sabes, como preguntándose: «¿Habrá estado este negrito con mi mujer?». Nunca volví por allí después de aquello.

Al cabo de algún tiempo, tanta mierda se hizo fastidiosa. Me cansé de que me jodieran sin parar. Cuando estás constantemente bajo la influencia de las drogas, la gente se dedica a aprovecharse de ti. En ningún momento pensé en morir, como he oído decir que a muchas personas les ocurre si esnifan coca en exceso. Ninguno de mis antiguos amigos venía a verme, excepto Max y Dizzy, quienes pasaban por mi casa de vez en cuando sólo para inspeccionar. Entonces empecé a echar de menos a mis compañeros, los de otros tiempos, así como la música que solíamos tocar. Un día coloqué por toda la casa las fotografías que tenía de Bird, de Trane, de Dizzy, de Max, de mis viejos amigos.

Hacia 1978, George Butler, que antes estaba en la Blue Note Records y ahora en la Columbia, comenzó a llamarle y a aparecer por casa. Había habido cambios en la Columbia desde que me marché. Clive Davis ya no estaba en la empresa; la dirigía Walter Yetnikoff, y Bruce Lundvall se ocupaba de la sección de jazz. Quedaban algunas personas de la época en que me retiré, como Teo Macero y otros. Cuando George les dijo, e insistió en ello, que le gustaría ver si podía convencerme de que grabara otra vez, muchos de ellos le aseguraron que no tenía objeto. No creían que yo volviese a tocar. Pero George tomó a pecho el persuadirme de que reapareciera. No le resultó fácil. Al principio yo me mostraba tan indiferente a sus palabras que debió de pensar que nunca lo lograría. Pero era condenadamente terco y muy amable cuando venía a visitarme o me hablaba por teléfono. A veces, simplemente nos sentábamos a ver un rato la televisión sin apenas cambiar palabra. Él no era exactamente la clase de persona con la que solía tratar amistad en los pasados años. George es un tipo conservador y tiene un doctorado en música; un personaje de aire académico, reservado, calmoso. Pero era negro, parecía honesto y le gustaba de verdad la música que yo había hecho hasta entonces.

En ocasiones charlábamos, y era el momento de abordar el tema de cuándo volvería yo a tocar. Al principio me negaba a hablar de ello, pero cuantas más veces venía George a verme más reflexionaba yo sobre la cuestión. Hasta que un día empecé a sobar el piano más o menos distraídamente, tecleé unos acordes como quien no quiere la cosa. ¡Qué bien me sentí! Y así fue cómo poco a poco, me puse de nuevo a pensar en la música.

Por aquellas mismas fechas comencé también a recibir visitas de Cicely Tyson. A lo largo de aquel período había venido algunas veces, pero ahora lo hacía con más frecuencia. Entre nosotros seguía habiendo una estrecha comunicación espiritual. Ella parece haber intuido siempre cuándo no me siento demasiado bien, cuándo estoy realmente enfermo, cuándo me he hundido en la mierda. Cada vez que he caído enfermo, Cicely ha aparecido a mi lado, porque ha adivinado que algo andaba mal. Incluso la noche que me dispararon en Brooklyn, según dijo, supo que algo me había pasado. Para mis adentros pensaba con frecuencia que si volvía a casarme después de Betty, sería con Cicely. De modo que ésta empezó a venir por mi casa, y pronto dejé de ver a todas las otras mujeres. Contribuyó a ahuyentar a toda aquella gente, en cierta manera me protegió y se preocupó de que comiera de forma adecuada y no bebiera tanto. Me ayudó a liberarme de la cocaína. Me alimentaba con cosas sanas, muchos productos vegetales, grandes cantidades de zumos. Hizo que me interesara por la acupuntura como remedio a las desdichas que ocasionaba mi cadera. De pronto noté que pensaba con mayor claridad, y fue entonces cuando realmente volví a fijar mi atención en la música. Cicely me ayudó asimismo a comprender que yo tenía una personalidad adictiva y que nunca más sería un simple consumidor de drogas por imperativo social. Esto lo comprendí, en efecto, pese a que todavía me permito de vez en cuando una o dos esnifadas. Por lo menos, con su ayuda corté el hábito. También pasé a beber cuba libre en lugar de coñac, aunque las cervezas Heineken duraron más tiempo. Cicely consiguió incluso apartarme de los cigarrillos: me enseñó que eran sólo una droga de otro tipo y me dijo que le desagrada besarme cuando el aliento me olía tanto a tabaco. Me amenazó con dejar de besarme si no paraba de fumar, así que paré.

Otro de los motivos importantes de mi retorno a la música fue mi sobrino Vincent Wilburn, hijo de mi hermana. Yo le había regalado un juego de tambores cuando tenía unos siete años, regalo que le entusiasmó. A los nueve años le dejé que tocara una pieza conmigo y con la banda, una vez que actuamos en Chicago. Sonaba sorprendentemente bien para un chico de su edad. Cuando terminó la escuela superior ingresó en el Conservatorio de Música de Chicago. Se tomaba, pues, la música en serio. Dorothy se quejaba de que él y sus amigos se pasaban la vida tocando en el sótano de la casa. Me limité a decirle que le dejara en paz, porque en esto era igual que yo. De vez en cuando le llamaba y él tocaba algo para que lo oyera por teléfono. Siempre tocaba bien. Pero yo le daba consejos, le decía lo que debía y no debía hacer. Luego, durante aquellos cuatro años y pico en que permanecí inactivo, Vincent venía

a Nueva York para estar conmigo. Constantemente me pedía que tocara algo para él, que le enseñase esto, que le enseñase lo otro. En aquellos momentos yo no estaba para tales historias, así que le decía simplemente: «No, Vincent, no tengo ganas». Pero él insistía: «Tío Miles (siempre me llamaba “Tío Miles”, incluso después, cuando estaba en mi banda), ¿por qué no tocas alguna cosa?». En ocasiones me irritaba los nervios con tanta mierda. Pero siempre, mientras estaba en casa, me ponía la música ante las narices, y yo solía esperar con ilusión sus visitas.

Fue infernal tratar de desengancharme de todas aquellas drogas, pero finalmente lo hice porque tengo una voluntad de hierro cuando me aplico a mantener una decisión. Esto fue lo que me ayudó a sobrevivir. Lo he heredado de mis padres. Había conseguido mi descanso y diversión a chorros (y dolor y desdicha), pero estaba dispuesto a volver a la música, a ver lo que había dejado. Sabía que estaba allí, sentía por lo menos que estaba en mí y nunca me había abandonado, aunque de hecho no lo daba por seguro. Confiaba en mi habilidad y en mi capacidad para salir adelante. Durante aquellos años se llegó a decir que yo había pasado a la historia. No pocas personas me dieron por perdido. Pero nunca he prestado oído a esa clase de gilipolleces.

Creo de veras en mí mismo, en mi habilidad para hacer que la música se mueva. Jamás pienso que no seré capaz de conseguir determinada cosa, especialmente si se trata de música. Sabía entonces que podía volver a tomar mi trompeta cuando se me antojase, puesto que mi trompeta es tanto una parte de mí como lo son mis ojos y mis manos. Sabía que me llevaría tiempo regresar al lugar donde estaba cuando efectivamente tocaba. Sabía, por último, que había perdido mi *embouchure* tras aquel largo período sin practicar. Sí, me llevaría tiempo reconstruir todo cuanto poseía antes de retirarme. Por otra parte, sin embargo, estaba preparado cuando tomé el teléfono para llamar a George Butler, a principios de 1980.

Por supuesto, cuando decidí reaparecer y volver a tocar no tenía banda; pero sí tenía, para empezar, a Al Foster en la batería y a Pete Cosey en la guitarra. Al y yo habíamos hablado mucho a propósito de la clase de música que queríamos tocar. La había oído en mi mente, y ahora debía oírla interpretada por una banda para comprobar si era real o no real. Sabía que tenía que dirigirme hacia un objetivo diferente del que me había fijado las últimas veces que toqué, pero igualmente sabía que tampoco podía volver a la buena música de los viejos tiempos. Ignoraba con qué músicos formaría la banda, pues mientras estuve ausente no había escuchado música y no tenía idea de quién estaría disponible y valdría la pena. Todo aquello era un misterio para mí, pero no me preocupaba, puesto que ese tipo de cosas se resuelve solo. Una de las primeras advertencias que hice a George Butler fue que me proponía convocar unas cuantas audiciones y escuchar a los artistas que anduvieran por allí. George sería mi productor en la Columbia. No más Teo Macero. Dije que sólo trabajaría con George y a todo el mundo le pareció bien. Además, George me convenció de que no interferiría con lo que yo hiciese en el estudio: confiaba en mi criterio musical y en mis gustos. La idea de volver al estudio me reconfortó. Fijamos una fecha a comienzos de la primavera de 1980.

Yo estaba aún ligado por el contrato de 1976, pero quería negociar un contrato nuevo; ellos, sin embargo, se negaban. Y aunque concertamos una fecha para ocupar el estudio, muchas personas se declaraban escépticas respecto a mi reaparición: ya otros habían intentado llevarme a un estudio para grabar un proyecto u otro, pero al cabo de un tiempo yo ni siquiera les hablaba, así que desistían. Para aquellas personas, el simple hecho de que mi firma figurase en un contrato no significaba que lo fuera a cumplir y compareciese. Decían que estaban dispuestas a esperar hasta que yo me presentara en el estudio, y cuando me vieran allí con sus propios ojos, en carne y hueso, sólo entonces lo creerían. A George le había costado casi un año persuadirme de que regresara.

Cuando decidí volver, George Butler hizo que la Columbia me enviase como obsequio un piano de cola Yamaha, que llegó por las buenas a mi casa de la calle 77 Oeste. El piano era espléndido y de él extraje muchos temas, pero la gracia estaba en que yo ya no utilizaba para nada en mi banda un piano acústico. En la banda no tenía siquiera pianista. Pero agradecí mucho el regalo, y el piano era realmente un instrumento precioso.

En abril, mi sobrino Vincent Wilburn trajo a sus amigos de Chicago para que tocasen conmigo: Randy Hall, Robert Irving y Felton Crews. Se quedaron hasta junio y cuando lo tuvimos todo dispuesto grabamos *The Man with the Horn*. Vincent tocó la batería en varias de las piezas. Dave Liebman me recomendó a Bill Evans, un saxo

que intervino en la grabación y más tarde fue miembro de mi banda operativa. Dave había sido maestro de Bill, por lo que cuando me dijo que Bill podía tocar le respondí que me lo enviara. Siempre ha confiado en los músicos que respeto, especialmente si han tocado conmigo, cuando me recomiendan a otros músicos: saben lo que quiero y espero.

En aquella grabación tuvimos a Ángela Bofill, para que cantase como soporte de Randy Hall, quien había escrito en colaboración con Robert Irving la canción que daba título al álbum, *The Man with the Horn*, y un par de piezas más. Por mi parte, escribí para aquel álbum tres tonadas dedicadas a mujeres que conocía: *Aida*, *Ursula* y *Back Seat Betty*, esta última para Betty Mabry. El sentimiento lo dice todo sobre ellas. También escribí el resto de las piezas.

Cuando todo estuvo en marcha, me tomé un respiro y consentí en que volviera Teo Macero, y me parece que fue él quien trajo a Barry Finnerty y a Sammy Figueroa: Barry tocaba la guitarra y Sammy la percusión. Yo no sabía absolutamente nada de ninguno de los dos, pero había oído a Sammy tocar en un álbum de Chaka Khan (uno de mis predilectos) y me gustó lo que hacía allí. Así pues, Teo le trajo. Recuerdo que cuando Sammy llegó por primera vez al estudio, vino hacia mí y empezó a hablarme. Yo le dije únicamente: «Toca, no hables». Él replicó que tenía que afinar sus tambores. Volví a decirle que se limitara a tocar, y se lamentó: «Pero, Miles, mis tambores suenan horribles cuando no están bien afinados, y no voy a tocarlos de ese modo». Mi respuesta fue: «¡Mejor será que toques, hijoputa!». De manera que tocó y le contraté.

Mis mejillas no estaban en forma, dado el tiempo que llevaba sin tocar, por lo cual empecé utilizando el *wah-wah*. Un día alguien escondió mi sordina (supongo que sería Sammy, porque siempre intentaba persuadirme de que tocarse sin ella). De entrada, me jodió, pero después de un rato de tocar sin sordina todo marchó bien.

Tocar con aquel grupo me puso otra vez en contacto con la música. Mientras estuve retirado apenas oía melodías en mi mente, porque yo mismo vetaba la entrada a cualquier pensamiento relacionado con la música. Pero tras encontrarme en el estudio con aquellos muchachos comencé a oír melodías otra vez, y esto me llenó de satisfacción. Además, descubrí que, aun sin haber tocado la trompeta en casi cinco años, ella y yo seguíamos unidos. Todavía seguía allí toda aquella mierda que aprendí a lo largo de tanto tiempo: el instrumento, cómo abordarlo, cómo manejarlo, eran cosas que llevaba en la sangre. Lo único que necesitaba era reconstruir mi técnica, recuperar mi *embouchure* volverlas al nivel que habían tenido.

Tras grabar con Vincent y sus amigos, supe que en mi banda operativa sólo podría aprovechar a Vincent, Bill Evans y a Bobby Irving. Cuando escuché lo que habíamos hecho comprendí que necesitábamos algo más, alguna música de otra clase para completar el álbum. Pese al tiempo pasado en el estudio, de aquellas sesiones no destinamos al álbum más que dos temas. No se trataba de que los músicos no fueran buenos: lo eran. Era sólo que yo necesitaba otra cosa para satisfacer mi anhelo de

hacer algo. Así pues, llamé a Al Foster para que tocase la batería en aquellas piezas, mientras que Bill Evans trajo a Marcus Miller. Conservé a Sammy Figueroa y a Barry Finnerty, también a Bill Evans, y empezamos a ensayar en mi casa.

Los ensayos fueron muy bien y todos tocaron como yo quería, excepto Barry Finnerty cuando ensayábamos la última pieza del álbum. Una noche, como otras, estábamos trabajando en mi casa. Barry tocaba en su guitarra una mierda que no me gustó; le dije que no la tocara, pero siguió tocando como le vino de gusto. Después que esto se repitiera unas cuantas veces, le dije que se marchara a otra parte y tocarse para sus propios oídos todo lo que quisiera tocar, y luego volviera y tocarse lo que yo quería. Bien, Barry es un músico excelente, pero también es un tipo muy testarudo y no lo gusta que nadie le diga lo que debe tocar. En aquella ocasión se marchó, volvió al cabo de un rato, volvimos a empezar desde el principio y él volvió a tocar la misma cosa. Entonces le dije que no tocara más. Fui a la cocina, cogí una botella de Heineken y le derramé el contenido sobre la cabeza. Él empezó a protestar de que podía haberse electrocutado, porque estaba tocando la guitarra eléctrica. Le dije simplemente: «A la mierda con eso. Te he ordenado que no toques ese acorde, *hijoputa*, y significa que no lo tocarás y que si necesitas tocarlo irás a hacerlo en otra parte, como te he dicho». Estas palabras le metieron el miedo en el cuerpo. Al día siguiente íbamos al estudio, y quien allí tocó la guitarra en la banda fue Mike Stern. Creo que fue el saxo Bill Evans quien le trajo. Él fue el otro guitarrista de *The Man with the Horn* y le conservé en mi banda operativa.

La forma en que tocábamos una vez cohesionados todos me gustaba, pero notaba que necesitaba otro estilo de percusión. Por este motivo hice que Mino Cinelu, un percusionista de Martinica, ocupara el lugar de Saminy. Mino era un tipo con aires de *prima donna*, de piel clara y cabello rizado, que se consideraba un gran seductor. Ello no impedía que me gustara su forma de tocar, así que prescindí de sus memeces. Había conocido a Mino en un club de Nueva York donde solía descolgarme, llamado Mikell's. El club lo regentan Mike y Pat Mikell (Mike es negro y Pat es una italiana bonita y astuta). El hermano de James Baldwin, David, trabajó allí de barman muchos años. Está en Columbus Avenue y la calle 97, y siempre tiene buena música, especialmente los fines de semana. En cuestión de música, cualquier cosa puede ocurrir en Mikell's. Recuerdo que una noche en que yo estaba allí y no tocaba, llegó Stevie Wonder y se lió con Hugh Masekela en una *jam* que duró hasta primeras horas de la mañana. Sly Stone acostumbraba hacer otro tanto cuando estaba en la ciudad y Hugh actuaba en el local. Oí por primera vez 4-Mino en Mikell's allá por mayo de 1981, cuando él tocaba en un grupo llamado Civily Jordon and Folk. También en Mikell's oí por primera vez al guitarrista Cornell Dupree, quien hizo un disco conmigo, *Get Up With It*, que está dedicado a Duke Ellington; le oí tocar con un grupo llamado Stuff, muy bueno. En cualquier caso, cuando Mino se unió a mi grupo todas las piezas empezaron a encajar en sus sitios respectivos. Sólo entonces vislumbré que podíamos formar una banda de cojones.

Bill Evans, mi expianista, había muerto durante el verano de 1980. Su muerte me entristeció mucho, porque se había convertido en un yonqui y comprendí que las complicaciones derivadas de esto habían acabado con él. Un año antes que Bill había muerto también Charlie Mingus, de modo que mis amigos estaban desapareciendo. A veces parecía como si sólo unos pocos de nosotros quedáramos de los viejos tiempos. Pero en lo viejos tiempos procuraba yo no pensar nunca, pues considero que para conservarse joven una persona debe olvidar el pasado.

Por aquellas fechas no había dejado totalmente las drogas, aunque sí consumía muchas menos. Las cosas que para colocarme más me gustaban del mundo eran el champaña, la cerveza, el coñac y la cocaína. Las disfrutaba de verdad. Pero veía cercano el día en que ya no podría disfrutarlas, porque el médico me había dicho que, encima de todo lo demás que tenía estropeado, padecía diabetes. El alcohol está radicalmente prohibido a los diabéticos. Era sólo cuestión de tiempo que me viera forzado a prescindir de todo. Y aunque en el fondo de mi mente lo sabía, no estaba emocionalmente preparado para dejarlo.

Llegada la primavera de 1981, me sentí dispuesto a volver a tocar en público. Yo estaba a punto, pensaba, y mi banda también. Por lo tanto, llamé a mi representante, Mark Rothbaum, y le dije que se pusiera en contacto con Freddie Taylor, un promotor de Boston, quien nos colocó en un pequeño club de la zona de Cambridge llamado Kix. También me comprometí a tocar en el Newport Jazz Festival de George Wein, que era el primer fin de semana de julio, de manera que la actuación en el Kix, establecida en cuatro días a finales de junio, sería un buen calentamiento. También necesitábamos organizar el equipo de apoyo en ruta: yo contaba con personal eficiente cuando me retiré, tipos como Jim Rose y Chris Murphy. Un buen personal de apoyo es casi tan necesario como una buena banda cuando sales de gira, porque se cuida de las múltiples mierdas cotidianas en que los músicos no piensan, como organizarlo todo, comprobarlo todo y hacer que las cosas funcionen sin tropiezos para que los músicos sólo tengan que preocuparse de tocar bien. Jim Rose, quien mientras estuve retirado se había dedicado a conducir un taxi, se enteró casualmente por una pasajera negra de que yo iba a tocar en Newport y al momento llamó a Mark Rothbaum. Fue coincidencia, pues éste andaba buscándole. Siempre he considerado a Jim el mejor gerente de gira que he tenido. Había venido a verme un par de veces en mi etapa de Soledad, pero finalmente perdí el contacto con él. Cuando accedió a volver conmigo, macho, fue un gran alivio. Chris Murphy también regresó, y también él había estado trabajando como taxista. Al ver a aquellos dos tipos (ambos con melenas largas) no pude menos que abrazarlos, tanto me alegró su regreso.

Yo había comprado un flamante Ferrari 308 GTSI, cupé deportivo, color amarillo canario. Jim Rose y yo lo condujimos hasta Boston y Chris condujo el camión con el equipo. Jim y yo nos llevamos un poco de coca al salir de casa, y tras cruzar el puente George Washington conduje todo el tiempo como alma que lleva e diablo. Noté que esto asustaba un tanto a Jim, pue realmente me saltaba todos los límites de velocidad.

Pero descubrí que al fin comenzaba a perder mi interés por la coca, ya que apenas llegados a Boston regalé a alguien la que llevaba y poco después rechacé la que me ofrecían. Así supe que estaba ganando la batalla.

El resto de la banda había viajado en avión, pero yo quería que todos me vieran llegar al trabajo en mi nuevo Ferrari. Quería que se enterasen de que estaba realmente de vuelta, a pesar de que me alojaba delante mismo del club, justo al otro lado de la calle, y no tenía más que cruzar ésta cada noche. Un pequeño espectáculo de vez en cuando no causa daño ninguno.

Formaban mi banda Marcus Miller, Mike Stern, Bill Evans, Al Foster y Mino Cinelu. Todos ellos se llevaban muy bien. La primera noche que actuamos había colas, pero mucha gente sólo esperaba para comprobar si yo aparecía y tocaba. Después de mi llegada, el lugar quedó atestado: había público por todas partes. Macho, la gente lloraba cuando me vio y lloraba cuando toqué. Algo extraordinario. Una noche había un negrito tullido sentado en primera línea en una silla de ruedas, un muchacho que padecía parálisis cerebral. Aparentaba unos treinta y cinco años, pero no sé qué edad tendría. Yo tocaba un blues y estaba viéndole allí mismo, delante del estrado. Toqué para él, convencido de que aquel tipo sí sabía lo que era el blues^[14].

Hacia la mitad de mi solo le miré a los ojos y estaba llorando. Entonces levantó su brazo marchito, dando pequeñas sacudidas, y con la mano temblorosa tocó mi trompeta como si la bendijera y a través de ella me bendijese a mí. Macho, a punto estuve de perder el control, a punto estuve de derrumbarme y echarme yo también a llorar. Deseaba conocer al tipo, pero cuando pude ir a su encuentro ya se lo habían llevado. Bien, jamás he lamentado no conocer a alguien que no sé quién es, especialmente si se trata de un hombre, pero a aquél quería decirle cuánto había significado para mí su gesto. Lo que hizo cuando levantó la mano de aquella manera sólo podía salir de un corazón que comprendía. Quería darle las gracias por lo que había hecho, puesto que había significado mucho para mí en el momento en que volvía a tocar después de todo lo que me había pasado. Era casi como si me hubiera dicho que todo iba bien y que mi música era tan bella y vigorosa como siempre. Yo necesitaba aquello, lo necesitaba en aquel preciso momento para seguir adelante.

Me parece que cobramos 15.000 dólares por noche, aquellos cuatro días en Boston, lo que representaba una suma considerable para un club donde cabían unas 425 personas. Actuamos dos veces cada noche y el club también ganó dinero. Luego fuimos al Newport Jazz Festival, en el Avery Fisher Hall de Nueva York. Muchos críticos juzgaron odioso lo que hice allí, dijeron que no tocaba el tiempo suficiente. En contrapartida, a un amplio sector de público le pareció admirable, de modo que quedamos en paz. Lo del Newport nos reportó mucho dinero, creo que 90.000 dólares por dos actuaciones. En ambas se agotaron las entradas, así que todo el mundo fue feliz. En septiembre viajé al Japón, donde me pagaron 700.000 dólares por ocho actuaciones, más los transportes, las comidas y los hoteles. Aquella gira fue estupenda. Todos tocamos bien y el público japonés se enamoró de nuestra música.

La Columbia publicó *The Man with the Horn* en otoño de 1981 y, aunque el disco se vendió bien, los críticos lo rechazaron unánimemente. Segundo ellos, mi forma de tocar sonaba débil y yo era «sólo una sombra de lo que había sido». Pero yo ya sabía que me iba a costar algún tiempo fortalecer mis carrillos. Notaba que se fortalecían cada día que tocaba, y cada día practicaba. Pero la Columbia pensó que quizás yo ya no duraría mucho, y por si acaso envió un equipo encargado de grabar en vivo todas mis actuaciones, cosa que acepté. Sabía, sin embargo, que no volvería a retirarme si no me fallaba la salud. Aunque ello no sea decir mucho, me sentía bastante mejor de lo que me había sentido.

Cicely Tyson pasó en mi casa la mayor parte del verano, por lo menos mientras estuvo en la ciudad. Tenía una casa en Malibu, California, al borde del agua, y otra disponible en un centro de vacaciones llamado Gurney's, allá en Montauk, Long Island, frente al océano. Cicely se había convertido en una gran estrella desde que vivimos juntos. Había hecho un montón de películas y ganado un montón de dinero y probablemente era más famosa que yo. Pero yo había ejercido sobre ella cierta influencia; me refiero, por ejemplo, a que el acento que tenía en la película *The Autobiography of Miss Jane Pittman*, de 1974, lo había conseguido copiando mi voz, mi manera de hablar: de allí lo había tomado. Sea como fuere, siempre que estaba en Nueva York venía a mi casa.

El Día de Acción de Gracias de 1981, Cicely y yo nos casamos en la residencia de Bill Cosby en Massachusetts. Max Roach estuvo presente, con Dizzy Gillespie, Dick Gregory y unas pocas personas más, entre ellas mi representante, Mark Rothbaum. Fue una bonita ceremonia, pero si miras las fotos de la boda podrás ver que yo estaba muy enfermo. Tenía la cara de color gris y un aspecto cadavérico. Cicely se dio cuenta. Le confesé que me sentía como si fuera a morir al minuto siguiente. Durante el verano me había inyectado droga en la pierna y me la había jodido. El doctor Phillip Wilson me visitaba varias veces por semana en el New York Hospital cuando estaba en la ciudad, aparte de un tal doctor Chin que Cicely me había recomendado. Acudía al doctor Wilson para recibir fisioterapia y al otro médico para hierbas y acupuntura. Continuaba fumando tres o cuatro paquetes de cigarrillos al día. El doctor Wilson me preguntó una vez si quería vivir. Yo dije: «Sí, quiero vivir».

Entonces replicó él: «Bien, Miles, si quieres vivir tendrás que cortar con todo eso, incluido el tabaco». Esto me lo repitió con frecuencia, pero yo seguía haciendo lo mismo que hacía.

