

Dizzy Gillespie. El sabio se divierte

Javier de Cambra

El Urogallo, nº96, mayo 1994, ps. 55-58

Si no llevara años jugando a la súbita aparición de extraterrestres en la vía pública, de cronopios del otro lado del bicherío, para entendernos, la aparición de aquel bien singular tipo me hubiera levantado mayores preocupaciones. Por conocerlo de antes no avizoré a su espalda, por si a su sombra siguiera la del Dr. Lombroso, mientras él avanzaba al tiempo que pastoreaba una bicicleta, nada excepcional, fuera de que su paso se dirigía a la puerta de salida. La plaza era un festival de jazz, el tiempo, el final del intermedio, y el tipo, aún sin ser preguntado, en seguida explicó su acción de poner proa hacia su estrechez de miras: «Mira, yo no me quedo a esto de Dizzy porque no sopla ya un carajo». No le puedo acusar de no indicarme adonde enviarle, ya iba él, por otro lado, tampoco dejé de hacerlo, por otro, y así el fantástico tipo franqueaba la puerta de salida al tiempo que los primeros compases de *Manteca* empezaban a ponernos hermosos a unos miles allí dentro en el concierto: San Sebastián, verano del 90 y la celebración, que lo fue, y cumplida, de un concierto de la Dizzy Gillespie's United Nations All Stars Orchestra.

Más de una vez me he acordado del singular mutis en tanto puede ejemplificar los prejuicios de algún aficionado más o menos reciente. Existen los prejuicios del crítico, y cada uno tiene los suyos, pero también existen los prejuicios de cierto aficionado, cuando la ilustración muy a medias no contiene, tampoco, espontaneidad, respeto y acercamiento sincero. Es el viejo zorro que como se sabe de memoria una canción por Billie Holiday, jamás la tolerará en otra cantante, el que le pide a Cecil Taylor que toque [56] *Misty* y a Ornette Coleman el *Take five*, o el caso bien repetido de los estudiantes estadounidenses solicitando a voces el *Georgia on my mind* a músicos negros americanos bien poco dispuestos a ejecutarlo (el tema, no al solicitante, que, a veces, lo parece), entre otras buenas razones, y por mencionar sólo una, por no ser de por allí, por Georgia, el Sur, tan ajustado a razón y sentimiento como pedirle a Porrina de Badajoz que se arranque por *Els Segadors* (que sí hace Charlie Haden y organiza una estupenda, y le queda muy de paso de Semana Santa, quizá por influencia de la *Saeta* de Miles Davis y Gil Evans).

Pero más que del botarate me acuerdo del concierto que se perdió, del concierto, de los conciertos que ganamos con Dizzy en acción hasta el último día. Y me acuerdo de Dizzy, vuelvo a escuchar su música para agitar la melancolía, vuelvo a descubrir a Dizzy y me vuelvo a acordar de los prejuicios, y una vez agitada la melancolía no sé muy bien qué hacer y vuelvo a escuchar a Dizzy y vuelvo a pensar que Charlie Parker jamás encontró alguien tan rápido como él; tan inteligente y tan seguro en sí mismo, sí, Miles, el joven Miles Davis, tan rápido y tan inteligente, sólo Dizzy. Seguramente, tan

incomprendido, también. Porque Dizzy ha sido, con toda seguridad, víctima de un estereotipo, pudimos verlo también en la hora de su muerte, cuando se festejaba más a un trompetista simpático y bailón que a un arquitecto musical de primerísima magnitud.

Parece que las cartas y los papeles están ya repartidos y lo de genio les toca a otros. Generalmente, no se objeta que Charlie Parker fue un absoluto genio creador, pero el culto a Parker ha podido soslayar el hecho de que la formulación del nuevo jazz que se llamó bop y cambió el latido de este siglo fue una empresa colectiva en la que cada uno de aquellos músicos —Parker, Gillespie, Thelonious Monk, Oscar Pettiford, Kenny Clarke, en una primera oleada— aportó su formulación personal, en su instrumento y en las concepciones. Habían crecido juntos, aunque cada uno procediera de un estado de la Unión. Era la primera generación americana de jóvenes de piel negra que afirmaba estruendosamente su real personalidad: nadie andaba por las madrugadas del Minton's y el Monroe's Up Town (los clubs neoyorquinos del bop en eclosión, a principio de los 40) para conseguir una música que pudieran bailar finas y petimetres en aquellos hoteles en los que los músicos (los A-R-T-I-S-T-A-S, de piel oscura en una sociedad racista) debían acceder —y también salir, y rápido— por la puerta del servicio. Era una generación que no buscaba un público sino una música, su expresión, la de quienes tenían atrás la experiencia de los años de la esclavitud y cerca los años de libertad segregada en los que la cultura afroamericana había encontrado en el jazz su expresión mayor.

