

I

LOS CAMINOS DEL RITMO

Al principio, en algún sitio al sur de dondequiera que vengo, hubo unos labios que soplaron por una trompa y la trompa sonó. Al principio del principio, hubo tambores, himnos, gente a la que trajeron a este lugar de otro lugar, una lengua que se perdió y otra que se aprendió, con sus cantos correspondientes. Los esclavos a los que, arrancados de lugares como África Occidental o el río Congo, trajeron a América, venían con una tradición musical. Esta tradición, que se basaba sobre todo en cantos sencillos y en la técnica de la oposición de voces, permitía que la forma de hablar de los africanos se reflejara en los ritmos musicales, con lo que todo el que quería decir algo podía participar en la música, que era así algo comunitario y no exclusivo de nadie.

En el sur de América, donde fueron enviados a trabajar los esclavos, esta tradición se combinó con el estilo armónico de la iglesia baptista. Los esclavos negros aprendieron himnos, los mezclaron con su propia música, que había pasado de generación en generación, y nació el espiritual negro. A principios del siglo XIX, los músicos negros libres empezaron a tocar instrumentos de cuerda europeos, sobre todo el violín.

Al principio lo hacían como en broma, por imitar la música de baile europea en los bailes llamados *cakewalk*. Pero, como esas imitaciones sonaban bien, los hijos de los esclavos negros empezaron a hacer toda la música que sonara bien que pudieron, con lo que se apropiaron de algo pequeño y precioso después de que a ellos les hubieran arrebatado una historia grande y preciosa.

Pero antes, cuando llevaron a Norteamérica a los primeros esclavos, a principios del siglo XVII, los de la costa de África Occidental usaban tambores para comunicarse entre sí: se enviaban mensajes rítmicos que los europeos no sabían descifrar. Así, miembros de una misma familia a los que muchas veces tenían cautivos en lugares distintos podían seguir hablando, a distancia pero con sentido. En 1740 se promulgaron leyes sobre la esclavitud, primero en Carolina del Sur. Entre otras cosas, a los esclavos se les prohibía usar tambores. El artículo 36 de la ley de esclavos de Carolina del Sur dice: «Y es absolutamente necesario para la seguridad de esta provincia que se procure por todos los medios evitar que los negros y demás esclavos usen o posean tambores, trompas y demás instrumentos sonoros, con los que puedan llamarse o enviarse señales y avisos de sus pérfidos designios e intenciones».

Las leyes sobre esclavos se extendieron a todas las plantaciones, primero en las dos Carolinas, luego en Georgia y luego en el resto de Estados Unidos. Los tambores fueron suprimidos de todos los lugares que ocuparan esclavos o descendientes de esclavos.

Lo bueno de la percusión, como seguimos viendo hoy cuando unos niños dan puñetazos en una mesa tratando de que unos simples golpes se conviertan en otra cosa, es que lo único que necesitamos es una superficie y un ritmo: el puño

o la palma de la mano y algo en lo que percutir. Sin tambores, los esclavos tocaban en tablas de lavar, muebles y aun en sus propios cuerpos, buscando los puntos y concavidades que más resonaran. Pisaban fuerte y daban voces. La voz también es una forma de percusión, sobre todo cuando la usamos para clamar al cielo los días calurosos en los que tenemos un montón de trabajo. El trabajo también es un instrumento: la manera de cortar madera, o de caminar cuando vamos a trabajar, o de quejarnos del cansancio, si lo hacemos muy repetidamente, puede ser una forma de percusión.

Cuando les quitaron los tambores, los esclavos hicieron un tambor de cualquier cosa, y así los ritmos africanos pudieron conservarse y transmitirse: porque se aferraron a ellos quienes sabían lo que era que los despojaran de su cultura.