Incluso me acosté con una mujer que conocí cinco días después de mi boda con Cicely, porque por Cicely ya no sentía aquella cosa sexual. La respetaba como mujer y consideraba que era para mí una buena amiga, pero también necesitaba aquella cosa sexual que no conseguía de ella. Por lo tanto, la conseguí en otros lugares. En enero Cicely se marchó a África para hacer no sé qué película para el Departamento de Estado. En su ausencia volví a asilvestrarme un poco con la bebida. Había dejado de tomar cocaína, pero la había sustituido con abundante cerveza. Era la época en que

tenía la mano derecha paralizada por una especie de apoplejía. Yo decía que era apoplejía pero otras personas lo llamaban «síndrome de luna de miel», que se supone ocurre cuando duermes abrazando a alguien y la presión sobre tu brazo y tu mano corta la circulación de la sangre por el brazo y daña los nervios. No sé exactamente a qué se debió, pero cuando fui a coger un cigarrillo, una noche, mientras Cicely estaba ausente, me encontré con que tenía la mano y los dedos rígidos, no podía doblarlos. Me dije: «¿Qué coño es esto?». Podía cerrar la mano, pero no abrirla. Me quedé helado del susto. Cicely dijo que había sentido lo mismo estando en África, y por descontado sonó el teléfono y le oí preguntarme si ocurría algo malo. Le dije que no podía mover la mano ni los dedos. Ella replicó que aquello sonaba como un ataque de apoplejía, y se apresuró a regresar.

Debí haber comprendido que algo andaba mal, pues llevaba algún tiempo sintiéndome enfermo y cuando orinaba había en mi orina rastros de sangre. Al volver de la gira por Japón atrapé un principio de neumonía y volé todo un día y toda una noche para llegar a Nueva York y hacer el programa de televisión «Saturday Night Live». Recuerdo a Marcus Miller preguntándome: «¿Qué te duele?» antes de que interviniéramos en el programa, y que yo respondí: «¿Qué no me duele?». Tan enfermo me sentía que estaba seguro de que, si me sentaba, no podría levantarme. A lo largo de aquel programa me limité a pasear sin detenerme, lo mismo mientras tocaba que cuando no lo hacía; sólo a pasear todo el rato. Supongo que todo el mundo pensó que estaba majara, pero la realidad era que me esforzaba en conservar el dominio de mí mismo y aquella era la única manera que se me ocurría. Empecé a notar aquella torpeza en los dedos y la mano justo después de haber hecho el jodido programa televisivo. Debí haber tomado alguna medida al respecto, pero no la tomé. Así que después de aquella apoplejía, o lo que fuera, de las advertencias del médico y de que Cicely me dijera que no me besaría más porque el aliento me olía a tabaco, simplemente lo paré en seco todo, exactamente como había hecho con mi problema de heroína. Lo paré todo del mismo modo que entonces.

Esto ocurría en 1982, y mi médico me previno de que si practicaba el sexo en los seis meses siguientes podía tener otro ataque. Aquello fue duro, porque una erección viene espontáneamente: el sexo es para mí una cosa espontánea, y si no utilizas enseguida tu erección, la pierdes. Yo no podía hacer nada, y Cicely decía: «Si no quieres hacer nada, esperaré». Esperó seis meses.

Con todo esto me debilité mucho y tuve que dejar de tocar. No me quedaban fuerzas ni para mear recto. La orina me resbalaba por la pierna. El doctor Chin me dio unas hierbas que, según dijo, me limpiarían de arriba abajo en unos seis meses. Empecé a tomar las condenadas hierbas y expulsé mierda de todas clases, mocos, qué sé yo. El doctor Chin dijo asimismo que después de tomar las hierbas durante seis meses volvería a desear el sexo. Para mi colete, dije: «Estupideces». Pero él tenía razón, pues apenas transcurridos los seis meses reapareció mi deseo. Por alguna razón, durante el proceso perdí la mayor parte de mi cabello, y esto realmente me

enfureció, dado que siempre me he envanecido de mi apariencia.

En los dos o tres meses que por causa de la presunta apoplejía no pude utilizar los dedos, fui al fisioterapeuta del New York Hospital tres y cuatro veces por semana. Jim Rose me llevaba en coche. Macho, aquella fue la cosa más espantosa que jamás me había ocurrido, pues con mi mano y mis dedos agarrotados y rígidos como estaban, pensé que nunca volvería a tocar. O por lo menos la idea me cruzó por la mente de vez en cuando. Para mí resultaba más temible que la muerte: vivir con la mente activa y no ser capaz de tocar lo que uno pensaba. Al cabo de un tiempo de fisioterapia y cura de hierbas, de no beber ni fumar, de comer buenos y sólidos alimentos, de descansar mucho y de beber agua Perrier en lugar de cerveza o licores, mis dedos empezaron súbitamente a cobrar algo de vida. Me dediqué de nuevo a nadar cada día, como solía hacer, lo cual contribuyó a aumentar mi capacidad respiratoria y mi resistencia. Finalmente pude notar que estaba recuperando la salud, que cada vez estaba más Reno de vigor.

En abril de 1982 volví a reunir a la banda para preparar a principios de mayo una gira por Europa. Sabía que mi aspecto era sepulcral. Estaba muy flaco y había perdido gran parte del cabello; sólo me quedaban unos cuantos mechones, que peiné hacia atrás y aderecé hasta por último conseguir una cierta textura capilar. Estaba casi siempre tan débil que me veía obligado a tocar sentado. Unos días me sentía a gusto y otros a punto de tomar el avión y volverme a casa. Pero la banda, compenetrada, tocaba cada vez mejor. Yo intentaba que Al Foster sacara de su batería más *licks* estilo *funk*, aunque él no parecía escucharme. Con esta excepción, todo funcionaba bien en la banda y mis carrillos se fortalecían progresivamente. Cuando me sentía a gusto paseaba por el estrado, tocando con un micrófono sin cable instalado en la campana de mi trompeta. Los teclados los tocaba siempre sentado en un escabel. Pese a que parecía muy enfermo, de hecho me sentía más fuerte de lo que me había sentido en mucho, mucho tiempo. Como consecuencia de la dieta que seguía, pescado y verduras, alimentos que no aumentan tu peso, había adelgazado notablemente. Por esto parecía tan endeble.

Si mi salud no era perfecta, conseguimos en cambio que los periódicos y demás medios de comunicación no montaran historias sobre mi apoplejía. Ninguno supo nada de mi problema hasta meses después, cuando Leonard Feather publicó una entrevista que yo había concedido cuando decía que no podría usar la mano. Por la época en que la entrevista se publicó ya habíamos completado nuestra gira europea.

Tal como fueron las cosas, el principal problema que tuve en aquella gira vino de Cicely y de una amiga suya que nos acompañó por toda Europa. Macho, todo el viaje fueron un incordio con su aire de princesas y sus «Quiero esto», «Quiero aquello», aunque fuera agua Perrier, a nuestros ayudantes. Compraban ropas de vestir como si al día siguiente hubieran de agotarse las existencias. El resto de la banda y yo (cinco personas), así como el personal de gira, no llevábamos más de dos maletas cada uno, mientras que Cicely y su amiga pronto tuvieron más de dieciocho. Era una ridiculez.

Chris y Jim, mis dos ayudantes principales, juntamente con Mark Allison y Ron Lorman (los otros dos miembros del personal), tenían que cargar con todo nuestro equipaje, además del de Cicely y su amiga. Jim. y Chris se volvían locos. Yo ganaba entonces 25.000 dólares por noche y pagábamos muy bien, tanto a Jim como a Chris, lo que ambos hacían. Pero no había dinero suficiente para pagarles por la forma en que Cicely y su amiga los trataban. Jim y Chris temían que si venían a mí con quejas de Cicely probablemente, puesto que era mi esposa, los mandaría a paseo. Y quizá lo hubiera hecho, no lo sé.

Desde que alcanzó el estrellato como actriz, la personalidad de Cicely había cambiado. Lo exigía todo, las hacía pasar negras a mucha gente, trataba a los demás como si no fueran nadie. Veamos, sé que yo también tengo fama de tratar mal a la gente. Pero yo no putoeo a las personas sólo porque soy famoso y considero que esto me autoriza. Y ésta es la mierda de actitud que Cicely empezó a cultivar cuando se convirtió en estrella: fastidió a todo el mundo. En el caso de nuestros ayudantes de gira, los trataba simplemente como si fueran sus criados.

Cicely estaba alterándome los nervios, hasta tal punto que cuando llegamos a Roma dije a Jim que quería un alojamiento para mí solo. Pasé los tres días de Roma en otra habitación y Cicely no supo dónde encontrarme. Transcurrido ese tiempo y celebrado el concierto, me reuní con ella en su habitación. Le había dicho, eso sí, que necesitaba un descanso y que nos veríamos después del concierto.

Otra corta separación de Cicely la conseguí en París, donde hice que Jim Rose me llevara a ver a mi antigua amiga Juliette Greco. Nuestra amistad ha continuado hasta hoy y me gusta verla siempre que voy a París. Juliette sigue adelante en su carrera, sigue siendo una gran estrella en toda Francia. Charlamos de lo que yo había hecho mientras no toqué, de los antiguos tiempos, de lo que ella hacía. Fue estupendo verla. Lo es siempre.

Durante aquel viaje a Europa comencé a dibujar mucho. Unos cuantos garabatos al principio. Cicely me había comprado unos cuadernos de dibujo el verano anterior, pero apenas los utilicé. Ahora, en el curso de aquel viaje, cuando no pensaba en la música y en tocar me encontré pensando en dibujos y pinturas. De entrada lo consideré terapéutico, algo a que dedicar mi tiempo libre, dado que no fumaba, ni bebía ni esnifaba. Necesitaba mantenerme ocupado para no caer en la tentación de volver a aquella clase de cosas.

Cuando volví a la música observé algo que ya había previsto que ocurriría. Más y más músicos adoptaban la guitarra como instrumento principal, en parte por la influencia de la música pop y en parte porque la mayoría de los chicos de hoy se desenfrenan con este instrumento. Además, te permite cantar. Los nuevos músicos tocaban preferentemente guitarras eléctricas, bajos eléctricos y pianos eléctricos, o se dedicaban exclusivamente a cantar o a componer canciones populares. Hacia esto se encaminaban los chicos negros dotados para la música y nadie podía hacer nada para cambiarlo.

Cada día eran menos los músicos negros que tocaban *jazz*. No me resultaba difícil comprender el motivo: el *jazz* se estaba transformando en música de museo. Muchos son los músicos y los críticos culpables de que aquello ocurriese. Nadie quiere morir antes de tiempo, ya me entiendes, cuando se tiene veintiún años, y esto era lo que le pasaría a quienquiera que se dedicase al *jazz*. Yo, por lo menos, lo veía así. La única posibilidad de alterar el curso de los acontecimientos estaba en que de alguna manera el *jazz* volviera a atrapar el oído de la gente joven, y por lo que yo podía observar tal cosa no se produciría. Yo mismo no iba ya a escuchar a la mayoría de los grupos de *jazz*, porque sólo tocaban los mismos *licks* musicales que nosotros habíamos tocado en los tiempos de Bird, una vez tras otra; aquello, mezclado con algunas de las cosas que Coltrane introdujo, y quizás Ornette. Me aburría oír tanta mierda. Aquellos músicos se habían convertido en víctimas de los críticos, casi todos un batallón de holgazanes que no quieren trabajar con la dureza que exige comprender la expresión y el lenguaje musical contemporáneos. Esto es para ellos un esfuerzo demasiado grande, así que se limitan en todo momento a dejar al margen la música nueva. Los críticos tontos, los críticos sin sensibilidad han destruido mucha música de alta calidad y a muchos músicos que no tuvieron capacidad de decir, con tanto vigor como yo: «Que os jodan a todos».

A pesar de que la escena del *jazz* parecía estancada, surgían algunos músicos jóvenes con buenas cualidades, como Lester Bowie y los hermanos Wynton y Branford Marsalis. Wynton tocaba la trompeta y se decía de él que era uno de los mejores trompetistas surgidos en mucho tiempo. Creo que entonces tocaba con la banda de Art Blakey. Branford, el hermano mayor, saxofonista, también tocaba con Art Blakey. Me parece que sería hacia 1981 cuando empecé a oír hablar de ellos a algunos de los músicos que conocía. Ignoro lo que le pasaba a Freddie Hubbard, de quien pensé que iba a ser un trompetista excelente. Muchos de los grandes trompetistas habían ya desaparecido en aquellos momentos; a Lee Morgan le habían matado, y Booker Little había muerto joven, como Clifford Brown, y luego Woody Shaw se hundió en el pozo de las drogas antes de alcanzar todo el prestigio que yo creí que conseguiría. Había, sin embargo, tipos como Jon Faddis y un músico de Mississippi llamado Odu Dará de quien me contaron que era bueno, pero a quien nunca había oído tocar. Dizzy seguía tocando bien, lo mismo que Hugh Masekela, Art Farmer y unos cuantos más.

Parte de los nuevos desarrollos musicales eran más o menos interesantes, pero los elementos que a mí más me atraían eran los nacidos del *rock* blanco. En la música fusión había cosas que estaban bien, especialmente algunas de las que hacían Weather Report, Stanley Clarke y otros pocos. Pero yo veía espacio para que una nueva clase de música se expresara por sí misma. Intuía que algo de lo que producía el género rap podía llegar a ser importante, aunque resultaba un poco marginal. Y estaba sobre todo la música de Prince, que oía por primera vez. Sus paridas eran lo más excitante que sonaba en 1982, por los días de mi gira europea. Allí había alguien que hacía algo

diferente, así que decidí no quitarle el ojo.

Regresamos a Estados Unidos en la primavera de 1982, y en verano salimos de gira por el país y Canadá. A fuerza de tanto tocar, ya notaba que realmente había recobrado mi técnica, mi tono y mi sonido. Las cosas marchaban mejor de lo que yo había esperado. Incluso me tomé un tiempo libre e hice un viaje a Lima con Cicely, quien formaba parte del jurado para la elección de *Miss Universo*. Mi única actividad durante tres o cuatro días fue nadar y tenderme junto a la piscina del hotel, descansar y comer buen marisco. Creo que incluso estaba empezando a recuperar mi apariencia física normal, de no ser por el puñetero cabello, que no crecía, cosa que me sacaba de quicio.

Tocábamos principalmente las piezas del álbum *We Want Miles*, grabadas en vivo cuando emprendimos aquella primera gira en 1981; piezas como *Jean Pierre* (dedicada al hijo de Frances), *My Man's Gone Now* (de *Porgy and Bess*), *Back Seat Betty* y *Fast Track*. También tocábamos una cosa llamada *Kix*, por el club de Boston del mismo nombre.

We Want Miles se publicó a finales del verano de 1982; al otoño siguiente llevé a mi grupo al estudio para grabar *Star People* (los dos últimos álbumes, creo, en que trabajé con Teo Macero). Aquella fue la sesión en que grabamos *Come and Get It*, que sería el número de apertura en nuestras actuaciones en vivo. También incluí en aquel álbum una canción titulada *Star on Cicely*, que arregló Gil Evans. La pieza del título *Star People*, es un largo blues, y creo que en los solos que toco en él me entregué de verdad.

En las últimas piezas que hicimos para *Star People*, entre finales de 1982 y principios de 1983, incorporamos a John Scofield para que tocase la guitarra, y se quedó en la banda con nosotros. Barry Finnerty ya se había marchado. John actuó por primera vez con el grupo, ante el público, en New Haven, Connecticut, hacia finales de año, y continuó cuando tocamos en el Felt Forum, en el Madison Square Garden, el último día de 1982. Aquel concierto lo compartimos con Roberta Flack. Me gustaron las sutilezas con que John Scofield tocaba. Mi saxo, Bill Evans, había recomendado a John, como también a Mike Stern. Se me ocurrió que dos guitarristas con estilos diferentes crearían una tensión beneficiosa para la música. Pensé además que si Mike escuchaba a John podría adquirir un poco de su astucia. En *It Gets Better*, de *Star People*, John aparece como solista destacado y Mike toca en el fondo. Es también un blues. Con John Scofield en la banda comencé a tocar mayor número de blues, pues Mike se orientaba más bien hacia el *rock*. El blues era el punto fuerte de John, acompañado de un buen toque *jazzístico*, de modo que me sentía cómodo tocándolo con él.

Cuando John entró en la banda salía Marcus Miller, lo cual me dolió mucho, porque Marcus era el mejor bajista que yo había tenido desde tiempos casi inmemoriales. Encima, era un *hijoputa* simpático y divertido, que hacía que todos en la banda nos sintiéramos relajados; un buen elemento para tenerle cerca, maduro y

muy interesado en la música. Aquel *hijoputa* tocaba cuatro o cinco instrumentos: guitarra, bajo, saxo y otros varios. A Marcus le llovían ofertas, pues era considerado uno de los mejores músicos de estudio de Estados Unidos: todos querían que tocase en sus álbumes. Intervenía asimismo con frecuencia en los campos de la producción, la composición y el arreglo, y se entiende, por lo tanto, que tocar conmigo limitaba el dinero que podía ganar (aunque volvió a la banda más adelante).

Marcus me recomendó a un tipo llamado Tom Barney, quien se quedó uno o dos meses e intervino en una de las grabaciones destinadas a Star People. Después tuve a Darryl Jones, de Chicago, recomendado por mi sobrino Vincent. Darryl, entonces, sólo tenía diecinueve años. Vino a Nueva York en mayo de 1983 y se presentó en mi casa. Le dije que íbamos a tocar un poco, pero que si no me gustaba lo que él tocaba, ello no significaba que tocarse mal. Puse una cinta de una de nuestras grabaciones y le indiqué que tocarse con ella. Luego puse un blues y le dije que tocara con el blues. Después de esto le pregunté si podía tocar un blues en si menor, y tocó un poco y a continuación dejó de tocar. Yo volví a preguntarle: «¿Puedes tocar un blues en si menor?». Empezó a tocarlo más lento que antes. Le pregunté si podía tocarlo más lento aún, y lo tocó aún más lento. Me marché a mi dormitorio con Vincent y le dije que aquel *hijoputa* podía realmente tocar, que fuera a anunciarle que el puesto era suyo. Vincent fue a anunciárselo, pero Darryl quería oírlo de mi propia boca. Así pues, salí, le di una palmada en el hombro y le dije que se había ganado el puesto.

Por aquella época cambié de representantes. Despaché a Mark Rothbaum después de un disputa que tuvimos, y por consejo de Cicely contraté a unos judíos de Filadelfia, los hermanos Blank: Lester y Jerry y un hijo de Lester, Bob, que trabajaba con ellos. Pero yo había pasado muy buenos ratos andando por ahí con Mark Rothbaum. En 1982 nos había llevado a Cicely y a mí a Las Vegas, donde me presentó a Willie Nelson y a su esposa, Connie. Mark representaba a Willie, como también a Eminylou Harris, Kris Kristofferson y a otras varias estrellas. En Las Vegas nos divertimos mucho. A Willie Nelson llegué a conocerle muy bien. Conmigo era realista y directo. Siempre me ha gustado su forma de cantar. Después de aquello, Willie se llegó a un lugar llamado Red Rocks, en Denver, Colorado, donde yo actuaba, y a continuación acudió a oírme con cierta frecuencia.

En la primavera de 1983, la banda volvió a Europa. Chris Murphy nos dejó en Turín porque, según dijo, ya no podía aguantar más a Cicely. Ahora que los Blank nos administraban, plantearon la gira con tacañería, soltándonos a todos la calderilla con una cicatería mortal. Mira, una gira requiere abundante dinero en efectivo para que las cosas funcionen con eficacia, y ellos estaban escatimándolo. En aquel momento empecé a comprender que ponernos en manos de los Blank podía haber sido un grave error. Pues bien, lo que los Blank resultaron ser fue una auténtica pesadilla, porque apenas podían conseguirnos contratos. Me parece que lograron unos pocos en Europa durante todo el año 1983, y una gira por Japón en mayo, pero esto fue todo. A este grado llegaba su incompetencia.

A lo largo de este período Cicely y yo vivíamos en el 315 de la calle 70 Oeste, mientras en mi casa de la 77 Oeste se hacían reformas; allí permanecimos hasta que nos trasladamos a California, a Malibu, donde ella tenía su casa de la playa. Gasté un montón de dinero reformando mi casa de la calle 77, sólo para que fuera como Cicely la quería. Irónicamente, sin embargo, acabé teniendo que vender el edificio bajo presión de los hermanos Blank, porque les debía dinero. En realidad, pienso que Cicely insistía en reformar la casa para, en cierto modo, volver a empezar la vida en ella sin tener que pensar en todas las mujeres que la habían precedido entre aquellas paredes. La historia de la reforma de la casa me jodió durante bastante tiempo.

Por lo menos, la música que hacíamos me interesaba mucho. Los chicos de la banda tocaban muy bien y daba gusto estar con ellos. Los únicos problemas que me planteaban venían de que solían leer a los críticos, quienes decían que nuestra música no tenía el menor peso. Eran músicos jóvenes que trataban de labrarse una reputación, y pensaron que en mi grupo iban a tocar con alguien a quien todo el mundo apreciaba. Esperaban que los críticos dijeran que todo lo que tocábamos era grandioso. Pero los críticos no decían tal cosa, y esto les trastornaba. Tuve que abrirles los ojos contándoles lo que los críticos opinaban de mí, por lo menos algunos críticos.

Les dije que los llamados críticos le habían hecho lo mismo a Bird cuando éste empezó a tocar la música maravillosa que tocaba y que igualmente rechazaron a Trane y Philly Joe cuando estaban en mi banda. Yo no les había prestado oído entonces, ni mucho menos se lo prestaría ahora. Después de esto, los chicos de la banda y yo quedamos más unidos que nunca y ellos dejaron de hacer caso a los críticos.

Podía comunicarme con la banda sin más que dirigirles una determinada mirada. Esta mirada les decía que tocaran algo diferente de lo que habían estado tocando, y al cabo de un tiempo la música comenzó realmente a conjuntarse. Yo escuchaba lo que tocaba cada uno; escuchaba constantemente, y si algo se desviaba aunque fuera un poco lo oía de inmediato y procuraba corregirlo sobre la marcha, mientras la música fluía. Esto es lo que hago siempre cuando estoy de espaldas al público: no puedo preocuparme de hablar o hacer gilipolleces con la audiencia mientras toco, porque es la música la que habla al público cuando todo es correcto. Si la gente es despierta y sofisticada, sabe muy bien cuándo la música tiene calidad. Llegado este instante, tú dejas simplemente que ocurran las cosas y disfrutas de lo que está pasando.

Al Foster era la persona más cercana a mí en mi nueva banda, debido a que llevaba más tiempo a mi lado. Era una persona muy espiritual, un compañero agradable. Debía agradecer a Al que me hubiera mantenido en contacto con la escena musical durante los años de mi ausencia. Mientras estuve retirado solía hablar con él casi cada día. En aquel tiempo deposité en Al Foster toda mi confianza. Me resulta muy difícil distenderme con personas que no conozco a fondo, y me es difícil confiar incluso en las que conozco desde hace tiempo. Quizás ello proviene del lugar donde

me eduqué. Allá en la región de East St. Louis no entras directamente en contacto con las personas. La gente puede reír y charlar contigo, pero es sólo una máscara para estudiarte. Supongo que tendrá algo que ver con la mentalidad campesina. Los campesinos son escépticos respecto a las demás personas, y yo soy así por mucho que me haya refinado. Mis mejores amigos son generalmente los músicos de mi banda, y eso mismo ocurría con los chicos de aquella banda nueva. Me gustó tener a Bill Evans y a Darryl Jones a mi lado (y a Marcus Miller hasta que se marchó). También me gustaban John Scofield y Mike Stern, pese a que a éste tuve que dejarle partir. Todos, pues, estábamos unidos; todos en pie contra el mundo de la crítica.

We Want Miles ganó un Grammy en 1982 (concedido en 1983) y yo fui nombrado Músico de Jazz del Año en Jazz Forum. Tocamos en Japón, en algunos festivales en nuestro país y en Canadá, y a finales del verano y comienzos del otoño de 1983 nos dedicamos a recoger material para *Decoy*, parte de él grabaciones en vivo. Cuando pasamos al estudio incorporé a Branford Marsalis, saxo soprano, y encomendé a Robert Irving (que había grabado conmigo en *The Man with the Horn*) el sintetizador, un instrumento que yo quería traer a la banda. Gil Evans hizo algunos arreglos.

Me habría gustado contar con Branford en mi banda operativa, pero no fue posible porque estaba comprometido para tocar con su hermano Wynton. Había oído a Branford cuando coincidimos en una actuación en St. Louis. Creo que él tocaba entonces con Herbie Hancock, Wynton, Tony Williams y Ron Carter en un grupo que se llamaba a sí mismo Reunion. Me gustó lo que había hecho y le pregunté si podía grabar algunas cosas conmigo.

Llevé a la banda a Europa para cumplir unos cuantos contratos, en otoño de 1983. Aquella gira fue algo especial, porque la gente se alegró muchísimo de verme y quedó realmente fascinada por la música. Recuerdo una fecha concreta en Varsovia. Al llegar al país no tuvimos siquiera que pasar la aduana: con gestos de saludo nos indicaron que siguiéramos adelante. Todo el mundo lucía unas chapas que decían: «*We Want Miles*». El líder de la Unión Soviética, Yuri Andropov, me envió su limusina personal (o una idéntica a la suya) para que me condujese, mientras estaba en Varsovia, a dondequiera que me apeteciese ir. Me dijeron que amaba mi música y me consideraba uno de los más grandes músicos de todos los tiempos. También me dijeron que había querido asistir a mi concierto, pero estaba demasiado enfermo para desplazarse. Me envió sus saludos personales, deseándome que tuviera un buen concierto y lamentándose de no poder encontrarse allí. Me instalaron en el mejor hotel de Varsovia y me trajeron a cuerpo de rey. En el concierto, cuando terminé de tocar, el público se puso en pie y me aclamó, y todos rompieron a cantar algo que decía que esperaban que viviera un siglo. Macho, ¡qué cosas!

DE DECOY A AURA

Cuando regresé a Estados Unidos, Cicely y la gente de Columbia habían organizado una celebración en mi honor en el Radio City Music Hall (noviembre de 1983), con el lema de «Miles Ahead: Tributo a una leyenda de la Música Americana»^[15], coproducido por la Black Music Association. Bill Cosby era el presentador, y aquella noche tenían allí a músicos de todas clases: Herbie Hancock, J. J. Johnson, Ron Carter, George Benson, Jackie McLean, Tony Williams, Philly Joe Jones y otros muchos, un batallón. Tenían incluso una banda *all star* dirigida por Quincy Jones, que tocó unas cuantas adaptaciones, debidas a Slide Hampton, de los arreglos que Gil Evans hizo para *Porgy and Bess* y *Sketches of Spain*. El presidente de la Fisk University me hizo entrega de un doctorado honorario en música.