No sé si Boris Vian, cuando escribió que el bop había nacido del sonido de las porras del policía sobre el hombre de Harlem, podía tener ya conocimiento de que eso fue exactamente lo que le sucedió al pianista Bud Powell la noche que en Philadelphia montó, en una borrachera, una bronca simplemente mediana (la agresión policial condujo a Powell a su primer internamiento psiquiátrico, a la dolencia que acabaría con su vida, hasta en [57] vida). Pero antes de los hombres de la porra (y los de la gabardina, que tenían entre los músicos de jazz una buena cantera de arrestos por posesión de estupefacientes), ya estaban en las aceras, de Harlem a Manhattan Sur —y éste fue su recorrido—, aquellos jóvenes que sabían que no eran ellos, precisamente, quienes iban a andar con la cabeza baja. Son músicos y otros jóvenes que en la música se encuentran expresados: se reconocen los más bellos de la ciudad y los únicos capaces de convertir la combinación de ternos estrictos con las más desconcertantes, aparatosas y seductoras corbatas en un acto de majestuosa elegancia. Como tocado, la boina vasca, de por allí mismo, y en muchas caras masculinas, la mosca del género infralabial.

Dizzy era el modelo. También su desparpajo con las mujeres era imitado (Miles contó en su autobiografía algunas de sus acciones relámpago). También de Dizzy vino el mismo término bebop, rebop o bop. En el libro de Zane Knauss, *Conversations with Jazz musicians* (Detroit, 1977), Gillespie refiere cómo fue en la calle 52 —la calle— donde surgió el término de fortuna: «Teníamos temas sin título. Y para tocar una pieza u otra, yo decía, por

ejemplo: «*be bop adada do ba baba do bab baa do de bop oo bop de bam!*». Nos oyeron cosas así y la prensa cogió el nombre. También cabe recordar que desde el punto de vista discográfico, y como ha señalado Leonard Feather, «el primer solo con las futuras características del bop registrado en disco fue el de Gillespie, en *Jersey Bounce*, con la orquesta de Les Hite, en 1940».

Pero si queremos distinguir su papel en aquella empresa colectiva, él, el gracioso, él, el bailón, resulta que Dizzy es en toda esta historia ni más ni menos que el ser consciente de lo que está sucediendo. En un mundo de dueños de su propio lenguaje y de su propio aislamiento, de Parker a Monk y luego a Powell (luego veremos lo cariñoso que podía ser Pettiford con algunos), Gillespie fue no sólo el elemento cohesionador, sino el único que pensaba toda la aventura en términos musicales, quien sabía lo que estaban construyendo. El testimonio de Monk acerca de aquel momento, cuando era el pianista titular del Minton's: «Yo simplemente tocaba, intentaba hacer música. No tenía ningún sentimiento particular de que se estuviera creando algo nuevo». Miles Davis, en el libro ya citado, recuerda exactamente de Parker: «*Bird* nunca hablaba de música». Ambos testimonios se reúnen y resuelven en la memoria de Kenny Clarke, otro de los músicos clave en la empresa y emancipador de todos los bateristas que le sucedieron: «No creo que *Bird* fuera consciente de los cambios en el jazz que él estaba llevando adelante. O al menos, no hablaba mucho acerca de ello. Dizzy era más consciente de lo que estaba sucediendo y de su contribución» (*Esquire World's of Jazz*, N. Y., 1964).