El jazz, por ejemplo, es una música que nació de la necesidad. Cuando la esclavitud se abolió en 1865, muchos antiguos esclavos se dedicaron al mundo del espectáculo con lo único que tenían: el saber musical que habían conservado y usaron como medio de vida, y que fundieron con lo que otros músicos negros habían aprendido. A finales del siglo XIX nació el ragtime, que dio origen al blues, y por la misma época apareció Charles Bolden, alias «Buddy», que tocaba lo que había de llamarse jazz, mezclaba ragtime y blues y a principios del siglo XX se recorría el sur de Nueva Orleans improvisando música con su banda, hasta que un día, tocando en el desfile del día del Trabajo de Nueva Orleans de 1906, borracho, cayó sin sentido y nunca se recuperó.

Buddy Bolden, un corneta de Nueva Orleans, es todo un mito. Formó su banda sabiendo combinar instrumentos de otras bandas de Nueva Orleans que tocaban blues o ragtime, pero nunca las dos cosas. De 1900 a 1906 fue el rey de un sonido nuevo, hasta que el alcohol lo incapacitó casi por

completo para hacer la nueva música que se demandaba. No se conservan grabaciones de Buddy Bolden. En 1907 sufrió un ataque de lo que hoy conocemos como esquizofrenia. Oía voces y fue internado en un manicomio de Nueva Orleans durante veinticuatro años, hasta que murió y fue enterrado anónimamente en un cementerio para pobres.

Podemos decir que toda la historia del jazz es eso, la historia de lo que una persona puede transmitir a los demás antes de morir. El jazz lo crearon gentes empeñadas en sobrevivir en una época que no quería que sobrevivieran y por eso es un género lleno de mitos: mitos de fantasías y de sueños, de tamborilear sobre lo que haga falta y de hacer ruido como se pueda, antes de que nos despojen de la posibilidad de hacerlo o hasta que el ruido sea un eco que resuena sin cesar en nuestra cabeza.

De niño, empecé a tocar la trompeta porque vi una foto de no recuerdo cuándo en la que Miles Davis aparecía reclinado en un sillón de piel negra vestido con un traje blanco, con la chaqueta desabrochada y cadenas de oro colgándole por la piel negra. En la mano izquierda tenía una trompa de color rojo sangre, con su nombre grabado en letras doradas. Lo vi y me pareció interesantísimo. Empecé amando lo que yo entendía que era jazz porque lo interesante de esta música no dependía de las palabras. Yo era un chaval tímido y nervioso, presa de lo que aún no sabía que era ansiedad, y estaba deseando que mis silencios parecieran interesantes a todo el que.

Mi padre tocaba varios instrumentos, algunos bien, aunque no lo bastante para dedicarse a ello y crear una banda. Tocaba el tambor, el clarinete, el piano y luego el saxofón alto. Algunas noches, si llegaba a casa pronto, se encerraba en el sótano y se ponía viejos discos de jazz: John Coltrane, Charles

Mingus, Eric Dolphy, Miles Davis. Imagino que le gustaba que no se hablara: saber que no todos los silencios son silencio. Yo me sentaba a veces a escuchar en lo alto de la escalera y creaba mi propio lenguaje con aquellos sonidos.

Así que, de niño, empecé a tocar la trompeta porque quería salvar la distancia que había entre mi padre y yo. Esta distancia no se debía a ninguna tensión ni conflicto especial, pero por eso era más difícil de salvar. Cuando no hay nada que la justifique, la distancia se hace más grande y más difícil de acortar.

Un día fuimos a una tienda de música y elegí una trompeta plateada de segunda mano, con gran contento de mi padre. Iba a empezar sexto curso y quería hacerlo de la mejor manera posible: esperaba que mis dotes musicales me ayudaran. Empecé a dar clases con Robert Parish, un profesor de música que enseñaba en el barrio este de Columbus, Ohio. Ya había dado clases a mi padre y a mi hermano mayor y estaba encantado de tenerme por alumno.