Hasta aquel momento todo fue correcto y sensato y yo disfruté de veras. A continuación quisieron que pronunciara un discurso, y en lo único que pude pensar fue «Gracias», que es lo que dije. Creo que esto molestó a varias personas, pues lo interpretaron como una expresión de ingratitud por mi parte, cosa que no era ni por asomo. Pronunciar largos discursos, simplemente no iba conmigo. Dije lo que me pareció sincero, una palabra surgida del fondo de mi corazón. Antes de que quisieran que hablase había hecho un pase de media hora con mi banda. También quisieron que tocase con algunos de mis viejos compañeros, pero tampoco esto pude hacerlo porque soy incapaz de volver atrás. Fue una hermosa noche y me llenó de dicha que me honraran de aquel modo. Sin embargo, inmediatamente después tuve que ingresar en el hospital para una nueva operación de cadera. Luego atrapé una neumonía. Como resultado, estuve fuera de la circulación, inactivo, unos seis meses.

Cuando me restablecí, tocamos los habituales conciertos, y Decoy ganó un Grammy como Mejor Álbum. Al Foster dejó la banda por un tiempo porque se resistía a tocar en el estilo que yo deseaba. Nunca le gustó la línea rock. Le pedía una y otra vez que me diera aquel ritmo *funk*, pero, sencillamente, no quería tocarlo, y en consecuencia recurrió a colocar en la batería a mi sobrino, Vincent Wilburn, porque aquello sí que era lo suyo. Me dolió mucho ver que Al se marchaba, puesto que éramos tan amigos, pero la música está por encima de todo. Al y Vincent tocaron conmigo alternativamente en mi siguiente álbum, *You're Under Arrest*, en 1985. Vincent se incorporó a mi banda operativa aquel mismo año (creo que en marzo), inmediatamente después de que la despedida de Al fuese definitiva, y se quedó con nosotros casi dos años.

En noviembre de 1984 gané el Sonning Music Award por una vida dedicada a la música. El premio se concede en Dinamarca, y yo era el primer músico de jazz y el

primer negro que lo recibía. Por lo general se da a músicos clásicos: en el pasado lo ganaron Leonard Bernstein, Aaron Copland e Isaac Stern, por ejemplo. Me llenó de satisfacción y de orgullo que me concedieran aquel premio. Querían de mí que grabara un disco con los mejores músicos daneses, y así, en febrero de 1985, volví para hacerlo y ellos reunieron una gran banda. Toda la música fue escrita por el compositor y trompetista danés Palle Mikkerborg. Es una mezcla de música orquestal y electrónica, con sintetizadores. Llevé a Vincent conmigo para obtener de la batería un sonido determinado. Grabó con nosotros en aquel álbum. A la guitarra estuvo John McLaughlin, y en la percusión Marilyn Mazur. Se suponía que el álbum lo publicaría la Columbia, pero renegaron de mí y tuve que gestionar la ayuda de la Fundación Nacional para las Artes para terminar el álbum, que se llamaría *Aura*.

Aquello fue el principio del fin de mi relación con Columbia Records; aquello y la forma en que George Butler nos trataba a mí y a Wynton Marsalis. Wynton me gustó mucho cuando le conocí. Hoy es todavía un joven agradable, sólo que algo desorientado. Yo sabía que podía tocar formidablemente música clásica y que tenía grandes recursos con la trompeta, buena técnica y todo eso. Pero se necesita algo más para tocar auténtica música de *jazz*: se necesitan sentimientos y una comprensión de lo que es la vida que uno sólo adquiere viviendo, a fuerza de experiencia. Siempre pensé que, esto, a él le faltaba todavía. Pero nunca tuve celos de Wynton ni nada parecido. Mierda, macho, era lo bastante joven como para ser hijo mío, y yo deseaba para él lo mejor del mundo.

Sin embargo, cuanta más fama adquiría, más se dedicaba Wynton a decir cosas irrespetuosas y malignas sobre mí, cosas que yo nunca dije sobre músicos que influyeron en mi carrera y por quienes tengo un gran respeto. He disentido, y no lo he callado, de muchos músicos que no me gustan, pero nunca he hablado contra alguien que haya influido en mí de la manera que yo influí sobre la forma de tocar de Wynton.

Cuando empezó a fustigarme en la prensa, primero me sorprendió y a continuación me encolerizó.

George Butler era el productor de ambos y me pareció que se preocupaba más de la música de Wynton que de la mía. A George le va la mierda clásica y estaba empujando a Wynton para que grabase más en este campo. Wynton daba mucho juego porque tocaba música clásica y en aquellos momentos ganaba todos los premios, tanto en música clásica como en *jazz*. Algunos pensaron que yo tenía celos de Wynton por esta razón. Yo no tenía celos; sólo opinaba que no tocaba tan bien como la gente decía.

La prensa intentaba oponernos a Wynton y a mí. Me comparaba con Wynton, pero nunca con trompetistas blancos como, digamos Chuck Mangione. Exactamente igual que compara unos con otros a Richard Pryor, Eddie Murphy y Bill Cosby. No los compara con personajes como Robin Willianis o cualquier otro que sea blanco. Cuando Bill Cosby ganó por primera vez todos aquellos premios con su programa de

televisión, en la ceremonia de concesión podías oír el vuelo de una mosca, pues todas las demás cadenas de televisión le habían rechazado. Puedo asegurarlo porque Cicely y yo estuvimos presentes. Los blancos quieren ver a los negros arrastrándose y haciendo papeles de Tío Tom. Y si no, quieren ver a los negros enfrentados unos a otros, como en el caso de Wynton y yo.

Así pues, todos esos blancos ensalzan a Wynton por sus interpretaciones de música clásica, lo cual me parece perfecto. Pero luego miran en otra dirección y le sitúan por encima de Dizzy y de mí en jazz, cuando él mismo sabe que apenas cuenta frente a todo lo que nosotros hemos hecho y haremos en el futuro. Lo peor de la cuestión es que Wynton presta oído a toda su mierda y se la cree. Si continúa así le van a joder bien jodido. Incluso le han hecho ya menospreciar a su hermano porque éste toca la música que quiere tocar. Enseguida te das cuenta de que allí hay algo sucio, dado lo bien que Branford toca.

A Wynton le pusieron a tocar vieja música europea ya muerta. ¿Por qué no interpreta a algunos de los compositores negros americanos? ¿Por qué no les presta un poco de atención? Si las compañías discográficas quieren realmente hacer cosas clásicas con intérpretes negros, ¿por qué no eligen algún compositor clásico negro, o aunque sean compositores blancos jóvenes, en lugar de tanta mierda vetusta? Ojo, no estoy diciendo que aquella música sea mala, pero sí que ha sido tocada una y mil veces. Wynton está interpretando fósiles, el tipo de cosas que cualquiera puede tocar; lo único que se necesita es practicar, practicar y practicar. Un día le dije que nunca me doblegaría a tocar aquella música y que sus promotores debían estar contentos de que alguien con tanto talento como él tocase semejantes plomos.

Wynton debería aprender de lo que los blancos nos hicieron a mí y a todo el resto de los músicos que le precedieron, de cómo procuran situarte en puestos altos para poder derribarte si un día das una jodida nota falsa. Wynton está apartándose de tocar su propia cosa para tocar la de ellos, y no tendrá tiempo de lograrlo porque todavía le queda mucho que aprender sobre la improvisación musical. No veo por qué nuestra música ha de merecer menos respeto que el que se otorga a la música clásica europea. Beethoven lleva muchísimos años muerto y todavía se habla de él, se estudia y se interpreta su música. ¿Por qué no se habla de Bird, de Trane, de Monk, de Count, o de Fletcher Henderson y Louis Armstrong como se habla de Beethoven? Mierda, su música es clásica. Nosotros somos todos norteamericanos, y tarde o temprano los blancos tendrán que apechugar con ello y con todas las cosas grandes que los negros han hecho en este país.

Tendrán que aceptar asimismo que nosotros hacemos las cosas de diferentes maneras. Nuestra música es distinta los viernes y sábados por la noche. Nuestra comida es distinta. La mayoría de los negros no se sienta a escuchar a Billy Graham ni al resto de predicadores afligidos que hablan como Ronald Reagan. Nosotros no entramos en ese estilo de basura, ni tampoco entra Wynton, no, en absoluto. Pero a él le han hecho creer que eso es lo propio, lo adecuado, que demuestra sofisticación y

modernidad. Cochina mentira, claro, por lo menos para mí.

Terminé de grabar *You're Under Arrest* entre los meses finales de 1984 y los primeros de 1985. Fue lo último que oficialmente hice para la Columbia. En esta ocasión, Bob Berg reemplazaba en la banda a Bill Evans al saxo, Steve Thornton ocupaba el lugar de Mino Cinelu y mi sobrino Vincent Wilburn tocó la batería en sustitución de Al Foster. En aquel álbum aparece también el cantante Sting, porque Darryl Jones estaba grabando con él y me preguntó si podía traerle, y yo le dije que podía. La voz de Sting en el álbum es la del policía francés. Sting es un buen chico, a pesar de que yo ignoraba entonces que trataba de llevarse a Darryl como bajista de su grupo.

El concepto de *You're Under Arrest* nació de los problemas que en todas partes tenían los negros con los policías. A mí, la policía no cesa de joderme cuando circulo en coche por California. No les gusta que conduzca un Ferrari amarillo de 60.000 dólares, que es lo que hacía en la época de aquella grabación. Además, les revienta que yo, un negro, viva en una casa frente a la playa de Malibu. De esto vino la idea de *You're Under Arrest*, de que te encierren por ser parte de un incidente callejero, de que estés políticamente prisionero. De vivir sometido a la amenaza del horror de un holocausto nuclear, y además encarcelado espiritualmente. La amenaza nuclear es lo que realmente putea nuestra vida cotidiana, ella y la contaminación que uno encuentra por todas partes. Lagos contaminados, ríos, océanos; tierra contaminada, árboles, peces, todo.

Lo que quiero decir es que, simplemente, lo están jodiendo todo por ser tan jodidamente codiciosos. Me refiero a los blancos que hacen eso, y que lo hacen por todo el globo. Joden la capa de ozono, amenazan con bombardear a toda la humanidad, pretenden constantemente quedarse con lo que no es suyo y envían ejércitos contra quienes se resisten a ceder. Lo que hacen es vergonzoso, peligroso, despreciable; lo que hacen y han venido haciendo a lo largo de muchos años, porque nos afecta a todos. Por ello, en *Then There Were None* hice que el sintetizador creara un sonido como el aullido de un viento ardiente, que se supone es una explosión nuclear. Luego oyes mi trompeta solitaria, que evoca el llanto lastimero de un niño, o los quejidos melancólicos de una persona que ha sobrevivido al estallido de la bomba. Por eso están allí aquellas campanas, tañendo con aquel sonido, como si tocaran a muertos. Y allí situé la cuenta atrás: «Cinco, cuatro, tres, dos...». Luego, al final del disco, oyes mi voz, que dice: «Ron, yo quería que apretaras el otro botón».

You're Under Arrest funcionó estupendamente: en pocas semanas se vendieron más de cien mil álbumes. Sin embargo, no me gustaba lo que ocurría en la Columbia. Cuando se presentó la ocasión de pasarme a Warner Bros. Records ordené a mi nuevo representante, David Franklin, que así lo hiciera. David era el representante de Cicely, y ella me lo había recomendado. Yo tenía ya decidido que quería que fuera una persona de raza negra quien administrase mis asuntos. Pero David fastidió las negociaciones cediéndole demasiado a la Warner; por ejemplo, los derechos sobre

todo lo que yo publicase. El acuerdo con la Warner nos reportó un montón de dinero, una suma de siete cifras sólo por firmar. Pero no me gustó la idea de cederle mis derechos de publicación. Por esta razón no encuentras piezas mías en mis nuevos álbumes: porque sería la Warner Bros. quien tendría los derechos sobre el uso de aquellos temas, no yo. De modo que, hasta que renegociemos este punto, en mis álbumes encontrarás siempre canciones compuestas por otros.

PINTURA E INSULINA

Entre 1984 y 1986 hice mis usuales giras por todo el mundo. Nada nuevo en lo que a esto respecta, sólo grandes cantidades de música interpretada en lugares que entonces ya había visto muchas, muchas veces, por lo cual visitar tales lugares no constituía para mí ninguna novedad. La emoción se había perdido. Todo se convierte en rutina, y lo único que te impulsa a continuar es la música. Si la música tiene categoría, todo lo demás mejora y resulta más fácil soportarlo. Si no es así, bueno, las cosas pueden hacerse bastante duras, pues una gira larga termina siendo fatigosa y aburrida. Pero ya estoy acostumbrado. A decir verdad, desde que me he dedicado tan en serio a la pintura ocupo buena parte de mi tiempo de gira yendo a museos y visitando estudios de pintores y escultores y comprando no pocas obras de arte. Esto sí es nuevo para mí, y disfruto haciéndolo, dado que el dinero para comprar obras en cualquier parte no me falta. Estoy formando una buena colección internacional, que he dividido entre mi casa de Malibu y mi apartamento de Nueva York.

Cada vez dibujo y pinto más; lo hago durante varias horas al día si estoy en casa. Cuando salgo de viaje, también. Pintar me produce un efecto sedante, me es un sosiego, y además me gusta contemplar lo que brota de mi imaginación. Para mí es una especie de terapia y mantiene mi mente ocupada en algo positivo cuando no estoy tocando música. Me obsesiona con la pintura exactamente igual que lo he hecho con la música y con cualquier otra cosa que me interese. Por ejemplo, me gustan las buenas películas y, en consecuencia, procuro ver el mayor número posible. No leo muchos libros, nunca lo he hecho, nunca he encontrado el tiempo necesario. Pero leo todas las revistas que vienen a mis manos, y los diarios. De ellos saco mucha de la información que tengo. También veo diariamente en televisión los noticiarios de la CNN. Sin embargo, guardo respecto a mis lecturas un prudente distanciamiento: he confiado en muy pocos escritores, porque la mayoría de ellos son deshonestos, en particular los periodistas: macho, éstos se inventan lo que sea con tal de contar una buena historia.

Sin duda mi falta de confianza en los escritores empezó porque no me gustaron los periodistas con quienes me tropecé, especialmente, claro, los que solían escribir sobre mí aquellas mentiras. Casi todos son blancos. Me gustan, en cambio, los poetas y algunos novelistas. En los años sesenta tuve mucha afición a la poesía, particularmente a los poetas negros (los últimos Poetas, LeRoi Jones), porque casi todo cuanto decían y escribían era, y es, auténtico y verdadero, pese a que conozco a muchas personas, lo mismo blancas que negras, que se niegan a admitir su veracidad.

Pero era auténtico, y quienquiera que sepa algo de este país y esté alerta a la realidad sabe que lo que aquella gente escribía era cierto.

Recuerdo que en uno de los viajes que hice para actuar en Japón, creo que fue en 1985, caí enfermo por el camino, en Anchorage, Alaska, debido a que mientras estábamos en Francia había comido en abundancia unos dulces que se suponía que no podía comer. Soy un fanático de la buena pastelería y, que yo sepa, la francesa es la mejor. Habíamos dado un concierto en Francia, volábamos rumbo a Japón y yo llevaba conmigo, en el avión, un surtido de dulces. Soy diabético y sé que no debería hacer estas cosas, pero a veces no puedo remediarlo: pertenezco, es evidente, al género de personas obsesivas. Hicimos escala en Anchorage y cuando llegamos allí yo estaba en pleno choque, con los típicos síntomas del bajón de energía, los cabeceos, el amodorramiento a lo yonqui. Jim Rose me llevó rápidamente a un hospital, porque era consciente de mi enfermedad y me vigilaba como un halcón. El personal de Japan Airlines no me dejó volver a bordo del avión hasta que me hubo repuesto de la crisis.

Fue un buen susto, y después de ello empecé a tomar inyecciones de insulina cada día. He tenido desde entonces frecuentes problemas en las aduanas de determinados países, donde han creído que mis jeringas de insulina debían servir para inyectarse heroína o cualquier otra droga. En una ocasión, en el aeropuerto de Roma, tuve que hacer una pataleta cuando los funcionarios se dedicaron a incordiarme a propósito de mis jeringas y de la medicación que tomo para mis diversas dolencias. Me puse a imprecártelas y maldecirlos a todos. La diabetes es una enfermedad muy grave, que puede matarte, así que debo tener gran cuidado con lo que como. Cuanto más envejeces, más se agrava la enfermedad; el páncreas empieza a joderte y puedes acabar con un cáncer. Te corta la circulación en los brazos, en las piernas, en los dedos de los pies, circulación que por otra parte yo tengo ya muy deficiente, particularmente en las piernas; mis piernas son más flacas de lo que nadie podría imaginar. No he olvidado lo que ocurría siempre que iba a parar a un hospital y los médicos pretendían extraerme sangre de los brazos y las piernas: no lograban encontrar ni una vena, primero, porque muchas las había arruinado mi pasado de yonqui, y segundo por lo flacos que tenía los miembros. En busca de una vena me pinchaban por todas partes. Hasta que, un día, Jim Rose dijo: «Prueben en los pies, a ver si pueden sacarle sangre de allí». De modo que lo probaron, y desde entonces es de los pies de donde me sacan sangre la mayoría de veces.

Macho, tengo cicatrices por todo el cuerpo, salvo en la cara. La cara la conservo en buen estado. Mierda, me miro al espejo y digo: «¡Miles, eres un *hijoputa* guapo de verdad!». No, en serio, mi cara está bien, ni siquiera he necesitado hasta ahora hacerme un lifting. Pero luzco cicatrices en todo el resto de mi persona, y los amigos que me conocen desde hace tiempo dicen que me gusta exhibirlas. Quizá sí. Las considero una especie de condecoraciones, medallas de honor, la historia de mi supervivencia, el testimonio de que he sabido levantarme de la mierda, vencer la

adversidad y seguir adelante haciendo las cosas lo mejor que he podido. Si me enorgullezco de mis cicatrices es porque me recuerdan que no he dejado que la mierda me trague, me dicen que uno puede vencer si tiene corazón y tenacidad y alma para continuar intentándolo.

EL SÓTANO Y EL PREMIO

Hacia 1985, Cicely y yo pasábamos mucho tiempo en Malibu, primero en una casita que ella tenía y luego en una casa que yo compré. La casa estaba justo a la orilla del mar y disponíamos de una playa privada. El clima cálido sentaba bien a mi cadera. Lógicamente, en California yo descansaba más, porque no es tan agitada y turbulenta como Nueva York. Despedí a los hermanos Blank, mis representantes, y prohibí que siguieran administrando mi dinero. En Nueva York vivíamos entonces en el apartamento de Cicely, que estaba en el piso catorce de un edificio de la Quinta Avenida, hacia la calle 79, con vistas a Central Park. Era muy bonito, pero yo echaba de menos nuestra casa de la calle 77 Oeste. Además de David Franklin, que pasó a ser mi representante, como ya lo era de Cicely (asimismo representó a Roberta Flack, Peabo Bryson y Richard Pryor, hasta que riñeron), conservé a Peter Shukat como mi abogado (estaba conmigo desde 1975) y a Steve Ratner como mi contable personal y gerente. Jim Rose se quedó también en su puesto de gerente de gira.

Pero 1985 fue el año en que mi relación con Cicely empezó a ir mal. No ocurrió de repente, sino que el deterioro se produjo por una acumulación de pequeñas cosas distintas. Hubo incluso señales de que el aspecto espiritual de la relación no funcionaba demasiado bien.

En primer lugar, Cicely y yo nunca debimos casarnos, pues nunca sentí por ella lo que sería propio de las circunstancias, digamos una atracción sexual: opino que habríamos hecho mucho mejor limitándonos a seguir siendo amigos. Pero ella insistió mucho en que nos casáramos, y Cicely es una persona muy persistente, muy obstinada, que casi siempre consigue lo que se propone. Lo que en el fondo más me incordiaba de Cicely era su empeño en controlarlo todo en mi vida, como a qué personas veía, quiénes eran mis amigos, quién vendría a visitarme, todo eso. Otra cosa que me fastidiaba mucho era el trato que daba a las cosas que yo le compraba. Yo solía comprarle regalos, brazaletes, relojes, anillos, ya sabes, bonitas joyas, vestidos, en fin... Pero un día me enteré de que cuando el regalo era caro, la mayoría de veces lo devolvía a la tienda, recuperaba el dinero y se lo quedaba. Luego descubrí que existía un montón de gente que estaba también hasta las narices de sus incordios.

Un día, en 1985, llegó un paquete a nuestra casa de Malibu. El paquete era para Cicely, y cuando lo abrió resultó que contenía una daga ensangrentada. Los dos dimos un respingo. Alarmado, pregunté qué significaba. Ella no dio ninguna explicación, sólo dijo que se ocuparía del asunto. En el paquete había una nota, pero

Cicely no me la dejó leer, ni entonces ni después, ni mencionó lo que la nota decía. Hasta hoy sigue siendo para mí un misterio. Fuera lo que fuese, sin embargo, nada bueno podía significar. Como consecuencia de aquel incidente, y dado que nunca me reveló la razón que se ocultaba detrás de él, empecé a sentirme cada vez más incómodo a su lado.

Cicely estaba especialmente celosa de que otra mujer pudiese ocupar su lugar en mi vida, pero al cabo de un tiempo, y a pesar de que rechazó numerosas ofertas cinematográficas únicamente para estar cerca de mí, en mi vida ya no hubo lugar para ella. Cicely es como dos mujeres a la vez, una encantadora y la otra detestable. Por ejemplo, acostumbraba traer a casa a sus amigos siempre que se le antojaba, pero no consentía que vinieran los míos. Y tenía algunos amigos a quienes yo no podía soportar. En cierta ocasión discutimos acerca de un amigo en particular y tuve que zurrarla. Ella llamó a la policía y bajó al sótano y se ocultó allí. Cuando los agentes de policía llegaron, me preguntaron dónde estaba. Yo dije: «Estará por ahí, en alguna parte. Miren en el sótano». Un pasma bajó a mirar, regresó y dijo: «Miles, no hay nadie abajo, excepto una mujer que se ha negado a hablar conmigo. No quiere decir nada».

Así que respondí: «Es ella, y está representando el gran papel de su vida». El agente dijo entonces que lo comprendía, porque no tenía aspecto de haber sufrido el menor daño. Yo dije: «Bien, el daño no ha sido mucho; sólo le ha dado una zurra».

El agente dijo: «Miles, ya sabes que cuando recibimos esas llamadas tenemos que investigar».

«De acuerdo. Cuando ella me dé una paliza a mí, ¿vendréis también pistola en mano?», le pregunté.

Los policías se echaron a reír y se marcharon. Entonces bajé al sótano y dije a Cicely: «Te he advertido que dijeras a tu amigo que no vuelva a llamarte aquí. Y si no se lo dices voy a decírselo yo». Corrió al teléfono, y llamó al tipo y le dijo: «Miles no quiere que vuelva a hablar contigo». Antes de que me diera cuenta la había zurrado otra vez, de modo que nunca volvió a hacerme aquella clase de putadas. Sin embargo, las cosas se pusieron realmente mal con Cicely como consecuencia de un incidente con una mujer, una mujer blanca, que era simplemente amiga mía. La había encontrado un día en el ascensor del edificio donde Cicely y yo vivíamos, en la Quinta Avenida y la calle 79. Era en 1984 y yo andaba con muletas debido a mi operación de cadera. Nos pusimos a hablar casualmente y nos hicimos amigos. Esto fue todo. Yo la saludaba y me paraba a hablar con ella siempre que la veía. Gradualmente, Cicely fue sintiendo celos de ella. Al fin, un día, a plena luz y por las buenas, acometió a la mujer y la golpeó. La mujer tenía consigo a su hijo de siete años. Cicely pensaba que yo tenía un lío con ella, se había convencido a sí misma de que era así. Pero no había nada entre nosotros.

Al cabo de algún tiempo, ya en 1986, poco antes de un concierto que yo iba a dar con B. B. King en el Beacon Theatre de Nueva York, Cicely y yo tuvimos una

agarrada fuerte y ella me saltó a la espalda y me arrancó de la cabeza el postizo que llevaba trenzado. Aquello fue el colmo. Continuamos juntos e incluso salimos de vez en cuando después de aquello, pero hoy me doy cuenta, mirando atrás, de que yo sabía entonces que estábamos en el principio del fin. Se acumuló tanta mierda que alguien, yo diría que fue la propia Cicely, llamó al National Enquirer y les contó que yo estaba liado con aquella mujer a la que Cicely había agredido.

El *Enquirer* llamó a mi amiga, pero ella se negó a hacer declaraciones. La misma Cicely intentó llamarla, fingiéndose una reportera del *Enquirer*. Macho, aquella historia me provocaba náuseas. Por último, Cicely tuvo que marcharse a África, primero para rodar una película, y también porque en el período 1985-86 presidía la Fundación de las Naciones Unidas para la Infancia y tenía que recorrer las zonas africanas dañadas por la sequía. Cuando volvió, le regalé un Rolls-Royce sin prevenirla: se lo entregaron y no podía creerlo, estaba segura de que alguien le había gastado una broma.

Cicely ha hecho películas y desempeñado papeles en la televisión donde encarnaba a activistas o gente así, personas que se preocupaban mucho de los negros.

Bueno, en la realidad está muy lejos de ser así. Adora reunirse con gente blanca, adora escuchar lo que opinan sobre esto y lo otro, seguir sus consejos, creer a pies juntillas casi todo lo que le cuentan.

Después de que ocurrieran aquellas cosas le dije simplemente que me dejara solo y se dedicara a sus propios asuntos. Volvimos a reunirnos en el futuro un par de veces, una de ellas con Sammy Davis, Jr., y su esposa Altovise, con motivo de una de las, galas de Sammy en Las Vegas. En aquella gala vi también a Frances, mi primera esposa: tenía el buen aspecto de siempre, y cuando se acercó a nuestra mesa a saludarnos hundió a Cicely en una de sus peores depresiones. La tensión se elevó. Frances, sin embargo, es capaz de detectar inmediatamente ese tipo de crisis, por lo cual se quedó con nosotros el tiempo imprescindible y enseguida se marchó. También la vi la noche siguiente, en un concierto de Harry Belafonte. Terminado el concierto, Cicely y yo fuimos a la recepción, donde Frances no faltaba tampoco, puesto que es íntima de los Belafonte. Le dije que durante el último mes había estado llamando «Frances» a Cicely cada vez que hablaba, una especie de lapsus freudiano. Y era cierto, supongo que debido a que seguía pensando mucho en Frances. Pero todos los presentes se sintieron incómodos cuando lo dije.