El mismo Dizzy ha explicado más de una vez la historia, bien claramente en su autobiografía, *To be or not to bop* (*Memorias*, con Al Fraser, 554 págs. N. Y. 1979). Era en su apartamento en Harlem donde pasaba a la claridad de la mañana y la escritura del pentagrama lo que cada noche nacía en el Minton's y en el Monroe's. Dejaban la casa para ir a los *clubs* y allí practicaban lo que por la mañana habían encontrado. Y seguían. Es allí donde uno de los héroes ocultos del *bop*, Tad Dameron, se enfrenta [58] con la composición y los arreglos por primera vez. El apartamento, retratado en el recuerdo de Budd Johnson: «Ibas al apartamento de Dizzy y en cualquier momento podías encontrar allí a 15 o 20 músicos (*cats*)». Las reuniones se disolvían cuando Lorraine (la misma que celebró el 50 aniversario de sus esponsales con mr. Gillespie en 1990) despedía a voces «a todos aquellos hijos de puta», exceptuando a uno, aquel joven reservado y elegante que había llegado de Saint Louis, Missouri, y al que cada noche se veía asombrado ante la destreza de Dizzy. El joven amnistiado por Lorraine se llamaba Miles Davis, el mismo al que Dizzy había sustituido en la trompeta en la exposición del tema, en aquella célebre grabación, *Ko-Ko*, cuando Davis no estaba en el punto de aprender y ejecutar en el estudio uno de los fulgurantes laberintos de Parker sobre standards (*Cherokee*, en este caso). Dizzy era, también, el pianista de la sesión. Muchos de los planteamientos de Monk en el piano se resolvieron con Dizzy al piano, en estos primeros años, y el mismo trompetista dio testimonio de que cuando conoció a Parker en Kansas City —y cada uno encontró a su

gemelo en un mundo ajeno— éste le aventajaba en la endiablada rapidez musical, pero él ganaba en conocimiento —y convicciones— de armonía. Es Dizzy el que fija la quinta disminuida como paradigma del bop (exactamente ese intervalo que la música occidental había archivado como «la nota del diablo»). Y también Dizzy quien reconoce que jamás hubo nadie como Charles Christopher Parker.

Pero Dizzy es mucho. También el primer bopper que es reconocido por los maestros de la generación anterior, Coleman Hawkins, notoriamente. Count Basie: «¿Diz? Pienso que ha contribuido en un 75 por ciento a la música moderna», y el mismo Ellington dice al trompetista: «John Birks, tu error fue que dejaras llamar bop a tu música. Tendrías que haberla llamado *Gillespiana* y con ese nombre hubiera sido conocida» (*Ellingtonia* es el nombre que refiere al conjunto de la obra musical de Ellington y Dizzy tuvo su *Gillespiana* con la suite así titulada por Lalo Schifrin para la D. G. Big Band en 1961). Y también Dizzy ha sido descubridor de jóvenes músicos a los que incorpora a bandas y orquestas, en sus primeros trabajos: George Wallington, el primer pianista blanco que se acercó al bop (y al que Dizzy protegía de las iras de Oscar Pettiford : «Tú eres un blanco hijo de puta y no puedes tocar estas cosas», animaba O. P. a Wallington); el entero Modern Jazz Quartet, en su primera formación, su tan continuo como intermitente mariscal James Moody, John Coltrane, antes de que llegara al quinteto de Davis, y Wynton Kelly, Benny Golson, Lee Morgan, Yusef Lateef, y más recientemente, Jon Faddis, Arturo Sandoval, Danilo Pérez...

Ahora mismo, cuando se vuelven a descubrir todas las músicas y algunas por primera vez, vale también recordar a Dizzy tocando rumba cubana en los 40 y bossanova en los primeros 60, y el primero en pasar el bop al lenguaje orquestal, y el capaz de popularizar sin traicionar, y el trompetista, compositor, cantante, conguista y gran bailón: el magnífico superviviente que fue, de una generación, en la que tantos murieron tan jóvenes.

Quizá por bailón, por rematadamente gracioso, muchas veces se han proyectado en primer plano sus capacidades histriónicas, su talento y necesidad de comediante. Y eso formaba parte de él en igual medida que la real posesión de una cabeza excelentemente amueblada. No hay mayor necesidad (y es algo mucho más habitual de lo que parece, sin que sea preciso señalar) que ni siquiera plantearse la inteligencia que puede albergar un músico, y este campeón de la carcajada, tragaldabas que podría competir con el maese Goliath, el que sabía el lenguaje de los niños y miraba a las mujeres como sólo él podía hacerlo, fuente de toda energía y caballero de la orden de la naturalidad es, y más valdría no olvidarlo, el sabio que se divierte, aquel tan serio que desconoce toda solemnidad. Pero ya se sabe que cierta seriedad es buen refugio de unas determinadas categorías de imbéciles. Salud, Dizzy, John Birks Gillespie, In Memoriam, la salud que nos sigues dando, aquí, en aquello que decía antes, mejor volver a poner *Groovin' High*.