No fue leer partituras lo que me desanimó: desde siempre me había encantado el misterio de las notas. Como, en general, leer me gustaba, leer y desentrañar partituras era para mí un placer. Lo que me desalentaba era traducirlas en sonido. Como muchos jóvenes que empiezan algo, enseguida perdí el interés, porque vi que practicar la trompeta me quitaba tiempo para estar con los amigos. Mi padre me exigía una hora de práctica diaria, algo razonable, pero yo siempre encontraba el modo de escaquearme. Por ejemplo, me ponía a practicar justo antes de que él llegara a casa y, cuando entraba por la puerta, tocaba las últimas notas de «Autumn Leaves», esperando que creyera que llevaba rato practicando. Claro, la cosa funcionó hasta que Parish se dio cuenta de que no progresaba. Era evidente que no practicaba en casa.

Aun así, me apunté a la banda de la escuela confiando en que, si me mezclaba con los buenos músicos que la componían, podría sacar una buena nota. El profesor era un hombre blanco. Yo me llevaba todos los días a la escuela el maltrecho estuche con la trompeta, y las mañanas que limpiaba el instrumento llenaba el autobús con el olor del aceite lubricante. Limpiar la trompeta era lo que más me gustaba: devolverla a su condición prístina y ver mi cara reflejada en la plateada superficie. En aquellos momentos era cuando más me sentía como aquel Miles Davis reclinado en el sillón de piel, con su reluciente trompa, consciente de ser el maestro.

Para los buenos músicos de jazz, el instrumento es una extensión del cuerpo. Yo nunca llegué a eso. La trompeta me parecía un instrumento guapo y yo no me veía guapo. La cogía y seguía antojándoseme algo extraño. Cuando aplicaba mis labios a ella, sentía que era una intimidad violenta e inmerecida. Por eso tocar la trompeta no me resultó nunca natural, y eso que lo intenté más tiempo del que debí. No me planteaba tanto lo que quería como lo que creía merecer.

En la banda de jazz de séptimo, me costaba Dios y ayuda tocar un solo: me saltaba notas o tocaba flojo notas debía sonar potentes y sonoras. El profesor, que ya me tenía dos años de alumno, me aconsejó que cambiara de instrumento. La razón era simple: mis labios eran demasiado gruesos para tocar la trompeta.

Oír aquello y ver el cielo abierto fue todo uno. Por fin tenía una razón que explicaba por qué no sabía someter a mi voluntad aquel guapo instrumento. Llegué a casa y, todo excitado, le comuniqué a mi padre la buena nueva: no podía seguir tocando la trompeta porque tenía los labios demasiado gruesos para hacerlo bien. Mi padre enseguida montó en una cólera contenida pero palpable. Como había vivido mucho y

estaba acostumbrado a sufrir microagresiones racistas en el trabajo y en otros lugares, supo lo que de verdad pasaba. Al día siguiente pidió una cita con el profesor.

Antes de llevarme a la escuela, buscó por casa y reunió una pila de discos: de Louis Armstrong, Lee Morgan, Wynton Marsalis, Donald Byrd, Freddie Hubbard, trompetistas, y de Eric Dolphy, saxofonista, todos negros. Llegamos y, antes de sentarse, extendió los discos por la mesa del profesor y empezó a señalar las contraportadas, en algunas de las cuales había fotos de los músicos en los que se los veía sin tocar instrumentos. «Mire esos labios», le decía, dando una palmada en el disco. «¿Cree usted que esos labios son demasiado gruesos para tocar la trompeta?» Allí estaban los gruesos labios de Eric Dolphy, que contestaban a la pregunta por sí solos. Y los de Louis Armstrong, que eran más gruesos que los míos y sonreían con complicidad en medio del silencio que se había hecho en el despacho. El profesor estaba desconcertado, sin duda porque no se esperaba que el padre de un alumno fuera a pedirle explicaciones por una ofensa racista. Pero, para mí, el daño ya estaba hecho. Pese al alivio que me causaba pensar que me libraba de la trompeta, sentía vergüenza. Yo me había considerado siempre indigno de que aquel precioso instrumento. Que me lo dijeran claramente —que me dijeran que ni aun mi cuerpo estaba hecho para él— primero me consoló y luego me deprimió. Pues claro, recuerdo que pensé; pues claro que no soy digno de este magnífico instrumento.