Cicely y yo estábamos terminando, así que deduzco que me preocupaba muy poco lo que entonces le decía, habida cuenta de los disgustos que me había causado. Por otra parte, siempre que evoco lo que ha sido mi vida, debo reconocer que Frances fue la mejor de mis esposas y que cometí un error al romper con ella. Hoy estoy completamente seguro. Hoy pienso que ella y Jackie Battle fueron las mejores mujeres que tuve en aquellos locos días de antaño. En cambio, no opino lo mismo de Cicely, pese al hecho, que admito, de que contribuyó a salvarme la vida; pero salvarme la vida no significa que tuviera derecho a controlarla, y aquí es donde se

equivocó. Un día, en 1984 o 1985 (he olvidado cuándo fue exactamente), Cicely y yo fuimos a una fiesta, en la que encontramos a Leontyne Price, con quien nos pusimos a conversar. Hacía tiempo que yo no veía a Leontyne, aunque siempre había sido uno de sus admiradores porque, en mi opinión, es la mejor cantante que existe, la mejor cantante de ópera que jamás ha subido a un escenario. Con su voz puede alcanzarlo todo; es tan buena que intimida. Además, toca el piano y habla, qué sé yo, todos los idiomas. Macho, la adoro como artista, me entusiasma su manera de cantar Tosca. El disco que tengo de ella en Tosca lo he gastado de tanto escucharlo; mejor dicho, he gastado ya dos. Entiéndeme, yo no podría tocar Tosca, pero admiraba cómo la interpretaba Leontyne. Solía preguntarme de qué forma habría sonado si hubiese cantado jazz. Podría ser una fuente de inspiración para cualquier músico, negro o blanco. Sé que para mí lo es.

En fin, cuando en aquella fiesta llevábamos un rato hablando, Leontyne se volvió a Cicely y le dijo: «Chica, tú te has llevado el premio, tú has ganado el gran premio, nena. ¡He corrido durante años detrás de este *hijoputa!*». Mira, Leontyne es así de directa, suelta todo lo que le pasa por la mente. Me gusta también este rasgo suyo, porque yo soy igual. Bien, pues cuando Leontyne dijo aquello, Cicely se limitó a sonreír, no supo qué contestar. Me dio la impresión de que no la había entendido, de que no se enteraba de que «el premio» a que Leontyne aludía era yo.

TUTU

Darryl Jones dejó mi banda en 1985, después de haber grabado con Sting el álbum *Dream of the Blue Turtles*. A continuación, también con Sting, hizo en París la película *Bring on the Night*, y luego emprendió una tanda de giras con Sting unas veces, conmigo otras. Un día, viajando por Europa en el verano de 1985, pregunté a Darryl qué haría cuando una actuación conmigo y otra con Sting le coincidieran en la misma fecha. Dijo que no lo sabía. Entonces le aconsejé que lo pensara, porque forzosamente en un momento u otro iba a ocurrir. No me costaba entender que Darryl considerase la posibilidad de marcharse, puesto que Sting le pagaría un montón de dinero, mucho más del que podía pagarle yo. Se me ocurrió que aquello era como un *déjà vu*, ya sabes, exactamente la clase de cosas que yo había hecho cuando necesitaba a un determinado músico. Ahora me las hacían a mí. Por las fechas en que llegamos a Tokio, en agosto de 1985, John Scofield ya me había anunciado que aquélla sería su última gira conmigo, noticia que se sumaba a la inminente partida de Darryl. Yo caminaba en dirección a mi hotel, situado en el centro de Tokio, arrastrando por el suelo los auriculares de mi *walkman*. Darryl lo vio y dijo: «¡Eh, jefe (muchos de mis músicos me llaman “jefe”), arrastras los auriculares por el suelo!».

Recogí los auriculares, me volví y dije a Darryl: «¿Y a ti qué coño te importa? Si

ya no estás con nosotros, ¿qué coño te importa? ¡Ve ha decirle esas cosas a Sting, que será tu nuevo líder!». Estaba furioso contra Darryl por el hecho de que pensara dejarme, pues su forma de tocar me gustaba de veras, y estaba seguro de que se marcharía con Sting: lo sentía en mis huesos. Vi que lo que acababa de decir le dolía, vi la pena reflejada en su rostro. Mira, Darryl había llegado a ser casi como un hijo para mí, ya sabes, porque él y mi sobrino Vincent eran íntimos. Simplemente, me entristecía que me abandonase y se fuera a tocar con Sting. Podía comprenderlo en lo referente al dinero, podía aceptarlo intelectualmente; pero en aquellos momentos me era imposible admitirlo emocionalmente y fue el disgusto lo que motivó mi reacción. Más tarde vino a mi habitación y tuvimos una larga charla y las cosas se aclararon. Cuando se disponía a salir, me levanté y le dije: «Eh, Darryl, lo comprendo, tío. Dios te bendiga en todo lo que hagas, macho, porque yo te aprecio y me gusta tu forma de tocar». Antes de que mi relación con Cicely terminara definitivamente, ella organizó una fiesta para celebrar mis sesenta años, en mayo de 1986. Tuvo lugar a bordo de un yate, en Marina del Rey, California, y fue para mí una completa sorpresa. No supe nada hasta que llegué al yate y vi a las personas que se encontraban allí: Quincy Jones, Eddie Murphy, Camille Cosby, Whoopi Goldberg, Herbie Hancock, Herb Alpert, Billy Dee Williams y su esposa, Roscoe Lee Browne, Leonard Feather, Monte Kay, Roxie Roker, Lola Falana, Altovise, esposa de Sammy Davis, el alcalde de Los Ángeles Tom Bradley (quien me entregó una mención honorífica de la ciudad), Maxine Waters, un político californiano que es oriundo de St. Louis. Mi representante, David Franklin, también estaba allí, así como otras muchas personas, incluido Mo Ostin, presidente de la Warner Bros. Records. De mi familia asistieron mi hermano, mi hermana y mi hija Cheryl.

El detalle más gentil de la fiesta fue que Cicely me regaló un cuadro que representaba a mi madre, mi padre y mi abuelo, pintado por Artis Lane. Esto me emocionó de verdad, y por algún tiempo volvió a acercarme a ella. Conseguir aquel cuadro fue un bello gesto de parte de Cicely, pues yo no tenía ninguna fotografía de mis padres. Siempre apreciaré y agradeceré lo que hizo con aquella pintura. Y la fiesta, además, constituyó una sorpresa perfecta. Incluso la revista Jet le dedicó un reportaje de cuatro o cinco páginas con toda clase de fotos. Una gran fiesta, realmente, en la que me sentí a gusto y disfruté viendo cuánto se divertían los invitados. En mi opinión, aquella fiesta de cumpleaños hizo que Cicely y yo permaneciéramos unidos más tiempo de lo que nuestra unión habría durado si a ella no se le hubiese ocurrido la feliz idea.

Grabé mi primer álbum para la Warner Bros. en 1986 y lo titulé Tutu en homenaje al obispo Desmond Tutu, premio Nobel de la Paz. La canción Full Nelson está dedicada a Nelson Mandela. En principio íbamos a titular al álbum *Perfect Way*, pero a Tommy LiPuma, mi nuevo productor en la Warner, no le gustó este título, y fueron ellos quienes sugirieron Tutu, al que enseguida di mi aprobación. Hasta aquel momento me había importado poco el título que pusieran al álbum, aunque en cuanto

oí el nombre de Tutu dije que sí, que funcionaría. Aquél fue el primer álbum en que trabajé extensamente con Marcus Miller. De hecho, el álbum empezó con una música que me envió el pianista George Duke. Luego resultó que no utilizamos la música de George, sino que Marcus la oyó y escribió algo inspirado en ella. Finalmente dije a Marcus que escribiera algo más. Lo hizo, pero no me gustó, y durante algún tiempo estuvimos dándole vueltas hasta encontrar algo que nos gustase a los dos.

Cuando grabamos Tutu no tomamos ninguna decisión previa sobre la música. Lo único que decidimos fue el tono en que estaría cada tema. Marcus escribió la mayor parte del contenido de Tutu, pero yo le dije en cada caso lo que quería, supongamos un conjunto aquí, cuatro compases allí. Con Marcus no tengo demasiado trabajo, pues conoce mis gustos. Le bastaba con trazar unas Pistas, y yo intervenía y grababa de acuerdo con ellas. Él y Tommy LiPuma se pasaban la noche trasladando la música a la cinta, y luego llegaba yo y añadía la voz de mi trompeta a lo que habían hecho. Primero programaban la batería en cinta, el bombo y dos o tres ritmos más, y después los teclados.

Marcus trajo entonces a un tipo llamado Jason Miles, que es un genio de la programación de sintetizadores. Empezó a trabajar con la música, y así fue surgiendo. Creció como resultado de un esfuerzo colectivo, de grupo. George Duke arregló mucho de lo que había en Tutu. Luego nosotros aportamos el resto de los músicos, como Adam Holzman al sintetizador, Steve Reid a la percusión, Omar Hakim a la batería y a la percusión, Bernard Wright a los sintetizadores, Paulinho da Costa en una parte de percusión, Michael Urbaniak al violín eléctrico, yo a la trompeta y Marcus Miller a la guitarra bajo y todo lo demás.

MARCUS

He comprobado que llevar al estudio a mi banda operativa es actualmente demasiado complicado. La banda puede aquel día no sentirse a gusto en la sesión de grabación, o por lo menos puede que no se sientan a gusto algunos de sus componentes. Entonces no te queda otro remedio que aguantarte. Y si uno o dos músicos no se sienten a gusto aquel día, no están en vena, contagian su estado de ánimo a los demás. O puede ocurrir que no les apetezca tocar en el estilo que tú quieras o que consideras necesario para la grabación que estás haciendo, y ello genera problemas. La música es para mí una cuestión de estilo, y si alguno de los muchachos no puede hacer lo que pides y necesitas, te mira perplejo y se siente torpe e inseguro. También este sentimiento se contagia. Te ves obligado a enseñarles lo que quieras, a aleccionarles allí mismo, en el estudio, a la vista de todos, y como son muchos los músicos que no aguantan este tipo de cosas, se enfadan. El trabajo queda bloqueado. Seguir las antiguas pautas, grabar como solíamos hacerlo antes, simplemente representa demasiados líos y exige demasiado tiempo. Algunas personas dicen que echan de menos la espontaneidad y la

excitación que rodean la grabación con una banda actuando al completo en el estudio. Quizá sea así, no lo sé. Lo que sí sé es que las nuevas técnicas de grabación hacen el trabajo más fácil que los procedimientos tradicionales. Si un músico es verdaderamente profesional, te dará lo que quieras, como interpretación, tocando solo en el estudio sobre el sonido de una banda ya grabado en cinta. Quiero decir que el *hijoputa* puede perfectamente oír lo que los otros han tocado, ¿no? Pues esto es lo que importa en la música de un conjunto: oír lo que hacen los demás, lo que hace cada quisque, y tocar de acuerdo con ello. Es, digo, una cuestión de estilo, y también una consecuencia de lo que tú y tus productores queráis oír en el correspondiente disco. Tommy LiPuma es un gran productor para el tipo de cosas que él quiere oír en un disco, por ejemplo. Pero a mí me gusta lo crudo, lo vivo, lo destortalado, lo explícito, la basura de los callejones, y esto no es obviamente lo que le gusta a él ni lo que entiende. En lugar de enzarzarme en discusiones de toda índole, y enzarzar a la banda operativa y a Tommy, pretendiendo llevar mi banda al estudio para grabar una música que a mí podrá gustarme, pero no a Tommy, lo hacemos de la nueva manera, superponiendo grabaciones en la cinta, conmigo y con Marcus y con quienquiera que estimemos necesario para hacer un álbum. Uso principalmente a Marcus en todos los instrumentos, porque el muy *hijoputa* puede tocarlos casi todos: guitarra, bajo, saxo, piano, y encima comparte con Jason Miles la programación del sintetizador. Marcus tiene en el estudio tal concentración, macho, que impresiona. Ese *hijoputa* es realmente una de las personas más reconcentradas que he conocido. No se le escapa nunca nada y puede trabajar todo el día y toda la noche sin que su concentración se resienta. Además, hace trabajar a todo el mundo hasta perder el culo. Y lo mejor es que se lo pasa bomba mientras trabaja, festeja tus chistes, escucha tus historias, tiene a los que están con él sueltos y relajados. Pero hace la grabación.

Tommy LiPuma pertenece a la misma especie. Es un italiano aficionado a colecciónar pintura. Pero dale algo de pasta y una buena botella de vino y trabajará como una fiera. También destaca por su concentración en el estudio, y se parece mucho a Marcus en que estará sonriendo y riendo, pero te hará repetir un solo mil puñeteras veces. Y tú lo repetirás porque sabes que es lo mejor para la grabación y porque aquellos tipos tienen una personalidad tan fuerte. No te darás cuenta de lo cansado que estás hasta el día siguiente, cuando no puedas ni levantar el culo de la cama, y entonces maldecirás a aquellos *hijoputas*.

También me gusta Marcus porque es una persona increíblemente dulce y placentera. En vísperas de contraer matrimonio me llamó y me preguntó qué debía hacer, pues, según dijo, estaba muy nervioso. Le aconsejé que bebiera zumo de naranja e hiciera una serie de ejercicios gimnásticos, y si aquello no le calmaba que lo repitiese. Macho, se rió de mis consejos con tanta fuerza que se le cayó el jodido teléfono al suelo. Pero hizo lo que yo le decía y me contó que le había tranquilizado. Es un tipo divertido, le gusta reír, así que siempre le hablo de cosas pintorescas cuando estamos juntos, sólo por el placer de ver y oír cómo ríe. Marcus consigue que

mi vena humorística salga a la luz. En el estudio formamos un gran equipo, como puedes imaginar. Él es tan sofisticado y está tan inmerso en la música que incluso anda a compás, no pierde nunca el compás, haga lo que haga. Por lo tanto, no me importa con qué frecuencia deba ir al estudio, pues sé que allí estaré entre personas que conocen perfectamente lo que tienen entre manos.

Prince quiso incluir una canción suya en Tutu, llegó a escribirla, pero cuando le enviamos la cinta y oyó lo que contenía consideró que su composición no encajaba. Prince es musicalmente muy exigente, como yo, de modo que prefirió reservar la pieza destinada al álbum en espera de que más adelante pudiéramos hacer alguna otra cosa. Su sello discográfico es también Warner Bros. y fue a través de ciertas personas de la Warner cómo me enteré de que le gustaba mi música y me consideraba uno de sus héroes musicales. Me honró y me hizo muy feliz que tuviera de mí aquella opinión.

Cuando mi bajista Darryl Jones se marchó de gira con Sting le sustituí primero por Angus Thomas y luego por Felton Crews. Mike Stern, y después Robben Ford, ocuparon a la guitarra el puesto de John Scofield. Darryl me llamaba de vez en cuando si estaba en la Ciudad, y finalmente, un día de octubre de 1986, época en que yo estaba haciendo el «Dick Cavett Show», me visitó en Nueva York y me dijo que en aquellos momentos no tocaba con nadie. Le pregunté por qué no volvía a tocar conmigo, y así lo hizo. Robben Ford se quedó poco tiempo en la banda operativa. Marcus Miller me envió una cinta de un guitarrista llamado Joseph Foley McCreary, que se hace llamar Foley a secas. Era de Cincinnati. Al oírle me di cuenta enseguida de que era un *hijoputa*, exactamente la clase de intérprete que yo buscaba, y además negro. No estaba muy maduro, pero supuse que esto podríamos remediarlo. Asimismo habíamos incorporado a la banda a Marilyn Mazur, en agosto de 1985, a cargo de la percusión. La conocí en Dinamarca cuando gané el Premio Sonning e hice con Palle Mikkelborg aquella grabación para un álbum que todavía no se ha publicado, Aura. La incorporé cuando me llamó, aunque conservé también en la percusión a Steve Thornton porque me daba aquel sonido africano que tanto me gusta. Llegado el otoño de 1986, la banda se componía de Bob Berg al saxo tenor, Darryl Jones nuevamente al bajo, Robben Ford a la guitarra, Adam Holzman y Robert Irving en los teclados, Marilyn Mazur y Steve Thornton en la percusión, Vince Wilburn a la batería y yo a la trompeta.

Con esta banda actué en el concierto de Amnesty International, el verano de 1986, en el estadio de los Giants, en las Meadowlands de Nueva Jersey. El día anterior habíamos actuado en el Playboy Jazz Festival de Los Ángeles, donde subimos al estrado hacia las once de la noche. Llegamos a Newark por la mañana temprano y nadie acudió a recibirnos. Nos procuramos una limusina y un camión para cargar nuestras cosas y trasladarnos a los hoteles. Luego, cuando fue nuestra hora de tocar, nos dirigimos a las Meadowlands. Había llovido la mañana entera y todo estaba mojado. Pero en el lugar, macho, había montones de gente. Bill Graham coordinaba

la disposición de los estrados y demás incordios. Tenían uno de esos escenarios rotatorios donde un grupo actúa frente al público mientras otro se prepara en el lado contrario. Esto funciona bien en teoría si reina la calma y no ha llovido. Allí, cada vez que intentaban colocarnos en el estrado, el viento nos lanzaba agua del techo e inundaba nuestro equipo. Jim Rose y su gente no conseguían salir del atolladero. Yo oía a Bill Graham chillarle a Jim que terminara los preparativos, hasta que alguien le enseñó cómo caía el agua del techo. Entonces comprendió lo que pasaba.

Te aseguro que aquello se había convertido en un manicomio, porque el caso era que el concierto se emitía en vivo por televisión a todo el mundo. Nosotros no pudimos siquiera efectuar pruebas de sonido, nada. Sea como fuere, la cosa salió bien. Creo que Santana tocó con nosotros y a continuación actuamos unos veinte minutos. Al público pareció gustarle de verdad lo que hicimos.

Cuando terminamos de tocar, todas las estrellas famosas del *rock* blanco acudieron a saludarnos. Todos los tipos de U2, Bono, Sting, todos los de Police, Peter Gabriel, Ruben Blades. Tipos de todo pelaje. Algunos de ellos parecían incluso asustados al acercarse, y alguien me dijo que en parte se debía a mi reputación de persona brusca a quien gustaba que lo dejases en paz. Pero yo me sentía dichoso y muy contento de conocer a tantos músicos con los que nunca me había tropezado. Después de mucha lluvia y mucha mierda, que estuvieron a punto de echarlo todo a perder, fue un día realmente agradable.

Varias cosas más ocurrieron aquel año. Realicé uno de los programas de «Great Performances» para la PBS, un espectáculo de noventa minutos televisado a todo el país. Tenían equipos de televisión siguiéndome a todas partes y filmaron un concierto entero en el New Orleans Jazz and Heritage Festival. También hicieron un buen puñado de entrevistas. Se suponía que habría además un número de baile que habíamos preparado George Faison y yo, pero no salió bien. Por otra parte, compuse la banda musical de una película titulada *Street Smart* que protagonizaba Christopher Reeve, el intérprete de Superman, junto al gran actor Morgan Freeman. Completé la música de la película entre finales de 1986 y comienzos de 1987.

NUEVOS Y VIEJOS TIEMPOS

Otra cosa que ocurrió en 1986 y que considero vale la pena mencionar fue el incidente entre Wynton Marsalis y yo. Pasó en Vancouver, Canadá, en un festival donde actuábamos ambos. Tocábamos en un anfiteatro al aire libre que estaba atestado de público. Según el programa, Wynton tocaba a continuación. Pues bien, allí estaba yo, tocando y concentrado en lo que hacía cuando súbitamente advertí que una presencia se me acercaba, el movimiento de un cuerpo, y vi que el público parecía como si esperase, no sé, a ovacionar o sorprenderse de algo. Y entonces Wynton me murmuró al oído (yo me llevaba la trompeta a la boca): «Me han dicho

que salga a tocar».

Me enfurecí tanto con él por semejante putada que sólo le dije: «Tío, lárgate inmediatamente del estrado». Pareció un poco desconcertado de que le dijese aquello. Pero enseguida agregué: «Tío, ¿qué coño estás haciendo en este estrado? ¡Lárgate de aquí inmediatamente!». Y a continuación indiqué a la banda que parase. Mi principal motivo fue que estábamos tocando unas piezas muy elaboradas y cuando él apareció de aquel modo yo intentaba dar a la banda los pies correspondientes. Él no habría encajado en aquello. Wynton es incapaz de tocar el género de cosas que en aquel momento tocábamos. Está muy lejos de aquel estilo, y en consecuencia nos habríamos visto forzados a hacer infinidad de ajustes para incorporar la forma en que él tocaría.

Haciéndome aquella jugada, Wynton me demostró que no tiene el menor respeto por sus mayores. En primer lugar, yo tengo edad para ser su padre, y él ya había hablado muy mal de mí en los periódicos, en la televisión, en las revistas, en la puñetera mierda. Jamás se excusó por las guarradas que había dicho de mí. No somos amigos, como yo podría serlo con Dizzy y Max y algunos otros. Y a pesar de lo íntimos que Dizzy y yo somos, nunca se me habría ocurrido hacerle aquello, ni a él hacérmelo a mí. Antes nos lo habríamos pedido mutuamente. Wynton considera que la música consiste en expulsar a otros del estrado. Pero la música no es rivalidad, sino comparación, hacer las cosas juntos y hacerlas correctamente. Para mí, por lo menos, no es en absoluto una competición; esa clase de actitud no tiene sitio en la música por lo que a mí concierne. El egoísmo y la falta de respeto fueron los rasgos de Ornette Coleman que me disgustaron cuando entró en escena pretendiendo tocar como lo hizo la trompeta y el violín. Quiero decir que no sabía tocar ni uno ni otro instrumentos. Ello representaba un insulto para personas como Diz o como yo. Ciertamente, yo nunca habría subido a un estrado y pretendido tocar el saxofón si no sabía tocarlo.

Antaño, en los viejos tiempos, todos los grandes trompetistas como la Gorda y Dizzy, y por supuesto todos los demás, solíamos participar constantemente en *jams*. Bien, aquellos días han quedado atrás, los tiempos han cambiado. Nada es como era entre nosotros en aquella época. Sí, generalmente intentábamos superarnos unos a otros, pero también es cierto que todos nos conocíamos y había entre nosotros un gran afecto. Incluso aquella vez en que Kenny Dorham vino al café Bohemia y me dejó chiquito la primera noche y yo le dejé chiquito a él la segunda. En aquella clase de competencia había montones de respeto y cariño. En cambio, nada de esto ocurre con Wynton (o por lo menos nunca he visto ni rastro de respeto de él hacia mí) ni con la mayoría de los músicos jóvenes de hoy. Todos quieren ser estrellas enseguida. Todos quieren tener lo que llaman su propio estilo. Pero lo único que esos jóvenes hacen es copiar las creaciones de otros, imitar los *runs* y *licks* que otros músicos inventaron mucho tiempo atrás. Los jóvenes realmente capaces de desarrollar un estilo propio, entre los que andan por ahí, son muy pocos. Mi saxo alto, Kenny Garrett, es uno de ellos.

Otra interesante experiencia que tuve en 1986 fue hacer un episodio de «Corrupción en Miami», interpretando a un macarra y narcotraficante. Cuando representé aquel papel, alguien me preguntó cómo me sentía actuando, y yo dije: «Si eres negro, constantemente representas un papel». Y es cierto. Con tal de ir tirando, en este país los negros representamos cada día los papeles que sean. Si los blancos supieran realmente lo que encierran las mentes de la mayoría de negros, se morirían del susto. Los negros no tienen poder para decir esas cosas, de modo que se ponen máscaras y montan grandes representaciones teatrales sólo para sacar adelante el jodido día.

Actuar no fue tan difícil. Yo sabía bien cómo representar a un macarra, puesto que algo del oficio aprendí en otros tiempos. Don Johnson y Phillip Míchael Thomas, protagonistas de la serie, se limitaron a decirme: «Macho, no es nada, nada excepto mentiras, Miles. Nada excepto mentiras. Así que míralo bajo este punto de vista». Seguí el consejo. Pero quizás el papel de macarra era fácil porque hay un poco de él en cada hombre.

He de reconocer, sin embargo, aunque lo hice, que interpretar a un proxeneta no me causó demasiada satisfacción. No me gustó la idea de reafirmar el concepto estereotipado que mucha gente tiene de los negros. En el dichoso papel actué principalmente como un hombre de negocios, digamos una especie de *madame* o celestina varón. De hecho, mentalmente no representaba a un macarra, sino a un negociante especializado, y creo que éste fue el carácter que di al personaje. Cicely me dijo incluso que le había gustado mi trabajo; opinaba que lo había hecho muy bien, cosa que me satisfizo de veras porque respeto sus juicios como actriz y como artista.

También hice un anuncio para la casa Honda, y aquel spot publicitario me dio más fama y popularidad que todo cuanto había hecho en mi vida. Después de aparecer en «Corrupción en Miami» y en el anuncio de Honda, gente que nunca había oído hablar de mí me paraba en la calle para hablarme; chicos blancos y negros, portorriqueños y asiáticos, personas que no tenían ni idea de lo que había hecho, venían a decirme cosas después de aquellas apariciones. Macho, no vayas a creer que se lo echo en cara. Tras haber creado tanta música, tras haber tocado para darle gusto a tanta gente, tras ser conocido en el mundo entero, descubres que todo lo que se necesita para que se fijen en ti es un spot publicitario. Lo único que has de hacer hoy en este país es simplemente salir en televisión, y serás más conocido y respetado que el tipo que pinta un gran cuadro o crea una música soberbia o escribe un libro formidable o es un bailarín genial. La gente me llamaba ya «Señor Tyson», o decía: «Sé quién es usted. ¡Usted es el que está casado con Cicely Tyson!». Y quienes lo decían eran totalmente sinceros. Ello me enseñó que cualquier desastre de persona, sin ningún talento, que aparezca en la televisión o actúe en el cine, será más considerada y respetada que un genio que no salga en la pantalla.

Durante el resto de 1986 hice la habitual ronda de festivales por Estados Unidos y

Europa. Tutu se vendió bien, y por este lado quedé satisfecho. A mucha gente le gustó el álbum, incluidos algunos críticos y antiguos admiradores que llevaban años metiéndose conmigo. Comencé el año 1987 sintiéndome bien, sin que me afectara el hecho de haber de encontrar un sustituto de Garth Webber a la guitarra. (Anteriormente se había marchado Robben Ford porque se iba a casar y quería grabar un disco propio, y era él quien me había recomendado a Garth Webber, un buen chico y un músico incansable). Mino Cinelu, que había dejado la banda, deseaba volver a la percusión y decidí recuperarle en lugar de Steve Thornton. Bob Berg también se marchó, pues no le gustó que yo contratara a un saxofonista llamado Gary Thomas para que compartiese obligaciones con él. Pero no me perjudicó su ausencia, porque conseguí que Kenny Garrett viniera a tocar el saxo alto, el saxo soprano y la flauta. Kenny había estado tocando con Art Blakey antes de unirse a mí, y no me cabía duda de que era un excelente músico joven.

Todo lo que necesitaba entonces, en 1987, era un guitarrista capaz de tocar lo que yo quería; estaba seguro de que lo encontraría en alguna parte. Y continuaba insatisfecho de la forma en que mi sobrino Vincent tocaba la batería, porque siempre perdía el ritmo, y si hay algo que no puedo soportar en un batería es que pierda el ritmo. Intentaba comunicarle mi opinión sobre esto avisándole cada noche cuando fallaba. Sé que él procuraba esforzarse y hacerlo lo mejor que podía, pero yo no quería oír excusas; lo que quería era sólo que se corrigiese. El hecho de que fuera mi sobrino me ponía las cosas particularmente difíciles, pues me sentía muy unido a él, le consideraba como un hijo. Le conocía desde que nació, le había regalado su primera batería, le quería de verdad. Por lo tanto, la situación me resultaba penosa y esperaba que se resolviera por sí misma en beneficio de todos.

EN LA CASA BLANCA

A principios de 1987, Cicely me llevó a Washington para asistir a una fiesta a la que había sido invitada por el presidente Reagan y su esposa, Nancy. El motivo era la entrega del premio a la Labor de una Vida a Ray Charles y a otras personalidades destacadas, en el curso de una ceremonia a celebrar en el Kennedy Center. Cicely y yo fuimos para estar cerca de Ray en aquellas circunstancias. Ray ha sido amigo mío desde hace muchos años y admiro fervientemente su música. Ésta es la única razón por la cual asistí; nunca me han gustado aquellas gilipolleces políticas.

Primero cenamos en la Casa Blanca con el presidente y el secretario de Estado, George Schultz. Cuando saludé al presidente le deseé buena suerte en lo que estuviera tratando de hacer, y él dijo: «Gracias, Miles, porque la voy a necesitar». Reagan, tratado personalmente, es un tipo bastante agradable. Supongo que hacía las cosas lo mejor que podía. Es un político, macho, que da la casualidad que se inclina hacia la derecha. Otros se inclinan hacia la izquierda. La mayoría de los políticos roban al país sin inmutarse. No importa que sean republicanos o demócratas, están allí para ver lo que sacan. Los políticos ya no se preocupan en absoluto del pueblo americano. En lo único que piensan es en la manera de enriquecerse, como el resto de los hombres ambiciosos.

Reagan fue amable con nosotros, respetuoso, todo. Pero, en la pareja, es Nancy quien tiene encanto. Parecía una persona cálida. A mí me saludó cordialmente, y yo le besé la mano. Esto le gustó. Luego saludamos al vicepresidente Bush y su esposa, y a ella no le besé la mano. Cuando Cicely me preguntó por qué no había besado la mano a Barbara Bush, le dije que la había tomado por la madre de George. Cicely me miró como si pensara que estaba loco. Pero yo no conozco a aquella gente, no me relaciono con ellos, ni ellos me conocen a mí. Cicely cultiva esa clase de mierda, que para ella es importante, pero para mí no lo es. Qué demonio, aquellos personajes se disponían a entregarle una recompensa por la labor de toda una vida a Ray Charles, y casi ninguno de ellos sabía quién era Ray.

En la limusina que nos llevaba a la cena en la Casa Blanca viajamos con Willie Mays; es decir, me parece que íbamos Cicely y yo, Willié, la viuda de Fred Astaire y Fred MacMurray y su esposa. Apenas entrarnos en el coche, una de las mujeres blancas dijo: «Miles, el conductor de la limusina dice que le gusta tu forma de cantar y que tiene todos tus discos». Me enfurecí inmediatamente, así que miré a Cicely y le dije por lo bajo: «Cicely, ¿por qué me has traído para que me insulten de esa manera?». Ella no contestó y mantuvo la vista al frente con una sonrisa de plástico en el rostro.

Billy Dee Williams también venía en el coche con nosotros, y él, Willie y yo empezamos a divertirnos hablando en la jerga que los negros solemos hablar, ya sabes. Pero esto avergonzaba a Cicely. Fred MacMurray se sentaba en la parte delantera y parecía seriamente enfermo, casi no podía andar. Las dos mujeres blancas estaban en la trasera con nosotros, ¿entiendes? Entonces una de ellas se volvió hacia mí y dijo: «Miles, estoy segura de que tu *mammy* se sentirá orgullosa de ti si sabe que vas a ver al presidente».

En el coche se hizo un silencio absoluto. Adivino que cada uno de los presentes pensaba para sí: «Con todos los *hijoputas* que hay a quienes decirle eso, ¿por qué ha tenido que decírselo a Miles?». Y esperaban a que yo me desahogase contra aquella vieja puta.

Me volví y le dije: «Escuche, mi madre no era ninguna puñetera *mammy*, ¿entiende lo que le estoy diciendo?. Esa palabra ha pasado de moda y la gente ya no la usa. Mi madre era más pulcra y elegante de lo que usted será jamás, y mi padre era médico. Por lo tanto, no vuelva nunca a decirle nada parecido a una persona de piel negra, ¿se entera de lo que le digo?». Mientras le decía esto no alcé ni un instante la voz. Pero la tía me entendió perfectamente, porque la miraba directamente a los jodidos ojos, y si las miradas matasen, allí mismo habría caído muerta. Captó el mensaje y se disculpó. Después de aquello me quedé callado.

En la cena, que presidía el secretario de Estado, me correspondió una mesa con la esposa del ex vicepresidente Mondale, Joan, Jerry Lewis, un anticuario y creo que la esposa de David Brinkley, que era una mujer realmente encantadora, despierta, muy al corriente de lo que pasaba. Yo vestía un largo chaleco con colas, negro, muy sofisticado, creación del diseñador japonés Kohshin Satoh. En la espalda tenía una serpiente roja y un adorno de lentejuelas. Llevaba también dos túnicas, igualmente diseñadas por Kohshin, una roja y otra de velarte negro, cruzadas por cadenas de plata, y pantalones de cuero negro brillante. Cuando fui a los servicios a orinar, todos los tíos allí alineados vestían las mismas ropas anticuadas, ninguno estaba a mi altura. Uno, sin embargo, me dijo que le gustaba mi vestimenta y me preguntó: «¿Quién se la ha hecho?». Se lo dije, y se marchó muy complacido, pero el resto de aquellos estrictos y convencionales hombres blancos parecía presa de una ira infernal.

En todo el lugar debía haber sólo una decena de personas negras, incluidas las que ya he mencionado, más Quincy Jones. Si no recuerdo mal, Clarence Avon y su esposa estaban presentes. También Lena Horne. A fin de cuentas, los negros quizás eran unos veinte.

En la mesa a la que yo me sentaba, la esposa de un político dijo alguna tontería con referencia al *jazz* como: «¿Respaldamos esta forma artística sólo porque es de aquí, del país, y es arte auténtico, o simplemente nos mostramos indiferentes e ignoramos el *jazz* porque ha surgido de nuestra tierra y no ha venido de Europa, y porque ha nacido de la población negra?».

Aquello caía del cielo. No me gusta esa clase de preguntas, porque no son más

que cuestiones retóricas planteadas por alguien que intenta parecer inteligente, cuando de hecho el tema le tiene sin cuidado. Miré a la mujer y dije: «¿Esto qué es? ¿La hora del jazz, o algo parecido? ¿Por qué me pregunta una cosa como ésa?».

Ella replicó: «Bien, usted es un músico de jazz, ¿no?».

Y yo dije: «Soy un músico, eso es todo».

«Es un músico, entonces, toca música».

«¿Quiere usted realmente saber por qué a la música de jazz no se le concede mérito en este país?».

«Sí, por supuesto», dijo ella.

«El jazz es ignorado aquí porque al hombre blanco le gusta ganarlo todo. A los blancos les gusta ver a otros blancos ganar como ellos ganan, y no pueden ganar cuando se trata de jazz y de blues porque son creaciones de los negros. Se da el caso de que, cuando tocamos en Europa, los blancos de allí nos valoran porque saben quién ha hecho qué, y lo admiten. Pero la mayoría de los americanos blancos, no».

Ella me miró y enrojeció, confundida, y luego dijo: «Bien, ¿qué es lo que ha hecho usted en su vida que sea tan importante? ¿Por qué está usted aquí?».

Mira, detesto que alguien completamente ignorante suelte semejantes mierdas, alguien que quiere ser mundano y te coloca a la fuerza en una situación en que hablas casi a su manera. La mujer se lo había buscado, así que le dije: «Veamos, yo he cambiado la música cinco o seis veces, de modo que supongo que eso es lo que he hecho, y supongo que no creo en tocar solamente composiciones de blancos». La miré con frialdad y añadí: «Ahora dígame usted qué cosas ha hecho que tengan alguna importancia, aparte de ser blanca, lo cual no es importante para mí; cuénteme cuáles son sus títulos para reclamar la fama».

Empezó a crisparse y a hacer muecas raras con la boca. Estaba tan enojada que no podía pronunciar palabra. Hubo un silencio tan espeso que podía cortarse con un cuchillo. Allí estaba aquella tía, supuestamente perteneciente a uno de los niveles más sofisticados de la sociedad, comportándose como una idiota. Macho, qué deprimente.

Aquél fue uno de los momentos más penosos que jamás he vivido. La sensación que tuve allá en Washington fue infernal; la embarazosa sensación de que aquellos blancos que gobiernan el país no entienden nada en lo concerniente al pueblo negro, ni quieren averiguarlo. Da asco estar en una posición en que has de instruir a unos blancos estúpidos que, ante todo, no quieren aprender, pero se sienten obligados a hacer preguntas tontas. ¿Por qué una *hijaputa* cualquiera hacía que me sintiera incómodo por culpa de su ignorancia? Podía entrar en una tienda y comprar un disco de algunas de aquellas personas a quienes se invitaba y agasajaba. Podía leer un libro e informarme un poco. Pero esto se parecería demasiado a concedernos el respeto que merecemos. Esas gentes se encasillan en su estupidez y hacen que yo y otros negros como yo nos sintamos a disgusto por causa de su ignorancia. ¿Y el presidente, allí sentado sin saber qué decir? Macho, alguien podía haberle escrito cuatro líneas inteligentes para que las leyese, pero no hay nadie inteligente a su alrededor; sólo un

puñado de lúgubres *hijoputas* con sonrisas de plástico, comportándose con pulcritud por fuera, mierda por dentro.

Cuando nos marchamos, dije a Cicely: «Nunca más en toda tu puñetera vida se te ocurra traerme a un estercolero así y hacer que los blancos me opriman el corazón. El corazón prefiero partírmelo de cualquier modo, no de éste. Deja que estrelle mi Ferrari contra un autobús, por decir algo». Ella no contestó. Pero, macho, nunca se me borrará su imagen, llorando cuando Ray Charles escuchaba cantar a todos aquellos niños ciegos y sordos de la Ray Charles School, en Florida, y el público blanco mirando a Cicely y tratando de decidir si ellos también debían llorar, o fingirlo, o qué. Después de ver esto, susurré a Cicely: «Vámonos de aquí en cuanto esta mierda termine. Esta clase de mierda tú puedes soportarla, pero yo no». A partir de aquel momento comprendí que todo estaba acabado entre nosotros y no quise volver a tener nada que ver con ella. A partir de entonces vivimos prácticamente separados.

PRINCE

Ya entrado 1987, rompí con mi representante, David Franklin, debido a su manera de manejar los asuntos. Jim Rosse y yo habíamos asimismo reñido como consecuencia de una disputa sobre dinero que comenzó con David. Jim se marchó, pues, y en 1987 tuve que buscar otro gerente de gira, que fue Gordon Meltzer.

Lo que ocurrió con Jim Rose fue lo siguiente. Terminadas nuestras giras, Jim se ocupaba siempre de recaudar el dinero, de manera que en aquella concretamente (a finales de 1986 o principios de 1987, en Washington) se lo reclamé como de costumbre. Entonces me dijo que se lo había entregado al ayudante de David Franklin en Atlanta. Yo dije a Jim: «Que se jodan, es mi dinero así que dámelo». Si dije esto fue porque con mi dinero, estaban ocurriendo últimamente algunas cosas raras y quería verlo con mis propios ojos. Pero él se resistía a entregármelo, de modo que acabé largándole un golpe a la cabeza y quitándole el dinero sin más. A continuación, naturalmente, dejó de trabajar para mí. Me indignó que entre nosotros hubiera tenido que suceder aquello, porque Jim había estado siempre conmigo a las verdes y a las maduras. Sea como fuere, yo había comprado un apartamento en Nueva York, en Central Park South, aparte muchas otras cosas, y empezaba en serio a prestar atención a cómo se administraba mi dinero.

Por lo tanto, despedí a David y nombré a Peter Shukat mi representante además de mi abogado. Me enfrentaba al problema que a veces conocen las personas que han ganado mucho dinero: uno se encuentra dependiendo de otros para administrarlo. Y todo esto pasaba en la época en que había llegado con Cicely a la ruptura final.

Cuando Cicely y David Franklin salieron de mi vida, me sentí muchísimo mejor. Marcus Miller y yo habíamos por entonces empezado a trabajar en la música de la

película *Siesta*, una historia ambientada en España, con Ellen Barkin y Jodie Foster. La música iba a parecerse un poco a lo que con Gil Evans habíamos hecho en *Sketches of Spain*. En consecuencia, pedí a Marcus que montase algo donde hubiera parte de aquel sentimiento. Mientras tanto, Tutu ganó un Premio Grammy en 1987, y esto me llenó de contento. Realizamos nuestras habituales giras por festivales y conciertos por Estados Unidos, Europa, América del Sur y Extremo Oriente: Japón y, esta vez, también China. Ahora dábamos asimismo conciertos en Australia y Nueva Zelanda.

Pienso que uno de los acontecimientos memorables que aquel año se produjeron en un concierto (al margen de las ocasiones en que mi banda tocaba bien) fue cuando fui a Noruega en julio. Al salir el avión que nos llevaría a Oslo encontramos un enjambre de reporteros esperándonos. Caminábamos por la pista hacia el aeropuerto cuando, súbitamente, un tipo se nos acercó y dijo: «Perdone, señor Davis, pero tenemos un coche aguardándole ahí al lado. No necesita pasar la aduana». Miré hacia donde me indicaba y vi una larga limusina blanca, una de las más largas que he visto nunca. Entré en el coche y partimos directamente de la pista rumbo a la ciudad. Ciertamente, no tuve ni que molestarme en pasar la aduana. Este género de tratamiento se da en Noruega exclusivamente a jefes de Estado, presidentes, primeros ministros, reyes, reinas y similares. El productor del festival me lo contó. Luego añadió: «Y también se le da a Miles Davis». Macho, aquello, para mí, marcó el día. Es decir, ¿cómo habría que podido aquella noche no tocar hasta perder el culo?

Por toda Europa me tratan igual: como a un miembro de la realeza. No puedes evitar el tocar mejor cuando la gente te trata de ese modo. Otro tanto ocurre en Brasil, Japón, China, Australia, Nueva Zelanda. El único lugar donde no se me otorga el respeto que recibo en el resto del mundo es en Estados Unidos. Y el motivo de ello es que soy negro y no admito componendas, y los blancos, especialmente los varones, no aceptan esto de una persona negra, especialmente si es varón.

Una de las decisiones más dolorosas que me vi obligado a tomar en 1987 fue la de dejar marchar a mi sobrino Vincent. Sabía desde hacía tiempo que se marcharía, porque continuaba perdiendo el compás. Por mucho que yo le mostrara lo que debía hacer para remediarlo, él no lo hacía. Le di una cinta grabada expresamente para que la escuchase y entendiera, y ni siquiera eso hizo. Me dolió mucho decirle que se fuera, porque le quería de verdad, pero tuve que resignarme, en oro de la música. Tras haberse dicho esperé unos cuantos días y entonces llamé a su madre, mi hermana Dorothy, y se lo dije también a ella. Le dije que Vincent ya no estaba en mi banda y le pregunté si él le había informado. Ella dijo: «No, no me ha dicho nada». Luego le conté que me disponía a tocar en Chicago. Ella replicó: «Bien, Miles, podrías al menos dejarle tocar aquí, pensando en los muchos amigos que tiene; si no toca le resultará muy embarazoso».

«Dorothy, la música no tiene amigos de esa clase. Vengo diciéndole a Vincent durante años lo que tiene que hacer, y no lo hace, así que no me queda otro remedio

que dejarle marchar. Lo siento».

A continuación el marido de Dorothy, padre de Vincent y amigo mío de toda la vida (de nombre Vincent igualmente) se puso al teléfono y me pidió que diera al chico aún otra oportunidad. Yo dije: «No, no puedo». Cuando Vincent se retiró del aparato pregunté a Dorothy sí vendría a mi concierto y respondió que suponía que no, que probablemente se quedaría en casa con Vincent. «¡Está bien, Dorothy, jódete!», dije. «Cuelga el teléfono, Miles —dijo ella—. ¡Yo no te he llamado, me has llamado tú!».

Colgué el teléfono. Ésta es la clase de mierda que se interpone entre un hermano y una hermana que se quieren mutuamente. Es una cosa emocional. Además, implicaba a su único hijo. Comprendí perfectamente lo que le pasaba, y no me importó que ninguno de ellos asistiera al concierto, aunque confieso que me dolió un poco.

Vincent se marchó a primeros de marzo y en su lugar coloqué a un excelente batería de Washington, D. C., llamado Ricky Wellman. Había oído un disco suyo que hizo con un grupo, Chuck Brown and the Soul Searchers, y encargué a Mike Warren, mi secretario personal (también oriundo de Washington), que le llamase y le comunicase que yo estaba interesado en contratarle. Él dijo que muy bien, así que le envié una cinta, diciéndole que se la aprendiera, y luego nos reunimos. Ricky había tocado durante mucho tiempo lo que llaman música *go-go*, pero tenía esa cosa especial que yo quería en mi banda. La banda que tenía en 1987, macho, era un ramillete de *hijoputas*. Me encantaba su forma de tocar. Era una banda que, de hecho, encantaba a todo el mundo. Mira, en lo que tocaban el nivel de compenetración era altísimo, ya entiendes: Ricky en contraposición a Mino Cinelu, y Darryl Jones subiendo por debajo de aquella cosa y poniéndole cimientos, y Adam Holzman y Robert Irving haciendo de las suyas con el sintetizador, y Kenny Garret (a veces Gary Thomas al saxo tenor) y yo mismo trenzando nuestras voces a través de todo aquello, y Foley, que era mi nuevo guitarrista, soltando aquella música que él toca, un *funky blues-rock-funk* casi como el de Jimi Hendrix. Eran sensacionales y yo había encontrado al fin el guitarrista que tanto había buscado. Cada uno de los componentes de la banda era capaz de dialogar desde el principio con cualquiera de sus compañeros, cosa excelente. Mi banda era muy buena, de mi salud no me podía quejar, y todo en mi vida circulaba por cauces similares.

En 1987 yo estaba realmente entrando en la música de Prince y en la de Cameo y Larry Blackmon, y en la del grupo caribeño llamado Kassav. Me gusta lo que ellos hacen. Pero quien de verdad me gusta es Prince, y en cuanto le oí quise tocar alguna vez con él. Prince es de la misma escuela que James Brown, y me gusta James Brown por los estupendos ritmos que toca. Prince me lo recuerda, como Cameo me recuerda a Sly Stone. Pero Prince parece llevar dentro algo de Marvin Gaye, de Jimi Hendrix y de Sly, incluso algo de Little Richard. Es una mezcla de todos esos músicos y Duke Ellington. Me recuerda en cierto modo a Charlie Chaplin; me lo recuerdan tanto él

como Michael Jackson, a quien también admiro como artista. Prince hace tantas cosas que se diría que puede hacerlo todo: compone, canta, produce y toca música, actúa en películas, las produce y dirige y, al igual que Michael, baila como un dios. Ambos son auténticos *hijoputas*, pero Prince me gusta un poco más como fuerza musical completa. Toca perdiendo el culo, tan bien como canta y compone. En todo cuanto hace hay como un toque de iglesia. Domina la guitarra y el piano. Sin embargo, es esa cosa de iglesia que oigo en su música lo que hace de él alguien especial, esa cosa quizá de órgano. Es una cosa negra, no una cosa blanca. Prince es como la iglesia para los gays. Es el músico de la gente que sale después de las diez u once de la noche. Está en la onda y por delante de la onda. Pienso que, cuando hace el amor, Prince escuchará tambores en lugar de Ravel. En suma, que no es un hombre blanco. Su música es nueva, pero tiene raíces; surge de 1988 y 89 y 90 y refleja fielmente lo que son estos años. Para mí, puede ser el nuevo Duke Ellington de nuestro tiempo, sólo con que se lo proponga.

Cuando Prince me pidió que fuera a Minneapolis para celebrar la entrada del año 1988 y quizá para tocar una o dos canciones juntos, evidentemente fui. Para ser grande, un músico ha de tener la habilidad de abrirse y extenderse, y Prince ciertamente la tiene. Foley y yo viajamos a Minneapolis. Macho, vaya complejo el que. Prince tiene allí. Equipo de grabación y de cine y un apartamento completo para que me instalase como huésped suyo. La totalidad del conjunto ocupa como media manzana de casas. Hay instalaciones de sonido, lo que quieras. Prince organizó un concierto para ayudar a los sin hogar de Minneapolis y cobró doscientos dólares de entrada por persona. El concierto se celebraba en sus nuevos estudios de Paisley Park. Llenazo absoluto. A medianoche, Prince cantó *Auld Lang Syne* y me pidió que saliera a tocar algo con la banda, y así lo hice, y lo grabaron.

Prince es muy amable, una persona tímida, y sobre todo un pequeño genio. Sabe muy bien lo que puede y no puede hacer, tanto en música como en todo lo demás. Seduce a todos porque colma las ilusiones de todos. Tiene esa cosa desaseada, casi como de un chulo y una puta confundidos en una sola imagen, esa cosa de travesti. Pero cuando canta aquellas cosas fétidas, aquellas cosas calificables con una X que suele cantar sobre sexo y mujeres, lo hace con una voz que viene a ser como la voz de una chica. Si yo digo a alguien «Que te jodan», estará a punto de llamar a la policía. Pero si lo dice Prince en aquella voz de chica característica suya, todo el mundo comentará que es encantador. Y su vida no está siempre a la vista del público: para muchas personas es un misterio. Michael Jackson y yo somos del mismo estilo. Pero él es realmente lo que indica su nombre, macho, un príncipe en persona cuando llegas a conocerle.

Me chocó que me dijera que quería hacer un álbum entero conmigo. También quería que nuestros grupos salieran de gira juntos. Esto sería muy interesante. No sé cuándo ocurrirá, ni si ocurrirá, pero es ciertamente una idea interesante.

Prince vino a la fiesta que con motivo de mi sesenta y dos aniversario celebramos

en un restaurante de Nueva York. Vinieron toda la gente de Cameo, Hugh Masekela, George Wein, Nick Asliford y Valerie Simpson, Marcus Miller, Jasmine Guy y los chicos de mi banda que estaban en la ciudad; Peter, mi abogado y representante; Gordon, mi gerente de gira, y Michael, mi asistente. Había unas treinta personas, fue una cena de rigor, todos sentados a la mesa. Lo pasamos en grande.

ADIÓS A GIL EVANS

El año siguiente, 1988, fue muy bueno para mí, con la excepción de que Gil Evans, probablemente mi mejor y más viejo amigo, murió de peritonitis en marzo. Yo sabía que estaba muy enfermo, porque al final apenas veía ni oía. También sabía que se había marchado a México para ver si encontraba a alguien que le ayudase a curar su enfermedad. Pero Gil se daba cuenta de que se iba a morir, y yo también estaba seguro de ello. Simplemente, nunca hablábamos del tema. De hecho, llamé a Anita, su mujer, la víspera de su muerte, y le pregunté. «¿Dónde coño está Gil?». Ella me dijo que estaba en México, y al día siguiente llamó y me contó que su hijo, que estaba en México con él, había llamado y explicado que Gil hacía esto y lo otro, ya me entiendes. Un día después volvió a llamar y dijo que Gil había muerto. Macho, aquello dejó en mí un gran vacío.

Sin embargo, una semana después de su muerte, estuve hablándole y mantuvimos una conversación que más o menos transcurrió así. Yo me encontraba en mi apartamento de Nueva York, sentado en la cama y mirando la foto que tengo de Gil sobre la mesa del otro lado, junto a la ventana. A través de la ventana bailaban unas luces. De pronto me vino a la mente una pregunta dirigida a Gil, y se la hice: «Gil, ¿por qué has ido a morir de ese modo, ya sabes, allá en México?». Entonces él dijo: «Era la única manera en que podía hacerlo, Miles. Tenía que ir a México para hacerlo». Supe que era él porque habría reconocido su voz en cualquier parte. Era su espíritu que venía a hablar conmigo.

Gil era para mí muy importante como amigo y como músico, pues nuestro concepto de la música era similar. Le gustaban todos los estilos, como a mí, desde la música étnica a los ritmos tribales. Pero solíamos hablar durante años de hacer determinadas cosas; precisamente un par de meses antes de morir me llamó y dijo que estaba a punto de realizar un proyecto del cual habíamos hablado veinte años atrás. Me parece que era algo que él quería hacer a partir de Tosca. Yo ya no tenía intención de hacer nada semejante, pero así era él. Gil fue mi mejor amigo, pero nunca supo organizarse y hacer las cosas le ocupaba muchísimo tiempo. Debió haber vivido en cualquier otro lugar que no fuera este país. De haberlo hecho, le habrían reconocido como el tesoro nacional que era y habría recibido subsidios del Gobierno o de algún equivalente del Fomento Nacional de las Artes. Debió haber vivido en un lugar como Copenhague, donde sí le habrían apreciado. Todavía tiene (dondequiera

que sea) cinco o seis canciones que yo compuse, para las cuales debía escribir los arreglos correspondientes. Para mí, Gil no ha muerto.

Mientras estuvo aquí nunca tuvo el dinero que necesitaba para hacer lo que quería hacer. Encima, tenía que mantener su casa y su hijo, al cual había puesto mi nombre.