Ahora miro atrás y sé que, para mi padre, aquello era algo más. Supongo que él también sabía que yo era negado para la trompeta. Había oído lo mal que la tocaba y sospecho que sabía que, para contentarlo, lo engañaba con el tiempo que dedicaba a practicar. Mi padre quiso defenderme de la ofensa que me había hecho el profesor, sí. Pero, más allá de eso,

quería defender la historia de algo que él conocía y entendía. Quería defender los sonidos que habían amenizado sus días y un lenguaje que podía hablar mejor que muchos otros. Esto es lo que pasa con la historia y las personas que vienen de otras personas a las que les han quitado todo. Saben que, si no protegen lo que tienen, no podrán transmitirles nada a sus hijos. Aunque sus hijos no pasen de músicos mediocres.

Todo esto pasaba en la época del walkman o, para quien tuviera dinero —y no era el caso de mi familia—, al principio de la del discman. Yo casi siempre escuchaba en mi walkman discos de A Tribe Called Quest, el grupo de rap de Queens, Nueva York. En mi casa, el rap oscilaba entre lo tabú y lo aceptable, dependiendo del año y del humor del que estuvieran mis padres, o de si habían decidido pasar de todo y dejar que sus hijos eligieran la música que les gustara. Pero, estuvieran del ánimo que estuvieran, lo cierto es que los primeros discos de A Tribe Called Quest se podían oír en casa. No es que mis padres los escucharan, pero convenían en que las canciones no sonaban mal: era un sonido cálido y vital.

El primer tema de *The Low End Theory*, el segundo disco de A Tribe Called Quest, se titula «Excursions». El hilo conductor es una línea de bajo de ritmo rápido, un sample de jazz sacado de «A Chant for Bu» de Art Blakey and the Jazz Messengers. Es la canción que más toqué cuando empecé a hacer mis pinitos en el jazz. No se parecía en nada a las canciones del primer disco de Tribe, *People's Instinctive Travels and the Paths of Rhythm*, disco que daba una idea muy certera del estilo del grupo pero no caló tanto en Columbus, Ohio, el verano que salió. Este disco tenía un sonido muy parecido al jazz, pero el que realmente se empapaba de esta música y casi era un disco de jazz propiamente dicho era *The Low End Theory*.

«Excursions» es la primera canción que yo escuchaba que iba bien en casi cualquier situación: para oírla con auriculares, como música de fondo en una noche de luna llena, en un coche con las ventanillas bajadas un día caluroso. Hasta ese momento, los bajos del rap se hacían más con sintetizador que con instrumentos. Introduciendo el tipo de rap futuro, allí estaba el segundo álbum de A Tribe Called Quest, que utilizaba un bajo de guitarra que en su día tocó una persona rasgueando unas cuerdas.

Al principio, después y antes de otros principios, hubo un grupo de rap de Queens formado por Q-Tip, el Abstracto, de voz nasal y estilo introspectivo, creador de mundos con habilidad e intuición infinita; Phife Dawg, el Asesino del Metro Sesenta, amigo del juego de palabras y la ocurrencia; Ali Sh-ahed Muhammad, y Jarobi White, cerebro y pilar del grupo.