Echaré de menos a Gil, pero no de la manera en que se echa de menos a otras personas. Eran tantos los amigos muertos que supongo que no tuve ni tengo ya cierta clase de sentimientos. Demonio, justo antes de que Gil muriese había muerto James Baldwin, y cada vez que estoy en el sur de Francia inevitablemente pienso en hacerle una visita a Jimmy. Enseguida recuerdo que ha muerto. No, no pensaré en Gil como alguien que murió, ni tampoco pienso así en Jimmy, porque mi mente no va por esos caminos. Le echaré de menos, pero Gil sigue estando vivo en mi recuerdo, como lo está Jimmy, como lo están Trane y Bud y Monk y Bird y Mingus y Red y Paul y Wynton y todo el resto de *hijoputas* geniales, como Philly Joe, que ya han desaparecido de este mundo. Todos mis mejores amigos están muertos. Pero yo puedo oírles, puedo penetrar en sus mentes, puedo penetrar en la mente de Gil.

Macho, Gil era un ser diferente. En cierta ocasión, cuando Cicely me acusaba de miles de cosas, y en particular de liarla con toda clase de mujeres, se lo conté a Gil. Él escribió algo en un trozo de papel, me lo entregó y dijo: «Dáselo a ella». Se lo di, y dejó de joderme como me había estado jodiendo. ¿Sabes lo que había escrito en el papel? «Puedes amarme, pero no soy propiedad tuya. Y yo puedo amarte a ti, pero no eres propiedad mía». Gil era esta clase de amigo, alguien a quien podía recurrir y que realmente me comprendía y quería tal como soy.

HONORES

Siesta se estrenó en 1988. La película vino y se fue en un abrir y cerrar de ojos; desapareció de las salas de cine casi antes de haber aparecido. Prácticamente lo mismo ocurrió con la otra película cuya música escribí, *Street Smart*, aunque duró un poco más que Siesta y recibió muy buenas críticas. A los críticos incluso les gustó mi música. Pero machacaron Siesta, pese a que todo el mundo elogió la música que Marcus y yo le habíamos puesto.

Otra cosa maravillosa que me ocurrió en 1988 fue que el 13 de noviembre, en la Alhambra de Granada, fui nombrado caballero e ingresé en la Orden de los Caballeros de Malta, por otro nombre de los Caballeros de Rodas o de los Hermanos Hospitalarios o de San Juan de Jerusalén. Ingresé juntamente con tres africanos y un médico portugués. Debo admitir que no sé lo que significan en realidad los diversos nombres de la Orden, pero me han dicho que como miembro puedo entrar en treinta o cuarenta países sin necesidad de visado. También me han dicho que me concedieron aquel honor porque tengo clase, porque soy un genio. La única contrapartida que me pidieron fue que no albergara prejuicios contra ninguna persona y que continuara

haciendo lo que hago, que es contribuir a la única manifestación cultural de ámbito musical que ha surgido de Estados Unidos: el *jazz* o, como yo prefiero llamarlo, la música negra.

Me sentí muy honrado por el nombramiento, pero el día de la ceremonia estaba tan enfermo que a duras penas pude asistir. Tenía lo que suele llamarse «neumonía difusa». Macho, aquella mierda me dejó tumbado durante un par de meses y me obligó a cancelar entera mi gira de invierno a principios de 1989, cosa que por sí sola ya me costó más de un millón de dólares. Pasé tres semanas internado en el hospital de Santa Mónica, en California, con tubos en la nariz, tubos en los brazos y agujas por todas partes. Quienquiera que entrase en mi habitación debía llevar una máscara, pues había peligro de que me infectase algún germe traído por los visitantes o incluso por médicos y enfermeras. Es verdad que estuve muy grave, pero no tenía el sida como aseguró aquel papelucio escandaloso que es *The Star*. Fue terrible, tío, lo que me hizo ese periódico; pudo sin más haber arruinado mi carrera y jodido mi vida. Aquella pretendida información me puso más furioso que un *hijoputa* cuando la conocí. No era cierta, por descontado, pero mucha gente no lo supo y se creyó la historia.

Al salir del hospital, en marzo, mi hermana Dorothy, mi hermano Vernon y mi sobrino Vince, el que tocaba la batería en mi banda, vinieron a mi casa de Malibu para cuidarme. Dorothy se ocupó de la cocina y contribuyó mucho a que volviera a sostenerme sobre los pies. También estaba allí mi novia, con quien yo montaba a caballo y daba largos paseos. Muy pronto la neumonía difusa se difundió en la nada y me sentí con fuerzas para reanudar mis giras. Como nuevo.

No mucho después, el 8 de junio, en una ceremonia, en el Museo de Arte Metropolitano de Nueva York, recibí el premio a las Artes 1989 concedido por el gobernador del Estado, que era Mario Cuomo. Calculo que otras once personas y organizaciones recibieron asimismo premios en aquella ceremonia. Me sentí muy orgulloso de que volvieran a galardonarme.

Por las mismas fechas se publicó mi tercer álbum con la Warner, *Amandla*. Tanto las críticas como las ventas fueron buenas. Y la Columbia anunció que lanzaría *Aura* en septiembre de aquel año. Yo había hecho este álbum en 1985 y, musicalmente, me encontraba ya en otra parte. En la música, al parecer, cada día ocurre algo nuevo. No obstante, *Aura* es un buen álbum y me gustará ver qué clase de respuesta provoca, especialmente después de cuatro años.

JUGOS ARTÍSTICOS

Hoy mi mente se concentra con facilidad y mi cuerpo es como una antena. Ello favorece también mi pintura, a la que en la actualidad me dedico cada vez más. Pinto unas cinco o seis horas diarias, practico un par de horas y escribo abundante música.

Estoy realmente muy entregado a la pintura y empiezo a tener una notable lista de exposiciones individuales. Ya expuse dos veces en Nueva York en 1987, y varias veces en diversos lugares del mundo en 1988: unas pocas en Alemania, una en España y un par en Japón. Y la gente compra mis cuadros, que se venden a precios que alcanzan los 15.000 dólares. En la exposición de Madrid, se vendió todo, y casi todo en las de Alemania y Japón.

Por otra parte, pintar resulta bueno para mi música. Estoy a la espera de que la Columbia saque aquella grabación que hice en Dinamarca de la música de Palle Mikkelborg. En mi opinión, y lo digo sinceramente, es una obra maestra. Compongo asimismo cosas para la banda, que no grabamos. Tengo un tipo allá en California, John Bigham de nombre, que como compositor es genial; un joven negro, de unos veintitrés años, que escribe una bella música *funky*. Es guitarrista. Compone con la ayuda de un ordenador, y cuando se pone a explicarme detalles de su trabajo me pierdo en la jerga propia de la informática. Pero no sabe cómo terminar nada, hasta el extremo de que un día le dije: «John, no te preocupes por eso; pásamelo a mí y yo lo terminaré». Esto es lo que hace. No sabe una palabra de orquestación. Simplemente, oye unos sonidos increíbles. No para de decirme que quiere estudiar, aprender orquestación y todas las demás cosas, pero yo le replico que no se inquiete porque aquellas cosas ya las sé yo. Temo que si se dedica a aprender joderá él mismo sus dotes naturales. Porque esto ocurre con frecuencia, ya sabes. Personajes como Jimi Hendrix, Sly o Prince quizá no habrían hecho lo que han hecho si hubieran tenido que embarullarse en los aspectos técnicos de su arte, que probablemente se habrían interpuesto en su camino. Conociendo esos aspectos es posible que hubieran hecho otras cosas.

En lo que se refiere al camino que lleva mi música, yo siempre trato de oír algo nuevo. En cierta ocasión pregunté a Prince: «¿Dónde está la línea del bajo en esta composición?».

Él dijo: «Miles, yo nunca escribo ninguna, y si alguna vez oyes una despediré al bajista, porque una línea de bajos me estorba». Añadió que nunca confesaría aquello a nadie, pero sabía que yo lo comprendería porque en mucha de mi música había percibido el mismo concepto. Ahora, cuando tengo ideas musicales, las llevo inmediatamente al sintetizador. Escribo notas y signos musicales en cualquier cosa que tenga a mano cuando las oigo. Me veo a mí mismo progresando todavía como artista y así es como quiero verme siempre: quiero constantemente progresar y crecer.

En 1988 tuve que prescindir de Darryl Jones como bajista de mi banda. Empezó a ponerse teatral, buscaba demasiado el espectáculo. Siempre tenía que estar reparando algo, rompiendo las cuerdas de su bajo para poder destacar y llamar la atención, con un aire como si algo gordo fuera a ocurrir. Era un *hijoputa* melodramático, particularmente después de salir de la banda de Sting, especializada en grandes exhibiciones de *rock and roll*, que son puro espectáculo. Yo quería de verdad a Darryl, que es un cat agradable y despierto. Pero no tocaba lo que a mí me apetecía.

Para ocupar su puesto conseguí a un tipo llamado Benjamin Rietveld, que es hawaiano. Mino Cinelu también se marchó para unirse a la nueva banda de Sting. Primero le sustituí por un percusionista llamado Rudy Bird, pero luego regresó Marilyn Mazur y dejé partir a Rudy. Actualmente, mi percusionista habitual es Munyongo Jackson. La otra cara nueva en la banda es Kei Akagi, en teclados. Kenny Garrett continúa en saxos, Ricky Wellman en la batería, Adam Holzman también en teclados, y Foley en el bajo.

Procuro que mis jugos artísticos continúen fluyendo. Me gustaría algún día escribir una obra de teatro, quizás un musical. Incluso he experimentado con algunas canciones rap, porque considero que en esta música hay algunos ritmos muy vigorosos. He oído decir que Max Roach opina que el próximo Charlie Parker deberá salir de los ritmos y las melodías rap. En ocasiones, estos ritmos no te los puedes quitar de la cabeza. Yo prestaba mucha atención a la música de Kassav, el grupo de las Indias Occidentales que toca un género llamado «Zouk». Forman un grupo excelente, del que pienso que ha influido en parte de la música de Amandla, palabra, por cierto, que significa «libertad» en zulú, una de las lenguas de África del Sur.

Aparte la hospitalización por neumonía que antes he mencionado, casi la única nota depresiva de 1988 fue mi divorcio de Cicely. Cuando nos casamos habíamos dicho que si nos separábamos no habría guerra, que cada cual tenía sus ingresos propios y seguiría su propia carrera profesional. Pero Cicely faltó a su palabra. No tenía que haber azuzado a sus abogados contra mí, como hizo, persiguiéndome con demandas y citaciones dondequiera que fuese. Resultó un incordio eludirlos hasta que estuve en condiciones de hacerles frente. La cuestión pudo haberse resuelto de manera más amigable. Pero todo ello ya ha quedado atrás, pues los pactos económicos se firmaron en 1988 y el divorcio llegó en 1989, y yo me siento plenamente feliz. Ahora pueden entrar otras mujeres en mi vida.

He conocido, en efecto, a otra mujer con la que estoy realmente cómodo. Es mucho más joven que yo, más de veinte años. No salimos con mucha frecuencia porque no quiero exponerla a la basura que generalmente les ha caído encima a las mujeres que han salido conmigo. No quiero mencionar su nombre para no contribuir a que nuestra relación se haga pública. Pero es una mujer muy bonita, muy cariñosa, que me ama tal como soy. Lo pasamos estupendamente juntos, aunque sabe que no le pertenezco y que puedo ver a otras mujeres si me viene en gana. Conocí asimismo a una mujer encantadora en Israel, cuando toqué allí hace un par de años. Es escultora y tiene mucho talento. Nos vemos de vez en cuando en Estados Unidos. Es también una persona muy agradable, pese a que no la conozco tan bien como a la mujer que trato en Nueva York y en la que se centra mi principal interés.

Cuando oigo a los actuales músicos de Jazz tocar los mismos *licks* que nosotros solíamos tocar hace tanto tiempo, me inspiran compasión. Quiero decir que es como acostarse con una persona vieja de verdad, que incluso huele a vieja. Aclaremos que no menosprecio a los vicios, puesto que yo mismo estoy envejeciendo. Pero he de ser

honesto, y eso es lo que me evocan. A la mayoría de la gente de mi edad le gusta, por ejemplo, los muebles antiguos y pomposos; a mí me gusta el nuevo estilo Memphis, o los objetos simples y elegantes de alta tecnología, que casi siempre proceden de Italia. Colores frescos y líneas sueltas, largas, estilizadas. No quiero amontonamientos ni exceso de mobiliario. Lo mío es lo contemporáneo. Tengo que estar siempre en la cresta de la ola, simplemente porque así he sido siempre y así soy.

Me gustan los desafíos y las novedades, que acrecientan mi vigor. Pero la música siempre ha sido para mí curativa, y además espiritual. Cuando toco bien y mi banda toca bien, la mayor parte del tiempo estoy de buen humor e incluso mi salud suele ser buena. Sigo aprendiendo algo cada día. Aprendo cosas de Prince y de Cameo. Por ejemplo, me interesa la forma en que Cameo presenta sus espectáculos en vivo. Sus actuaciones en vivo empiezan despacio, pero uno debe estar atento a la mitad del concierto, porque es allí donde sus paridas van tomando una velocidad increíble y desde allí emprenden el vuelo. Tenía quince años cuando aprendí que un espectáculo, un espectáculo en vivo, debe tener una apertura, un punto medio y un final. Si sabes esto, tus recitales serán de principio a fin como los puntos culminantes de un recital normal. Conseguirás un 10 por el principio, un 10 por el espacio intermedio y un 10 por el final, por supuesto con variaciones en el sentimiento, en el estilo, en la marcha. Puedes estar seguro de que será así.

Ver la forma en que Cameo destacaba a los otros músicos me ayudó a hacer lo mismo en mis actuaciones. Abrimos y enseguida toco yo, luego toca la banda y a continuación vuelvo a tocar yo. Entonces tocan Benny al bajo y Foley a la guitarra, y ellos desplazan el sentimiento hacia otro ámbito debido al filo *funkblues-rock* de su tono. Cuando hemos terminado con los dos primeros temas, tocamos *Human Nature*, que representa un cambio de paso. Viene a ser, digamos, el final del primer movimiento. Pero convertimos la tonada en otra cosa. Y luego, de allí en adelante, es ir hacia arriba y hacia afuera, aunque con profundidad. Yo no empiezo hasta que tocan Benny y el resto de la banda, especialmente Foley, y es después cuando我真的 toco. Cuando Darryl Jones estaba en la banda y nos daba aquellas cosas suyas tan sofisticadas, él y yo interactuábamos, y a veces éramos Benny y yo. Pero Benny se dedicaba preferentemente a la conducción, en lo cual es un auténtico *hijoputa*. (Algún día llegará a ser un bajista genial, cosa que ya casi es). Acto seguido, todos se turnaban interpretando solos.

Billy Eckstine nos dijo, a un cantante y a mí, mucho tiempo atrás, que actuáramos en mitad de un aplauso, cuando al público le gustaba lo que estábamos haciendo. Billy le decía al cantante: «Nunca esperes a que los aplausos terminen». Esto es lo que yo hago ahora si me aplauden, ponerme a tocar en pleno aplauso. Empiezo un nuevo número mientras el público todavía aplaude. Incluso si empiezas mal, si tienes algún fallo, la gente no puede oírlo porque está aplaudiendo. De este modo entras y te lanzas con tranquilidad. Así es como montamos los conciertos en vivo, y funciona tal como lo hemos preparado. Gusta a los públicos del mundo entero, y éste es el

barómetro de lo que tú haces: no los críticos, sino el público. El público no tiene una agenda oculta ni motivos ocultos. Paga su dinero para verte y oírte, y si no le gusta lo que haces, descuida que te lo hará saber, y muy pronto.

SOBRE LA MÚSICA Y LOS MÚSICOS

Son muchas las personas que me preguntan adónde va actualmente mi música. Yo diría que se dirige hacia las frases cortas. Por poco oído que tengas, si escuchas lo notarás. La música cambia constantemente. Cambia según la época, según la tecnología disponible, según el material de que están hechas las cosas, como, en los automóviles, el plástico en lugar del acero. Hoy cuando oyes el estrépito de un accidente de tráfico, suena diferente, no es todo una colisión metálica como lo era en los años cuarenta y cincuenta. Los músicos captan los sonidos y los incorporan a su obra, con lo cual la música que hacen será diferente. Nuevos instrumentos, como es el caso de los sintetizadores y de todas la otras cosas que la gente toca, lo hacen diferente todo. Los instrumentos solían ser de madera, luego fueron de metal, y ahora son de plástico duro. No sé de qué serán en el futuro, pero seguro que de algún material también diferente. Los peores músicos no oyen la música de nuestro tiempo, y en consecuencia, no pueden tocarla. Sólo cuando empecé a oír de verdad los registros altos puede yo tocar allí; antes no tocaba sino en los registros de medio a bajos, que eran los únicos que oía. Algo parecido ocurre con los músicos de ayer cuando intentan tocar la música de hoy. Yo era como ellos antes de que Tony y Herbie y Ron y Wayne vinieran a mi banda. Estoy muy agradecido.

Opino que la música de Prince apunta hacia el futuro; su música y mucha de la que se está haciendo en África y en el Caribe. Piensa en gente como Fela, de Nigeria, y Kassav, de las Indias Occidentales. Muchos músicos y bandas de blancos se nutren abundantemente de ellos, como los Talking Heads, Sting, Madonna y Paul Simon. Un buen caudal de música nos llega también de Brasil. Pero quizás la más importante surja en torno a París, debido a que es allí donde va a tocar gran número de músicos africanos y caribeños, especialmente los que hablan francés. Los que hablan inglés suelen ir a Londres. Alguien me ha dicho recientemente que Prince tiene en mente trasladar algunas de sus operaciones a un lugar en las afueras de París, con intención de empaparse de lo que por allí ocurre. Ésta es una de las razones que me impulsa a afirmar que Prince es uno de los principales músicos de hoy que marca el camino del futuro. Ha comprendido que el sonido debe internacionalizarse, y ahí está.

Entre otros motivos, me gusta tocar con muchos de los jóvenes músicos actuales porque he comprobado que la mayoría de los viejos músicos de jazz son unos holgazanes *hijoputas* que se resisten a cambiar y se aferran a los antiguos modelos para no esforzarse en intentar algo distinto. Escuchan a los críticos que les dicen que sigan donde están, porque esto es precisamente lo que a ellos les gusta. Los críticos son igualmente holgazanes. No quieren molestarse en comprender cualquier música

que sea diferente. Los músicos viejos, pues, se quedan donde están y se convierten en algo parecido a piezas de museo guardadas en una vitrina, seguros, fáciles de entender, tocando sus antiguallas desvencijadas una vez y otra y otra. Luego pasean por ahí diciendo que los instrumentos electrónicos y el sonido electrónico están jodiendo de mala manera la música y la tradición. Bien, yo no soy como ellos, ni tampoco lo fueron Bird o Trane o Sonny Rollins o Duke o cualquiera que quisiera continuar creando. El *bebop* fue un impulso de cambio, de evolución. Nada tenía que ver con quedarse quieto en un lugar seguro. Si alguien quiere seguir creando debe optar por el cambio. Vivir es una aventura y un reto. Cuando ciertos tipos vienen a mí y me piden que toque algo como *My Funny Valentine*, alguna cosa antigua que pude tocar cuando ellos jodían con aquella chica tan especial y la música les hacía sentirse felices y tiernos, lo comprendo perfectamente. Pero lo que hago es decirles que vayan a comprarse el disco. Yo ya no estoy en aquel lugar ni en aquel tiempo y tengo que vivir para lo que es mejor para mí y no para lo que es mejor para ellos.

La gente de mi edad que solía escucharme «cuando entonces...» hoy ya ni siquiera compra discos. Si tuviese que depender de que ellos comprasen mis discos (suponiendo que tocara lo que les gusta) me moriría de hambre y perdería la comunicación con las personas que sí compran discos, que son los jóvenes. E incluso si me propusiera tocar aquellas viejas tonadas, no encontraría músicos capaces de tocarlas de la manera en que nosotros solíamos hacerlo. Los que siguen vivos son líderes de sus propias bandas y tocan lo que ellos quieren. Sé bien que no renunciarían a aquello para venirse a una banda dirigida por mí.

George Wein quiso en cierta ocasión que reuniera de nuevo a Herbie, a Ron y a Wayne para organizar una gira. Pero le dije que no saldría bien, porque se encontrarían con demasiados problemas tocando como simples componentes de un grupo. La gira pudo haber representado un montón de dinero, pero ¿y qué? La música no es únicamente cuestión de dinero; es cuestión de sentimientos, en particular la que nosotros tocamos.

Toma a alguien como Max Roach, que es para mí como un hermano. Si hoy Max escribiera algo y me pidiese que lo tocara con, digamos, Sonny Rollins o alguien así, no sé si podría hacerlo porque ya no toco de aquella manera. No se trata de que no aprecie a Max, que sí le aprecio. Pero a fin de conseguir que yo aceptara un compromiso semejante él tendría que escribir algo que nos gustara a los dos. Y ahí va otro ejemplo. Tuve hace bastante tiempo ocasión de trabajar con Frank Sinatra. Envió a alguien a hablar conmigo en el Birdland, donde yo trabajaba. Pero preferí rechazarlo, porque entonces no estaba en la misma onda que él. Y no es que no me guste y no admire a Frank Sinatra, pero antes me dedicaría plácidamente a escucharle que correr el riesgo de interponerme en su camino tocando algo que yo quisiera tocar. Creo haber dicho ya que aprendí a frasear escuchando a Frank, fijándome en su concepto del fraseo, como también escuchando a Orson Welles.

Pero tomemos a alguien como Palle Mikkelborg, allá en Dinamarca, con quien

hice el álbum *Aura*. Si te mueves a su alrededor puedes oírlo casi todo. Lo mismo digo de Gil Evans. Lo que Gil ha hecho para el nuevo álbum de Sting es una gloria: tratándose de Sting, claro está. ¿Viste lo que ocurrió en la encuesta de jazz de *Playboy* después de que Sting hiciera aquel disco con Gil? El público que lee la revista (predominantemente blanco) designó al grupo de Sting como Mejor Grupo de Jazz del año. ¡No me dirás que no es gordo! Un grupo negro no habría obtenido aquella clase de reconocimiento si hubiera, digamos, pasado del *fusion-jazz* al *rock*. Un público blanco no los habría votado ni como el mejor grupo de laceros del año. Pero, en cambio, votaba a Sting porque sí. El último álbum de Sting era una gozada, pero en él no oyés la personalidad de nadie, excepto la suya, y él no es un músico de *jazz*. Una canción que Sting compone con letra te dice lo que has de pensar. Pero con una composición instrumental puedes pensar lo que te dé la gana. Es un caso como el de que no necesitas haber leído *Playboy* para saber en qué posición has de colocar a una chica para hacer el amor con ella: lo otro queda para los gandules. La mayor parte de la música popular trata de: «Nena, te quiero. Ven acá y sé mía». Existen millones de discos con letras como ésta. En consecuencia, la letra se convierte en un cliché y un batallón de gente la copia y acaba no haciendo otra cosa que copiarse clichés unos a otros. Por eso es tan difícil ser original en el estudio de grabación: fuera hay ya montones de discos que cualquiera puede oír.

No me gusta la música que Trane tocaba hacia el final de su vida. Dejé de escuchar sus discos cuando se separó de mi grupo. Tocaba una y otra vez la misma cosa que empezó a tocar cuando estaba conmigo. Al principio, el grupo que tenía con Elvin Jones, McCoy Tyner y Jimmy Garrison estaba bien; luego se convirtieron en un cliché de sí mismos y, para mí, nadie tocaba allí, excepto Elvin y Trane. Lo que McCoy se puso a hacer al cabo de poco tiempo no me interesaba ni pizca, porque se reducía a aporrear infernalmente el piano, lo cual no me parece inteligente. Tipos como Bill Evans, Herbie Hancock y George Duke sabían cómo debe tocarse ese instrumento, pero lo único que Trane y los suyos hacían eran intentos de música modal, cosa que ya había hecho yo. McCoy perdió pronto el toque, se volvió monótono, y no mucho después la forma de tocar de Trane se hizo igualmente monótona si le escuchabas demasiado tiempo seguido. A partir de un determinado momento yo no veía ni oía nada allí, y dejó incluso de gustarme lo que hacía Jimmy Garrison. Sin embargo, gustaba a otra gente, y a esto no tengo nada que objetar. Cuando Elvin y Trane tocaban duetos juntos, yo pensaba que lo que hacían entonces valía la pena. Pero conste que estoy exponiendo mi opinión personal: puedo equivocarme. El sonido musical es hoy muy distinto de lo que era cuando empecé a tocar. Hoy disponemos de cámaras de eco y de qué sé yo cuántas mierdas. Por ejemplo, en la película *Lethal Weapon*, con Danny Glover y Mel Gibson, había escenas que se desarrollaban en un lugar hecho de acero. Por lo tanto, el público se ha ido acostumbrando al retumbar de acero entre acero, y los tipos de las Indias Occidentales, como es el caso de Trinidad, escriben esa clase de música, con

tambores de acero y todo un género peculiar de materiales. Y encima, el sintetizador lo ha cambiado todo, guste o no guste a los músicos puristas. Está ahí para quedarse, y puedes adoptarlo o no adoptarlo. Yo elegí adoptarlo, porque el mundo ha sido siempre cambiante. Las personas que no cambian se encontrarán como los músicos folk, tocando en museos y en círculos locales como unos *hijoputas*. Porque la música y el sonido se han hecho internacionales y no tiene sentido retroceder al útero donde uno estuvo una vez. Un hombre no puede volver al seno materno.

La música es una cuestión de sentido del ritmo y de hacerlo todo a compás. Sonará bien aunque sea china, siempre que todo esté en su sitio. Pero, por muy compleja que la gente pretenda que es mi música, a mí me gusta simple. Así es como yo la oigo, aunque para los demás sea compleja.

Adoro los tambores, la batería. Aprendí mucho sobre ellos gracias a Max Roach, cuando tocábamos con Bird y viajábamos juntos. Max siempre me enseñaba alguna cosa. Me enseñó que el batería se supone que siempre debe proteger el ritmo, tener un compás interior, cuidar del curso que la música sigue. La manera de protegerlo, de cuidarlo, es intercalar un compás entre compases. Como «bang, bang, cha-bang, cha-bang». El «Cha» entre los «bang» es el compás entre compases, una minucia que añade un sentimiento extra. Cuando un batería es incapaz de hacerlo, el sentimiento se pierde, y no hay en el mundo nada peor que tener un batería sin este recurso. Macho, entonces es para morirse.

Tal como yo lo veo, un músico y artista del estilo de Marcus Miller es el tipo que representa el momento actual. Puede tocarlo todo y está abierto a todo cuanto sea música. Entiende cosas como la no necesidad de tener un batería de verdad en el estudio. Hoy puedes programar una batería mecánica, una caja de ritmo, y tener a un batería tocando simultáneamente si así lo quieras. La caja de ritmos es útil porque siempre puedes tomar lo que toca en un determinado lugar y colocarlo en otro lugar, puesto que mantiene un ritmo constante. La mayoría de los baterías padece el defecto de retrasarse en el compás, o de acelerarlo, y esto puede joder lo que estás haciendo. Este defecto no lo tienen nunca las máquinas, y por esta razón son tan buenas para grabar. Sin embargo, yo necesito contar con un batería de carne y hueso, un gran batería como Ricky Wellman, para darle a todo la debida animación. En la música que tocamos en vivo las secciones cambian constantemente, y esto estimula al batería, que puede cambiar según el flujo musical. Cuando tocas en vivo te ves obligado a despertar y mantener el interés, y en esta situación un buen batería es mucho mejor que una caja de ritmos.

Ya he dicho antes que muchos músicos de *jazz* son holgazanes. Los blancos dan pie a su actitud, diciéndoles: «Tú no necesitas estudiar, tú eres músico por naturaleza. Simplemente, toma la trompeta y sopla». Pero esto no es cierto. Ni tampoco lo es que todos los negros tengan ritmo. Hay docenas de blancos capaces de tocar perdiendo el culo, especialmente en los grupos de *rock*. Y los baterías de esos grupos no se saltan compases y también saben tocar simultáneamente con la caja de ritmos. En cambio,

muchos baterías de jazz negros no quieren ni pueden hacerlo. Quieren seguir siendo «naturales», porque esto es lo que los críticos blancos les dicen que son.

Siempre he considerado un don el que yo oiga la música como la oigo. No sé de dónde procede, está sencillamente ahí y no lo cuestiono. Como cuando noto inmediatamente que ha fallado un compás, o cuando oigo que es Prince quien toca la batería, que no se trata de un ritmo pregrabado. Es meramente una cualidad que siempre he tenido. Puedo, es un decir, interrumpir un ritmo, echarme a dormir, regresar retomar el mismo ritmo exacto que seguía antes de dormirme. Nunca he dudado sobre si me equivocaba o acertaba en este género de cosas. Porque instintivamente, O por la razón que sea, me paro si falla el compás, o si es erróneo. Quiero decir que ello realmente me impide hacer nada. Y cuando un técnico ha empalmado mal una cinta, me paro en seco porque lo oigo al instante.

Para mí, la música y la vida se fundamentan en el estilo. Si quieres parecer y sentirte rico, vestirás de una manera determinada, calzarás determinados zapatos, te pondrás una chaqueta o una camisa determinadas. Los estilos de música despiertan determinado tipo de sentimientos en la gente. Si quieres que alguien sienta de determinada manera, tocas en un estilo determinado. Eso es todo. Por ello considero positivo para mí tocar para distintos públicos, pues de ellos capto cosas que pueden serme útiles. Hay lugares donde todavía no he tocado y donde me gustaría tocar, como África y México. Quiero tocar en esos lugares y algún día lo haré.

Cuando estoy fuera de este país toco de manera diferente como resultado de la forma en que la gente me trata, con gran cantidad de respeto. Aprecio esto y lo demuestro en mis actuaciones; quiero que aquellas personas se sientan tan a gusto como ellas hacen que me sienta yo. Mis lugares predilectos para tocar son, creo yo, París, Río, Oslo, Japón, Italia y Polonia. En Estados Unidos me gusta tocar en Nueva York, Chicago, la zona de San Francisco y Los Ángeles. En estos sitios el público no es demasiado zafio, aunque a veces todavía me joden, me desairan de mala manera.

Cuando dejé de tocar, oía decir a mucha gente: «Miles se ha retirado, ¿qué haremos ahora?». La razón de que hubiera personas que pensaban así, supongo, tenía algo que ver con lo que Dizzy dijo en una ocasión. Dijo: «Si miras a Miles, mira a los músicos que han estado con él. Miles forma líderes, muchos líderes». Supongo que es verdad. Efectivamente, un buen puñado de músicos ha acudido a mí en demanda de dirección. Pero nunca lo consideré una carga, nunca me pesó ser visto como un precursor, un hombre punta, por decirlo así. Nunca he pensado que lo fuera yo solo, que me correspondiese el protagonismo. Hubo otros, como Trane y Ornette. Incluso en mis propias bandas yo no era el único, nunca lo fui. Como con Philly Joe y Trane. Philly Joe fijaba la hora y hacía tocar a Paul Chambers, y Red Garland solía decirme cuáles eran las baladas que quería tocar; no era yo quien se las señalaba a él. Y Trane se situaba en el estrado y no decía una palabra, pero tocaba hasta perder el culo. Nunca habló demasiado. Se parecía a Bird en lo que concierne a hablar de música: ambos hablaban a través de sus instrumentos. En la banda que formé con Herbie,

Tony, Ron y Wayne, Tony marcaba la pauta y nosotros le seguíamos. Todos ellos componían cosas para la banda y algunas las escribimos juntos. Pero con Tony allí el tempo nunca decaía; en todo caso, se hacía más rápido y el ritmo se ponía en marcha. En la banda que tuve con Keith Jarrett y Jack DeJohnette, Keith y Jack dictaban hacia dónde iría el sonido y lo que ellos tocarían, los ritmos que marcarían. Ambos alteraban la música y luego, simplemente, la música pasaba de un salto a ser otra cosa. Nadie más ha podido tocar música como aquélla, porque nadie más ha tenido consigo a Keith y Jack. Lo mismo cabe decir de cualquier otra de las bandas que reuní.

Pero es que mi don, ya sabes, me ha dado la, habilidad de juntar a unos cuantos tipos entre los que surgirá una reacción química, y entonces les soltaré; les dejaré tocar hasta el límite de lo que saben y más allá de este límite. La primera vez que reuní a unos tipos no sabía exactamente cómo iban a sonar juntos. Pero creo que es importante seleccionar músicos inteligentes, porque, si son inteligentes y creativos, casi seguro que la música volará alto.

De igual manera que el estilo de Trane era su estilo, y los de Bird y Diz eran respectivamente los suyos, yo no quiero sonar como otro que no sea yo. Quiero ser yo mismo, signifique esto lo que signifique. Pero en música me siento identificado con diferentes frases: cuando disfruto verdaderamente de algo, es como si la cosa y yo fuéramos uno. La frase soy yo. Toco una música a mi manera e inmediatamente trato de ir más allá. La pieza más difícil que tuve que tocar en toda mi vida fue *I Love You, Porgy*, porque debía hacer que la trompeta sonase y fraseara igual que una voz humana. Cuando estoy tocando veo colores y cosas. Si escucho una canción de alguien, me pregunto continuamente por qué puso cierta nota donde la puso y por qué hizo otras cosas de la manera que las hizo. Mi sonido procede de mi maestro de la escuela superior, Elwood Buchanan. Me gustaba incluso la forma en que él sostenía el instrumento. La gente me dice que mi sonido es como una voz humana y esto es lo que quiero que sea.

Las mejores ideas para composiciones me vienen durante la noche. A Duke Ellington le pasaba lo mismo: escribía toda la noche y dormía todo el día. Supongo que por la noche todo está tranquilo, de modo que uno puede ignorar cualquier pequeño ruido que se produzca y concentrarse. También creo que escribo mejor en California, gracias al silencio que reina allí: vivo junto al mar. Por lo menos es así ahora. Prefiero Malibu a Nueva York cuando escribo.

Toco ciertos acordes que algunos de los tipos de mi banda llaman «acordes milesianos». Es la forma en que puedes tocar cualquier acorde, cualquier sonido, que no sonará mal a no ser que alguien toque detrás algo inadecuado. Mira, lo que se toca detrás de un acorde determina si encaja o no. Tú no te limitas a tocar un racimo de acordes sin relación entre ellos y a dejarlo allí por las buenas. Tienes que referirlo a algo que lo resuelva. Por ejemplo, si tocamos en un tono menor, yo generalmente enseño a los músicos las múltiples posibilidades que ofrece, desde la música

flamenca a lo que llaman un pasacalle, que consiste en tener siempre la misma línea del bajo y que yo toque tríadas para que un solista toque a su vez sobre un acorde menor. Para esto se necesita sensibilidad. Es lo mismo que hice con Trane. Si escuchas a Khachaturian, el compositor armenio, y a Hernspach, un brillante compositor británico, observarás que ambos tocan y escriben cosas sobre un acorde menor. Existe una serie completa de cosas que puedes tocar si lo estudias.

A mi entender, los grandes músicos son como los grandes púgiles que conocen la autodefensa. Tienen en sus mentes un alto sentido de la teoría, como los músicos africanos. Pero nosotros no estamos en África y no nos limitamos a entonar cánticos. Debajo de lo que hacemos hay mucha teoría. Si tú sitúas en el fondo acordes disminuidos, éstos dan un sonido de cántico y el fondo te queda mucho más lleno, cosa comprensible porque lo sustentan todos aquellos sonidos diferentes. Y hoy en día puedes hacerlo mejor gracias a que el público ha estado oyendo excelente música durante los últimos veinte años: Coltrane, yo mismo, Herbie Hancock, James Brown, Sly, Jimi Hendrix, Prince, Stravinsky, Bernstein. Sin contar a personas como Harry Parch y John Cage. La música de Cage suena como cristales que caen. Mucha gente anda metida en esto. Así pues, el público está a punto para un amplio abanico de estilos de música diferentes. Y si es capaz de digerir a Martha Graham y lo que hace y lo que hizo con Cage allá por 1984 en la Juilliard cuando les vi a los dos allí, entonces significa que el público está preparado para todo tipo de mierdas.

Sin embargo, sigue siendo lo negro lo que marca el camino, como el break dancing, el *hip-hop* y el *rap*. Incluso la música que ponen a los vídeos publicitarios, macho, es una música cultivada: en algunos de ellos oyen hasta gospel baptista. Lo grotesco es que te muestran a personas blancas cantando estas cosas, abusando de ellas. Intentan parecerse a nosotros, cantan como nosotros, tocan como nosotros. Por lo tanto, los artistas negros deben cambiar, hacer algo diferente. El público de Europa, Japón o Brasil no se deja embaucar por eso; es sólo la estúpida gente de aquí la que se deja.

SOBRE LAS MUJERES

Me gusta viajar, aunque no tanto como antes, porque ya he viajado mucho, pero todavía me sirve de evasión, dado que conoces a personas diferentes y entras en contacto con culturas diferentes. Una de las cosas que he observado es que el pueblo negro se parece bastante al pueblo japonés. Ambos disfrutan riendo. Ni los japoneses ni los negros son tan estrictos y convencionales como los blancos. A un negro se le considera un Tío Tom cuando va repartiendo sonrisas a los blancos, pero no se piensa así de los japoneses, porque tienen dinero y poder. Los asiáticos, además, tienen unos ojos muy poco expresivos, especialmente los chinos. Te miran de una manera rara. Pero yo he observado cómo las mujeres japonesas se insinúan a los hombres con el

rabillo del ojo, y ahora entro también en el juego.

Las mujeres más exquisitas del mundo son las brasileñas, las etíopes y las japonesas. Y me refiero aquí a una combinación de belleza, feminidad, inteligencia, forma de comportarse, prestancia corporal y al respeto que tienen por el hombre. Las mujeres etíopes, japonesas y brasileñas respetan a los hombres y jamás pretenden actuar como ellos, por lo menos las que yo he conocido. La mayoría de las mujeres estadounidenses ignoran como se trata a un hombre, me parece a mí, especialmente multitud de mujeres negras, y entre éstas especialmente las de mayor edad. Casi todas se colocan en competencia contigo, sea lo que fuere lo que hagas por ellas. Supongo que se debe a su cabello y al lavado de cerebro que este país les ha hecho porque no tienen el cabello rubio, largo y liso, de lo cual deducen que no son bellas, cuando sí lo son. Creo, sin embargo, que esto es aplicable sobre todo a las mujeres negras mayores que compran todos esos productos de belleza destinados a camelar a las blancas. Muchísimas de las negras jóvenes que he conocido son personas auténticamente cultivadas y sofisticadas y no tienen los problemas que sufren tantas negras mayores. Algunas sí los tienen, no obstante, y serios, en relación con su apariencia física: gran número de mujeres negras cree a pies juntillas que todos los hombres negros quieren y desean a las mujeres blancas, por mucho que las estén tratando a ellas como reinas. Esto les amarga la vida. En general, las mujeres blancas tienden a tratar a los hombres mejor que las negras, pero el motivo es que no padecen las obsesiones que las negras sufren. Sé bien que esto que digo indignará a muchas mujeres negras, pero es exactamente como lo veo yo.

Mira, casi todas las mujeres negras adoptan frente a un hombre la posición de maestras o madres. Han de tener el control, ya entiendes. La única mujer negra de mi vida que no procedió de esa manera fue Frances. Jamás hizo nada parecido en los siete años que permanecimos juntos. Era inteligente y no trataba de competir en nada, porque estaba completamente segura de sí misma. Y cuando una mujer confía en sí misma, cuando sabe que es bella y femenina y que a los hombres se les cae la baba cuando la ven, le resulta fácil manejar a cualquier hombre. Frances estaba muy segura de su cuerpo porque era una bailarina y sabía que si paseaba por la calle interrumpía el tráfico. Era una artista, y la mayoría de las mujeres artistas tiene una mentalidad más abierta y más profunda.

En cambio, las negras que intentan ejercer algún poder sin confiar en sí mismas son un puñetero incordio. Están compitiendo siempre, siempre tienen algo que decir. Si un hombre hace algo que te cabrea, vas y peleas con él, físicamente hablando. Pero con una mujer es distinto. Si te fastidian, no puedes pegarle, no te queda otro remedio que dejarlo correr. Y luego, si lo dejas correr con demasiada frecuencia y la mujer que te ha tocado es una sabihonda competitiva, seguirá plantándose cara, haciendo morros y acosándote y acosándose. Al final quizás perderás los estribos y la zurrarás igualmente. Yo solía terminar muchas veces en situaciones así con las más pelmazas, y zurré a algunas. Pero no me gusta lo que uno siente en tales momentos, ni menos

usar la violencia con una mujer. Hoy en día, si veo que se acerca la crisis, me limito a evitarla.

Otro defecto corriente en las mujeres negras es que no saben cómo tratar a un artista, especialmente las más anticuadas o las que están muy encerradas en sus propias vidas. Un artista puede tener algo en la mente a cualquier hora, y no hay derecho a distraerle o apartarle de lo que está pensando o haciendo. Es horrible para un artista vivir con una mujer que no respeta sus momentos de creatividad. De esto, las mujeres mayores no entienden nada, porque ser un artista no merecía ningún respeto, por ejemplo, cuando yo era niño. En cambio, las mujeres blancas han estado entre artistas desde hace mucho tiempo y comprenden la importancia que el arte tiene para la sociedad. En consecuencia, las negras tienen todavía mucho que aprender en este campo. Yo confío en que lo aprenderán. Pero, mientras tanto, las personas como yo deben hacer aquello que les traiga la felicidad; yo tengo que procurar unirme a alguien que me comprenda y me respete.

La mayoría de las mujeres africanas que he conocido no era como las negras americanas. Son diferentes y saben mejor cómo tratar a sus hombres. A mí me gustan las mujeres africanas auténticamente negras, las etíopes y, según creo, las sudanesas; las que tienen esos pómulos altos y esas narices rectas, esas caras que suelo representar en mis pinturas y esbozos. Iman, la modelo africana, es de esa clase, bellísima, elegante y graciosa. Luego existe el otro género de belleza negra en las mujeres, las de labios llenos, ojos grandes y cabeza sesgada como la cabeza de Cicely. Cicely tenía en privado una expresión que nunca se ha visto en las películas, particularmente cuando se enfadaba o cuando yo me enfadaba con ella. Una expresión sensual. Yo acostumbraba fingir que me enfadaba sólo para que su rostro tomase aquella expresión. La adoraba.

Me gusta flirtear con las mujeres. Puedes conseguir mucho de ellas con un simple guiño, lo cual es una agradable manera de flirtear sin necesidad de abrir la boca, sin decir nada. Uno puede saber siempre por los ojos de una mujer si le interesas o no, especialmente cuando ves y notas algo que es un poco más que una simple mirada. Las mujeres occidentales hacen con los ojos lo que las japonesas hacen con sus cuerpos. Si tú ves aquella pequeña cosa en los ojos de las mujeres occidentales y estás de acuerdo, entonces reaccionas. Si no es así, vuelves sencillamente la cabeza. Pero si lo que atisbas allí es algo espiritual, una cierta conexión, vas enseguida a buscarlo.

El tipo de mujer que prefiero para mí debe tener una determinada clase de porte, ser esbelta y confiar en su propio cuerpo, como una danzaria. Esto se nota en su forma de caminar, de hacer las cosas, de vestir. Yo lo veo a la primera ojeada. Circulan por ahí legiones de mujeres bonitas que no tienen esa cosa que a mí me atrae. Han de tener ese toque de sexo, esa electricidad que me dice que en ellas hay algo especial. A veces está en sus bocas, como en el caso de Jacqueline Bisset, quien lleva escrito en todo el rostro ese mensaje sexual que en un tiempo Cicely tuvo para

mí. Cuando lo veo siento algo especial en el estómago. Es como una euforia, como una esnifada de cocaína, y de una buena dosis. La anticipación de estar con una persona como aquélla me produce ya una sensación de placidez; tan intensa, te diría, que casi es mejor que un orgasmo. Nada puede comparársele.

Me encanta la manera que tienen las japonesas de flirtear con un hombre. No se sitúan directamente en tu campo visual, sino más bien donde no puedes verlas si no miras de reojo. Están donde casi no puedes verlas, pero están. Tampoco te mirarán directamente. Es interesante. Supongamos que en una habitación hay cuatro mujeres asiáticas y tú hablas con ellas, y con una hablas, digamos, cinco minutos más de lo que has hablado con las otras: las otras tres, discretamente, se marcharán. Desaparecerán de tu vista y se pondrán a circular por otra parte de la casa.

Amo a las mujeres. Nunca he necesitado ayuda ni he tenido dificultades para encontrar mujeres. Me gusta sencillamente estar con ellas, conversar, cosas así. Pero nunca me he liado con la novia de un músico. Nunca. Incluso si ella no va con él desde hace tiempo. Nunca sabes cuándo te interesará contratar a un músico para que toque contigo, y no querrás que semejante mierda interfiera con lo que tú y él vais a tocar juntos. Pero para el resto de las mujeres (excepto las buenas amigas) no hay veda.

Las mujeres son raras, sin embargo, y muchas veces no son lo que aparentan. Las mujeres se relacionan con otras mujeres de una forma que la gente ni se da cuenta. Yo solía ver muchas cuando trabajaba en los clubs; solía pensar que todas aquellas chicas tan bonitas venían a los clubs para ver a los músicos y ligar con ellos. Luego descubrí que una buena parte venía para verse unas a otras. Tonto de mí, creía que venían a insinuárseme, a escuchar mi música, qué sé yo. Mira, los músicos son los reyes de la vanidad en lo que concierne al público, en particular al público femenino. Los músicos son los más egocéntricos de todos los artistas, porque están convencidos de que personifican el colmo del refinamiento y de que la mierda que hacen es lo más importante del mundo. Se consideran irresistibles para las mujeres sólo porque tienen un instrumento en la boca o en las manos. Piensan que son para las mujeres un don de Dios. Y en buena parte esto es cierto, a juzgar por la cantidad de gente que mariposea a nuestro alrededor, dándonos todo lo que queremos y más. Por lo menos nosotros, los músicos, creernos que es cierto por la forma en que el público nos trata. Pero, mira, muchas de las mujeres a quienes gustan las mujeres también lo saben. Saben que a nuestro alrededor habrá un enjambre de damas, y por lo tanto se incorporan a la escena, a ver qué pescan.

En el pasado he ido con mujeres de todas las razas, probablemente tantas de raza blanca como de raza negra. La raza me tiene sin cuidado cuando se trata de la mujer con quien estoy. Como dice el viejo proverbio: «Una verga tiesa no tiene conciencia», y lo que sobre todo no tiene es conciencia racial. Sin embargo, siempre me he casado con mujeres negras, aunque no ha sido una cosa consciente. Si me preguntas de qué color prefiero a una mujer, tendría que decirte que me gustan las mujeres del color de

mi madre, o más claro; no sé a qué se debe, pero así soy yo. Creo que he tenido una sola novia más oscura que yo, y ya comprenderás que eso significa muy oscura, porque yo soy negro como el carbón.

Las mujeres estadounidenses son más atrevidas que las del resto del mundo con relación a los hombres. Vienen directas a ti si realmente les interesas y empiezan a insinuarse. Especialmente si eres un personaje famoso, como soy yo. No se preocupan ni se avergüenzan por ello. Pero a mí esta historia me provoca rechazo. Pienso que lo único que pretenden es irse a la cama y joder con mis recortes de prensa y, si pueden, meter mano a mi cuenta bancaria para que les comere regalos y cosas. Hoy en día detecto estas intenciones a una milla de distancia; antes, algunas veces quizás no me enteraba, pero ahora sí. Nunca me lío con una mujer que me haga proposiciones. Esto me repele. Quiero que, como mínimo, me dejen creer que soy yo quien las elige.

SOBRE BLANCOS Y NEGROS

Los blancos de Estados Unidos se entrometen en todo porque están convencidos de que la gracia divina les ha regalado el mundo entero. Da asco y pena observar su modo de pensar, lo retrasados, estúpidos e irrespetuosos que son la mayoría. Consideran que pueden acercártete por las buenas y meterse por las buenas en tus asuntos, sólo porque ellos son blancos y tú no. Viajando en avión me encuentro con esto frecuentemente: se entrometen. Vuelo siempre en primera clase y noto que, si no me reconocen, se preguntan qué estaré haciendo allí. En consecuencia, me miran de un modo raro. En cierta ocasión, cuando a bordo de un avión una mujer me hizo esto, le pregunté si por casualidad me había sentado encima de alguna de sus pertenencias. Se limitó a esbozar una sonrisa tensa y me dejó en paz. Pero existen algunos blancos que son personas cultivadas y no se comportan de ese modo. Uno encuentra gente sofisticada en todas las razas, lo mismo que gente estúpida. Varios de los *hijoputas* más estúpidos con que me he tropezado han sido negros. Especialmente, negros que se tragan todas las mentiras que los blancos difunden sobre ellos; a *hijoputas* asquerosos no les gana nadie.

Estados Unidos es un lugar tan racista, tan racista que inspira compasión. Es exactamente igual que África del Sur, salvo que, hoy en día, más saneado: su racismo no está tan a la vista. Excepto esto, es la misma cosa. Pero yo tengo para el racismo un instinto especial, algo congénito. Puedo olerlo. Puedo percibirlo aunque esté a mis espaldas. Dondequiera que esté. Y debido a mi manera de ser, muchos blancos se indignan conmigo de verdad, en particular los varones. Y todavía se indignan más cuando les llamo la atención si su conducta es impropia. Su idea es, simplemente, que aquí pueden hacerle cualquier tipo de guerrada a un negro.

Fíjate en lo que les ocurre a nuestros chicos, lo lejos que han llegado en la

cuestión de las drogas, especialmente los chicos negros. Uno de los motivos, por lo menos entre estos últimos, es que desconocen su patrimonio. Es una vergüenza la forma en que nuestro país ha tratado al pueblo negro y nuestras aportaciones a esta sociedad. Pienso que las escuelas deberían instruir a los niños sobre el *jazz* o música negra. Los niños deberían saber que la única aportación cultural original de Estados Unidos es la música que nuestros antepasados negros trajeron de África para modificarla y desarrollarla aquí. La música africana debería estudiarse tanto como se estudia la música europea clásica.

Cuando los niños no aprenden en la escuela ni una palabra respecto a su herencia y su patrimonio colectivos, la escuela deja de contar para ellos. Se vuelven hacia la droga, corren hacia el *crack*, puesto que esos chicos a nadie preocupan. Enseguida descubren que vendiendo *crack* puede conseguirse un poco de dinero fácil, y entran en la actitud y las conexiones clandestinas. Sé de lo que hablo, pues lo conocí bien en mi época de yonqui. Comprendo a esos chicos, comprendo lo que piensan. Sé que muchos de ellos caen en la cultura clandestina porque son conscientes de que no encontrarán justicia ni equidad entre los blancos. Por lo tanto, se dedican al deporte o a la música, se convierten en atletas y en profesionales de las variedades, buscando la oportunidad de ganar dinero abundantemente y salir de donde están metidos. Las alternativas son los deportes, el espectáculo o la clandestinidad. Ésta es la razón de que yo respete tanto a Bill Cosby, que hace lo que se debe hacer, da el ejemplo apropiado, compra arte negro y patrocina los centros de enseñanza negros. Me gustaría que este ejemplo lo siguieran más negros adinerados: fundando, supongamos, una empresa editorial o una compañía discográfica, unos cuantos negocios en los que proporcionar empleo a los negros y con los cuales borrar la falsa imagen que los blancos tienen de los norteamericanos de color. El pueblo negro lo necesita.

En Europa y Japón se respeta la cultura de nuestro pueblo, nuestra aportación al mundo. Allí saben lo que es. Pero los americanos blancos antes promocionarán a una persona blanca como Elvis Presley, que fue sólo la copia de una persona negra, que dar soporte a lo auténtico. Vuelcan todo su dinero sobre los grupos blancos de *rock*, les facilitan apoyo y publicidad, les conceden montones de premios por tratar de parecerse a los artistas negros. Aunque de poco sirva, pues todo el mundo sabe que fue Chuck Berry quien empezó la cosa, no Elvis, o que Duke Ellington era el «Rey del Jazz» y no Paul Whiteman. Todo el mundo sabe esto. Pero no lo leerás en los libros de historia hasta que nosotros tengamos poder suficiente para escribir nuestra propia historia y contarla nosotros mismos. Nadie más va a hacerlo por nosotros, ni a hacerlo como se supone que debe hacerse.

Por ejemplo, Bird nunca obtuvo en la vida el reconocimiento que se le debía. Sólo unos pocos críticos blancos como Barry Ulanov y Leonard Feather hicieron justicia a Bird y al *bebop*. Para la mayoría de los críticos blancos, su hombre era Jimmy Dorsey, de igual modo que Bruce Springsteen o George Michael lo son hoy. Más allá

de unos círculos reducidos, apenas nadie había oído hablar de Charlie Parker. Pero un montón de negros, los enterados, sí estaban al corriente. Luego, cuando los blancos descubrieron al fin a Bird y Diz, era demasiado tarde. Duke Ellington y Count Basie y Fletcher Henderson no alcanzaron tampoco el reconocimiento debido. Louis Armstrong tuvo que ponerse a hacer muecas como un *hijoputa* para finalmente obtenerlo. Los blancos solían hablar de cómo John Hammond descubrió a Bessie Smith. Mierda, ¿cómo iba a descubrirla si ya estaba allí? Y si él la hubiera realmente «descubierto» y hubiese hecho por ella lo que correspondía, lo mismo que hizo por otros cantantes de raza blanca, Bessie no habría muerto como murió en una carretera perdida de Mississippi. Sufrió un accidente y se desangró hasta morir porque ningún hospital blanco quiso acogerla. Esto es una chorrada como la de que Colón descubrió América... ¡cuando los indios ya estaban aquí! ¿Qué clase de historia es ésta, sino la mierda de historia de los hombres blancos?