Lo que hacía tan especial a este grupo es que, si nos fijamos bien, casi parece que nos lo enviaron directamente de otra época unos antepasados que eran grandes soñadores. Parecían hombres sabios, aunque eran jóvenes. Cuando metí mi trompeta en su estuche para no volver a sacarla más y la guardé en algún armario, me pasé meses escuchando *The Low End Theory*, sin cansarme. Aquel era el jazz que yo buscaba: un disco que fundía trompas y funk igual que Bolden fundía ragtime y blues y sonaba impecablemente. El disco citaba a Dophy, a Sly Stone, a los Weather Report, a Julian Cannonball Adderley, a Jimi Hendrix y a muchos otros. Tribe era uno de los primeros grupos que recreaban una tradición de sonido que nuestros padres, y quizá los padres de nuestros padres, habían amado. Honrar a estos músicos es una forma de gratitud: es como remontarse a algo mágico, esperando que una distancia inconfesable, quizá la que hay entre un padre y un hijo, se acorte poco a poco.

Me gustaba A Tribe Called Quest porque iba a la escuela con vaqueros que me habían pasado mis hermanos, la ropa me venía a veces grande y no miraba a los ojos cuando hablaba, es decir, porque era más bien rarito. También ellos eran raritos: lo bastante para destacar entre sus iguales pero no tanto que pareciera una pose. El jazz, de algún modo, los volvía interesantes. Vestían sudaderas holgadas en los vídeos musicales que hacían con sus amigos. Al principio, sobre todo en sus dos primeros discos, parecía que solo querían recordar algunas de las músicas que habían amado y no les interesaba darse a conocer al gran público. Quizá sabían que, cuanto más a la luz sacaran su íntima relación con eso sonido, más probable es que lo perdieran.

Hacia la mitad de *The Low End Theory* está el segundo sencillo, «Jazz (We've Got)». Recuerdo que vi el videoclip en la tele un sábado por la noche ya tarde en el programa de televisión *Yo! MTV Raps*. Todo el mundo habla del final del vídeo, cuando de pronto empieza a sonar la música de «Buggin' Out» y vemos a Phife Dawg y a Q-Tip con una especie de pequeñas tazas blancas en los ojos, dando la curiosa impresión de que son unos personajes de caricatura con ojos grandes y saltos. Pero la mejor parte es la primera, la más larga. El grupo se pasea por un Nueva York en blanco y negro y rapea de una manera sencilla sobre los matices de la música jazz. Visto hoy, parece una simple reliquia del pasado y en su momento se la despreció. Cuando, en el autobús del colegio, hablábamos de la canción, los mayores hacían ademanes de desprecio y decían cosas como: «¡Yo no escucho esa porquería! ¡Eso solo mola a los carcas!».

Y quizá es verdad. A Tribe Called Quest hacía rap para nuestros padres y los suyos, pero dejaron la puerta lo bastante abierta para que cualquiera pueda entrar: cualquiera que

tenga sentido del ritmo o sepa encontrarlo antes de que el bajo entre a saco en la pista de baile. Es lo que viene a decir Q-Tip en la primera estrofa de «Jazz»: «I don't really mind if it's over your head / 'cause the job of resurrectors is to wake up the dead» ('Me da igual que no lo entiendas / porque los resucitadores están para despertar a los muertos').

Esta es la historia de A Tribe Called Quest, un grupo experto en muchas artes pero en ninguna tanto como en la de las resurrecciones; que miró al pasado hasta que el presente lo atrajo tanto que no pudo ignorarlo; la historia de cómo me sentí lo bastante guapo para dedicarme al jazz, aunque fue solo porque me vi reflejado en ese grupo y en nadie más; de cómo, en el Medio Oeste, al principio no se oían sus canciones en los coches que pasaban y luego se oían en todas partes; de cómo podemos ser al mismo tiempo poco interesantes y deseables. Aquí empieza una historia que es anterior incluso al jazz. Como la historia de todos los negros de América, empieza por lo que unas gentes hicieron para suplir lo que habían perdido pensando en lo que ya no tenían a su disposición. Es la historia de cómo, dándonos con la palma en el pecho, o golpeando con el puño una tabla de lavar, o alzando la voz para que resuene en un cielo vasto y opresivo, o grabando un disco lleno de homenajes, siempre podemos, aunque no tengamos nuestros tambores a mano, encontrar la manera de hablarnos a través de cualquier distancia que nos separe.