La policía me jode parándome constantemente. Lo mismo les ocurre cada día al resto de los negros en este país. Richard Pryor decía: «Si eres negro y oyes que un blanco grita “¡Yujú!”, mejor es que entiendas que ha llegado la hora de levantarte y marcharte, pues ya sabes que seguirá alguna estupidez».

Recuerdo una ocasión en que Milton Berle, el actor, vino a verme cuando yo actuaba en el Three Deuces. En aquella época tocaba en la banda de Bird. Supongo que sería en 1948. En cualquier caso, Berle estaba sentado a una mesa escuchándonos y alguien le preguntó qué opinaba de la banda y de la música. Él se echó a reír y se volvió hacia el grupo de gente blanca que le acompañaba y dijo de nosotros que éramos unos «cazadores de cabezas», indicando así que éramos unos jodidos salvajes. Pensó sin duda que era ingenioso, y recuerdo cómo aquella gente blanca se reía de nosotros. Bien, pues nunca lo olvidé. Un día le vi a bordo de un avión, cosa de veinticinco años más tarde, viajando ambos en primera clase. Me levanté y me presenté. Dije: «Milton, me llamo Miles Davis y soy músico».

Él empezó a sonreír y respondió: «Oh, sí, sé quién eres. Tu música me gusta de verdad». Parecía muy contento de que me hubiera acercado a su asiento.

Entonces dije yo: «Milton, tú me hiciste algo, a mí y a las personas con quienes tocaba tiempo atrás, que siempre he recordado, y siempre me he dicho que si un día te tenía cerca te haría saber cómo me sentí cuando aquella noche dijiste lo que dijiste». Él me miraba ahora con extrañeza, pues evidentemente no sabía a qué me refería. Mientras tanto, yo sentía que la ira de aquella noche volvía a despertar en mi interior, y supongo que ello se me notaba en la cara. Le repetí lo que él había dicho y le recordé cómo él y sus amigos se habían reído de nosotros. Al instante se puso rojo; estaba confundido y sin duda había olvidado por completo el incidente. Así que añadí: «No me gustó lo que tú nos llamaste aquella noche, Milton, ni a nadie en la banda le gustó tampoco cuando les conté lo que habías dicho. Algunos incluso lo habían oído como yo». Su aspecto era ahora lastimoso, ya lo imaginas. Articuló: «Lo lamento mucho, muchísimo».

Y yo le dije: «Sé que lo lamentas. Pero sólo lo lamentas en este momento, lo lamentas después de que te lo he recordado, porque entonces no lo lamentaste». Y di media vuelta y regresé a mi asiento, me senté y no le dije ni una palabra más.

Ésta es la clase de mierda de que te estoy hablando. Algunos blancos (y negros también) se reirán de ti en este momento y al minuto siguiente dirán que te adoran. Lo hacen constantemente: es su sistema de dividir y conquistar a la gente. Pero yo guardo un fiel recuerdo de lo que nos ha pasado en este país. El pueblo judío sigue recordando al mundo lo que le ocurrió en Alemania. El pueblo negro ha de recordar igualmente al mundo lo que ocurrió en Estados Unidos, o como James Baldwin me dijo una vez, «en lo que todavía había de ser Estados Unidos». Debemos permanecer alerta ante esas técnicas de «divide y vencerás» que los blancos han usado con nosotros durante tantos años, manteniéndonos apartados de nuestra identidad interior y de nuestro auténtico vigor interno. Sé que la gente se cansa de oírlo, pero el pueblo negro debe seguir proclamándolo, arrojando a la cara de esas personas nuestras condiciones hasta que algo se haga en relación con la manera en que nos han tratado. Estamos obligados a mantenerlo ante sus ojos y sus oídos como los judíos han hecho. Tenemos que hacerles saber y comprender lo perversas que son las cosas que nos hicieron a lo largo de tantos años y que todavía nos hacen hoy. Debemos simplemente dejarles conocer que nosotros sabemos lo que están haciendo y que no cejaremos hasta que paren.

ÚLTIMAS REFLEXIONES

A medida que envejezco, más aprendo sobre tocar la trompeta, y más acerca de muchas otras cosas. Solía gustarme beber y me gustaba de verdad la cocaína, pero ya ni siquiera pienso en lo uno ni en la otra. Ni en los cigarrillos. Ese género de cosas, sencillamente, dejé de hacerlo. Cortar con la cocaína me resultó un poco más duro, pero también la dejé. Es sólo cuestión de fuerza de voluntad, de creer en que puedes hacer lo que quieras hacer. Cuando no quiero hacer determinada cosa me limito a decirme: «Que se joda». Porque, eso sí, debes hacerlo tú mismo. Nadie más puede hacerlo por ti. Otras personas quizás intenten ayudarte, pero la mayor parte del tiempo tendrás que luchar solo. Nada es imposible, dada mi forma de pensar y de vivir mi vida. Estoy siempre pensando en crear. Mi futuro empieza cuando despierto cada mañana. Es entonces cuando empieza: cuando despierto y veo la primera luz. Entonces me siento agradecido, y no puedo esperar a levantarme porque cada día hay algo nuevo que hacer o que intentar. Cada día encuentro algo creativo a que dedicar mi vida. La música es una bendición y una maldición. Pero la amo, no querría que fuese de otro modo.

En mi vida hay pocos remordimientos y poco sentimiento de culpa. De mis remordimientos no quiero hablar. Hoy estoy más distendido conmigo mismo y con

los demás. Creo que mi personalidad es más agradable. Todavía recelo de la gente, pero menos de lo que desconfiaba en tiempos pasados, y también me muestro menos hostil. Sigo siendo una persona muy amante de lo privado; sin embargo, y no me gusta estar rodeado de gente que no conozco. Pero no me lanzo contra esa gente, como hacía, ni la despacho con improperios. Demonio, ahora incluso presento a los miembros de mi banda en los conciertos, e incluso hablo un poquito con el público.

Tengo fama de ser una persona de trato difícil. Pero quien me conoce de verdad sabe que esto no es cierto, porque seguro que nos llevamos bien. Me molesta ser siempre el centro de la atención, hago sólo lo que debo hacer, y basta. No obstante, tengo algunas amistades excelentes, con Max Roach, por ejemplo, y con Richard Pryor, Quincy Jones, Bill Cosby, Prince, mi sobrino Vincent y otras personas más. Creo que mi mejor amigo fue Gil Evans. Los componentes de mi banda son buenos amigos míos, como lo son mis caballos allá en Malibu. Amo a los caballos y a otros animales. Pero quizás las personas que realmente mejor me conocen son algunos de los tipos con quienes crecí en East St. Louis, pese a que ya raras veces los veo. Pienso en ellos, y si en alguna ocasión nos encontramos es como si no nos hubiéramos separado nunca. Me hablan como si acabara de salir de su casa.

Ellos pueden decirme cosas interesantes sobre lo que toco y les haré más caso que a un crítico. Porque sé que están muy enterados de cuanto intento hacer y de cómo se supone que debo sonar. Si Clark Terry, a quien considero uno de mis mejores amigos, viniese y me dijera que estoy tocando mierda, macho, lo tomaría en serio. Me llegaría al corazón. Lo mismo por lo que concierne a Dizzy, que es mi mentor y uno de los amigos más íntimos que tengo en el mundo. Si me dijese algo relativo a mi manera de tocar, le escucharía. Pero yo siempre he sido como soy, he sido así toda mi vida. Nadie puede decir nada malo de mí a mis buenos amigos porque ni siquiera le prestarían atención. Igual me ocurre a mí: no escucharé nada contrario a alguien a quien conozco.

La música ha sido siempre para mí como un maleficio porque siempre me he sentido impulsado a tocarla. Siempre ha tenido prioridad en mi vida y todavía la tiene. Se antepone a todo. Pero he concertado una especie de paz con mis demonios musicales que me permite llevar una vida más relajada. Pienso que pintar me ha ayudado mucho. Los demonios siguen allí, pero ahora sé dónde están y cuándo quieren ser alimentados. De modo que creo tener la mayoría de las cosas bajo control. Soy, ya lo he dicho, una persona amante de lo privado, y cuesta un montón de dinero preservar ésta cuando uno es famoso como yo. Es verdaderamente duro, muy duro, y ésta es una de las razones por las que necesito ganar dinero: para proteger mi vida privada. La fama se paga cara, mentalmente, espiritualmente y en dinero efectivo.

No salgo mucho, casi nunca estos días. De esa clase de cosas he tenido ya suficiente. Acude gente tratando de hacerse alguna foto conmigo. A la mierda. Es por eso que las personas expuestas a la curiosidad pública no pueden llevar una vida normal; sufren demasiadas intromisiones e interferencias. No es natural. Y constituye

una de las principales razones de que no me guste salir de casa. Pero cuando estoy con mis caballos o con mis mejores amigos puedo relajarme y no preocuparme del resto. Poseo un caballo llamado Kara, otro llamado Kind of Blue y otro llamado Gemini. Gemini tiene mucho brío, debido a que lleva algo de sangre árabe. Es el que más me gusta montar, aunque me haga un favor dejándome montarlo, pues mis dotes de jinete no están a la altura de lo que merece. Todavía soy un aprendiz, y él lo sabe. Así, cuando hago alguna cosa mal, se limita a dirigirme una mirada peculiar, como diciendo: «¿Qué coño hace otra vez este *hijoputa* ahí arriba? ¿No se ha enterado de que yo soy un profesional?». Pero quiero mucho a mis animales, los entiendo y ellos me entienden a mí. En cuanto a las personas... Bien, las personas son muy extrañas.

Siempre he sido capaz de predecir cosas antes de que ocurriesen. Siempre. Creo en la capacidad de algunos de nosotros para anticipar el futuro. Por ejemplo, un día estaba yo nadando en la piscina del United Nations Plaza Hotel, en Nueva York, y un tipo blanco nadaba cerca de mí. De repente me dijo: «¿Adivina adónde voy a ir?». Y yo le dije: «Va usted a Nueva Orleans». ¡Y allí iba! Macho, aquello le dejó bien jodido. Inmediatamente se apartó, me miró con verdadero asombro y preguntó cómo lo sabía. Pero yo no pude decírselo. Lo sabía, simplemente. Ignoro la causa y no hago preguntas sobre este tema. Sólo sé que esta habilidad me ha acompañado siempre. Soy, por otra parte, una persona intuitiva que ve en la gente cosas que otras personas no ven. Oigo cosas que otras personas no oyen, y no pienso que sean importantes hasta muchos años después, cuando las otras personas finalmente las oyen o las ven por sí mismas. Para entonces ya estoy en cualquier otra parte y he olvidado el asunto. Si estoy tan al corriente y tan encima de las cosas es porque tengo la cualidad de olvidar todo lo que carece de importancia. Me tiene sin cuidado que otros consideren importante algo que para mí no lo es. Se trata sólo de su opinión. Yo tengo la mía, y por lo general confío en lo que siento y lo que oigo, no en lo que opinen los demás, cuando afecta a algo relacionado conmigo o con lo que estoy haciendo.

Para mí, la música ha sido mi vida, y los músicos que he conocido y querido y de los que procedo han constituido mi familia. Mi familia convencional lo es por razones de paternidad, de parentesco, de sangre. Pero, para mí, mi familia son las personas con quienes me asocio en mi profesión: otros artistas, músicos, poetas, pintores y escritores, aunque no críticos. Cuando muere, la mayoría de la gente deja el dinero a los parientes, a sus primos, tíos, hermanas o hermanos. Yo no creo en esto. Mi idea es que si has de dejar algo, lo dejes a las personas que te ayudaron a hacer lo que hayas hecho. Si son parientes de sangre, muy bien, pero si no lo son, no creo en que deba dejarse a los parientes. Mira, yo pensaría en legar mi dinero a Dizzy o Max, a alguien así, o a un par de mujeres que me ayudaron mucho. No quiero que aparezcan en Louisiana, o donde sea, unos primos a quienes nunca he visto y mi dinero vaya a parar a ellos, cuando muera, sólo porque tenemos la misma sangre. Y una mierda, vamos.

Quiero compartir lo mío con las personas que me ayudaron a lo largo de todo lo

que he tenido que pasar, que contribuyeron a hacerme más creativo. Y he tenido en la vida varios períodos realmente fértiles. El primero fue de 1945 a 1949, los inicios. Luego, después de haberme librado de las drogas, entre 1954 y 1960 conocí una época para mí diabólicamente fértil en el campo musical. Y de 1964 a 1968 no me fue del todo mal, aunque yo diría que me estaba alimentando de muchas de las ideas musicales de Tony, Wayne y Herbie. Lo mismo puede aplicarse a cuando hice *Britches Brew* y *Live-Evil*, porque fueron fruto de una combinación de personas y cosas (Joe Zawinul, Paul Buckmaster y otros), y lo único que yo hice fue reunirlo todo y escribir un poco. Pero creo que en la actualidad estoy viviendo el mejor período creativo que he conocido nunca, puesto que pinto y escribo música y toco por encima de lo que en realidad sé.

No me gusta pasar a Dios por la cara de nadie ni que nadie me lo pase por la mía. Pero si tengo alguna preferencia religiosa, pienso que me inclinaría por el Islam y que sería musulmán. Sin embargo, no sé nada sobre esto, nada sobre las religiones organizadas. Nunca he utilizado la religión como unas muletas, porque personalmente rechazo muchas de las cosas que en una religión organizada ocurren: no me parecen precisamente espirituales, sino más bien relacionadas con el dinero y el poder, y esto no puede atraerme.

Pero sí creo que soy espiritual, y creo en los espíritus. Siempre he creído. Creo en que mi madre y mi padre vienen a visitarme. Creo que también vienen todos los músicos que he conocido y que ya están muertos. Cuando trabajas con grandes músicos, pasan a ser para siempre una parte de ti: personas como Max Roach, Sonny Rollins, John Coltrane, Bird, Diz, Jack Dejohnette, Philly Joe. Echo mucho de menos a los muertos, especialmente a medida que envejezco: Monk, Mingus, Freddie Webster y la Gorda. Pensar en los que han desaparecido me pone de mal humor, por lo que procuro no hacerlo. Pero sus espíritus caminan a mi alrededor, de modo que ellos están todavía aquí y de alguna manera se manifiestan. Es una cuestión espiritual, y parte de lo que yo soy actualmente son ellos. Todo ha quedado en mí, todo lo que de ellos aprendí a hacer. La música viene del espíritu y de lo espiritual, así como de los sentimientos. Creo, pues, que su música continúa aquí, en algún lugar, ya me entiendes. Las cosas que tocamos juntos han de encontrarse de un modo y otro en el aire que nos rodea, porque al aire las lanzamos y eran cosas mágicas, cosas espirituales.

Yo solía soñar que me parecía ver ciertas cosas, ver una materia diferente, una especie de humo o nubes, con las que mi mente formaba imágenes. Ahora lo hago cuando despierto por las mañanas y quiero ver a mi madre o a mi padre o a Trane o a Gil o a Philly, o a quienquiera que sea. Simplemente me digo: «Quiero verles», y allí están, y les hablo. A veces miro el espejo y veo en él a mi padre. Esto ha venido ocurriendo desde que murió y escribió aquella carta. Creo definitivamente en el espíritu, pero no pienso en la muerte: tengo demasiadas cosas que hacer para preocuparme por ella.

Para mí, la urgencia de tocar y crear música es hoy más fuerte que cuando empecé. Es como un maleficio. Macho, la música que olvido hace que me vuelva loco tratando de recordarla. Estoy obsesionado por ella: me acuesto pensando en ella, me levanto pensando en ella. Está permanentemente allí. Y me ilusiona que no me haya abandonado: me siento muy dichoso. Hoy me considero creativamente fuerte y noto que mi fortaleza aumenta. Hago ejercicio cada día, y como casi siempre alimentos adecuados. A veces me tienta la comida negra, como las barbacoas, el pollo frito, la tripa de cerdo que llamamos *chitterlings*; ya sabes, cosas que se supone que no debo comer: tarta de batata, *greens*, pies de cerdo, todo eso. Pero ya no bebo ni fumo ni tomo drogas, excepto las que el médico me prescribe contra la diabetes. Estoy bien, porque nunca me he sentido más creativo. Pienso que lo mejor todavía ha de llegar. Como dice Prince que uno debe hacer para incorporarse a una música y coger el ritmo, voy a seguir «entrando en el primer compás», hermano; trataré de que mi música entre siempre en el primer compás, siempre en el primer compás mientras yo toque. Entrará en el primer compás. Más adelante.

Agradecimientos

Son muchas, muchísimas las personas que cedieron tiempo e información para contribuir a que fuera posible hacer este libro, y a los autores les gustaría agradecer su inestimable asistencia. Hugh Masekela; Max Roach; Peter Shukart; Gordon Meltzer; Herbie Hancock; Wayne Shorter; Ron Carter; Tony Williams; Gil Evans; Dr. Bill Cosby; Jimmy Heath; Sonny Rollins; Ricky Wellman; Kenny Garrett; Jim Rose; Darryl Jones; Vince Wilburn, Jr.; Vince Wilburn, Sr.; Dorothy Davis Wilburn; Frances Taylor Davis; Eugene Redmon; Millard Curtis; Frank Gully; Red Bonner y esposa; Edna Gardner; Bernard Hassell; Bob Holman; Gary Giddins; Jon Stevens; Risasi; Yvonne Smith; Jason Miles; Milt Jackson; Pat Mikell; Howard Johnson; Dizzy Gillespie; Antony Barboza; la revista *Spin*; Bob Guccione, Jr.; Bart Bull; Rudy Langlais; Art Farmer; Marcus Miller; Branford Marsalis; Dr. George Butler; Sandra Trim-DaCosta; Verta Mae Grosvenor; David Franklin; Michael Warren; Michael Elam; Judith Mallen; Eric Engles; Raleigh McDonald; Olu Dara; Hamiett Bluiet; Lester Bowie; Dr. Leo Maifiand; Eddie Randle, Sr.; Roscoe Lee Browne; Freddie Birth; Elwood Buchanan; Jackie Battle; Charles Duckworth; Adam Holzman; George Hudson; Janes Baldwin; David Baldwin; Gloria Baldwin; Oliver Jackson; Joe Rudolph; Ferris Jackson; Deborah Kirk; Kwaku Lynn; Mtume; Monique Clesca; Odette Chikel; Jo Jo; Walter y Teresa Gordon; Charles Quincy Troupe; Evelyn Rice; Gille Larrain; Ishmael Reed; Lena Sherrod; George Tisch; Pat Cruz; The Studio Museum of Harlem; Mammie Anderson; Craig Harris; Amiri Baraka; Donald Harrison; Terence Blanchard; Benjamin Rietveld; Kei Akagi; Joseph Foley McCreary; Mickey Bass; Steve Cannon; Peter Bradley; George Coleman; Jack Dejolinette; Sammy Figueroa; Marc Crawford; John Stubblefield; Greg Edwards; Alfred Junie McNair; Thomas Medina; George Faison; James Finney; Robben Ford; Nelson George; Bill Graham, Mark Rothbaum; Lionel Hampton; Beaver Harris; Lee Komitz y esposa; Tommy LiPuma; Harold Lovett; Ron Milner; Herb Boyd; Jackie McLean; Steve Rowland; Steve Ratner; Arthur y Cynthia Richardson; Billie Allen; Chip Stern; Dr. Donald Suggs; Milan Simich; Clark Terry; Arthur Taylor; Alvin Laffy Ward; Terrie Willianis; Sim Copans; Joe Overstreet; Ornette Coleman; Rev. Calvin Butts; C. Vernon Mason; James Brown; Adger Cowans; Susan DeSandes; Clayton Riley; Leonard Fraser; Paula Giddings; John Hicks; Keith Jarrett; Ted Joans; Patti LaBelle; Stewart Levine; Sterling Plunipp; Lynell Hemphfil; Fred Hudson; Leon Thomas; Dr. Clyde Taylor; Chinua Achebe; Derek Walcott; August Wilson; Rita Dove; Danny Glover; Terry McMillen; Nikki Giovanni; Asaki Bomani; Juez Bruce Wright; Ed Williams; Abbey Lincoln (Aminata Moseka); K. Curtis Lyle; David Kuhn; Jack Chambers; Eric Nisenson; Ian Carr; y muchos otros, demasiado numerosos para mencionarlos, pero que aportaron información que ayudó a recopilar

el contenido de este libro.

Especial agradecimiento expresamos a la agente de Quincy, Marie Dutton Brown, por su extraordinaria ayuda y su detenida lectura del manuscrito, y a su ayudante B. J. Ashanti, por cooperar en la coordinación de este proyecto tan difícil. Los autores expresan asimismo su agradecimiento especial a Mabusha Masekela, sobrino de Hugli, que dedicó toda una noche a leer el manuscrito y aportó información pertinente y una estimulante crítica. A los autores les gustaría también dar las gracias al personal de Simon and Schuster^[*], especialmente a Julia Knickerbocker, Karen Weitzman, Virginia Clark, y a nuestros grandes y siempre cooperativos editores, Bob Bender y Malaika Adero, quienes presentaron la idea del libro a Simon and Schuster. Querríamos extender nuestro agradecimiento a Fay Bellainy, Pamela Williams y Cynthia Simons, que asumieron la tarea extremadamente difícil de transcribir todas las entrevistas grabadas en cinta e hicieron un sobresaliente trabajo. Por último, los autores desean agradecer y hacer constar las contribuciones de la esposa de Quincy, Margaret Porter Troupe, quien leyó el manuscrito varias veces y aportó sus inteligentes críticas y un incalculable apoyo moral.



MILES DEWEY DAVIS III (East St. Louis, Illinois, 1926 - 1991) conocido como Miles Davis, fue un trompetista y compositor estadounidense de jazz.

Se trata de una de las figuras más relevantes, innovadoras e influyentes de la historia del jazz, junto con artistas como Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker o John Coltrane. La carrera de Miles, que abarca cincuenta años, recorre la historia del jazz a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XX, caracterizándose por su constante evolución y búsqueda de nuevos caminos artísticos: Davis participa con igual fuerza del *bebop* y del *cool*, como del *hardbop* y de la vanguardia jazzística, sobre todo en su vertiente modal y de fusión con el rock. El sonido de su trompeta es absolutamente característico por su uso de la sordina de acero Harmon, que le proporcionaba un toque más personal e íntimo; el sonido es suave y melódico, a base de notas cortas, tendente al lirismo y a la introspección.

Notas

[1] *Alforfón* o *alforjón*, trigo sarraceno, que tiene el grano negruzco. (*N. del T.*). <<

[2] Predicador negro que en 1831 interpretó un eclipse de sol como señal de que los esclavos debían rebelarse y encabezó en Virginia una breve pero sangrienta revuelta. Finalmente capturado, fue ahorcado con diecisiete de sus compañeros. Los esclavistas atribuyeron la insurrección a la propaganda abolicionista y el movimiento de liberación de los negros sufrió un serio retroceso, (*N. del T.*). [<<](#)

[3] Fonéticamente, «orejas de cerdo» (*pig ears*) y *Piggease* se parecen. (*N. del T.*). <<

[4] *National Association for the Advancernent of Colored People. (N. del T.).* <<

[5] El *fluegelhorn* o *flugelhorn* se parece a la corneta en diseño y tono, pero tiene mayor diámetro interior y el pabellón más ancho. (*N. del T.*). <<

[6] Coloquialmente, «la gran manzana», la ciudad de Nueva York. (*N. del T.*). <<

[7] Miles Davis (tp) Herbie Fields (cl, ts) Teddy Brannon (p) Al Casey (g) Leonard Gaskin (b) Eddie Nicholson (d) Rubberlegs Williams (vo) - WOR Studios, Broadway, NYC, April 24, 1945. <<

[8] El *zombie*, además de los significados que la palabra tiene en la superstición vudú, es una bebida fría que se compone de zumos de frutas, varias clases de ron y *brandy* de albaricoque. (*N. del T.*). <<

[9] Los *chiffings*, *chiffins* o *chitterfing* son tripas de cerdo o res cocidas o fritas, manjar parecido al que en algunos países sudamericanos se designa con la palabra de origen quechua «chinchulines». Las *collard greens* que se mencionan a continuación son hojas de una variedad de berza, especie de col rizada, y los caupíes (*black-eyed peas* o *cow-peas*) son unas leguminosas semejantes a los garbanzos. (N. del T.). <<

[10] Variedad de anemia, crónica y hereditaria, que se observa exclusivamente entre los negros americanos (o entre quienes tienen algún antepasado negro). Debido a que poseen una hemoglobina anormal, en estos enfermos los glóbulos rojos se alteran y toman forma de hoz (falciformes). En Estados Unidos se llama *sickle-cell anemia* («sickle» significa *hoz*). (*N. del T.*) [*<<*](#)

[11] Especie de potaje hecho con vainas verdes de okra, que generalmente contiene tomate, verduras, pollo, jamón o marisco. Gumbo, palabra bantú, designa también la propia okra, que es una planta de la familia de las malvas. (*N. del T.*). <<

[12] *Live recordings* en inglés, de ahí el juego de palabras. (*N. del T.*). <<

[13] Granny (no Grammy, que son los premios a la industria del disco concedidos por la *National Academy of Recording Arts and Sciences*) es el nombre que se da coloquialmente a la abuela, y en general a una mujer vieja, también, en el Sur, a la comadrona. En cambio, *mammy*, que en castellano sería mamita, designa a un ama o nodriza, pero se utiliza despectivamente aplicado a todas las mujeres negras. Es, pues, un término ofensivo. (*N. del T.*). <<

[14] Quizá sea innecesario indicar que Miles Davis no utiliza aquí la expresión *the blues* refiriéndose al género musical, sino en su significado de «melancolía», «tristeza». (N. del T.). <<

[15] Miles Davis gusta de jugar, como se advierte en los títulos de varios de sus álbumes, con el hecho de que su nombre significa «millas» (medida de longitud). *Milestones*, por ejemplo, son «piedras miliarias» o «hitos». En el presente caso, *Miles Ahead* lo mismo quiere decir «Miles en cabeza» que «A millas por delante». (N. del T.). <<

[*] Simon and Schuster es la editorial neoyorquina que ha publicado la edición original del presente libro. (*N. del T.*). <<