



EL 17 DE JULIO DE ESTE AÑO SE CUMPLE
EL CUARENTA ANIVERSARIO

DE LA MUERTE DE
**BILLIE
HOLIDAY.**

LA VOCALISTA QUE CONVIRTIÓ LA
CANCIÓN DE JAZZ EN UN ARTE
INTEMPORAL

LADY Day

CANCIÓN CON PALABRAS

Por Jorge García

La imagen más extendida de Billie Holiday es la de una mujer elegantemente vestida con una gardenia prendida al cabello. Pero esa gardenia no llegó hasta allí como mero adorno, sino como forma de ocultar las huellas de un golpe propinado por su marido o su amante de turno. De algún modo la anécdota resume al personaje: el golpe se transforma en flor, la tragedia se oculta bajo el fulgor de la belleza.

En tiempos de Billie ya eran muchas las personalidades calamitosas en la historia del jazz, aunque ella ha sido seguramente la primera en hacer recuento de sus tragedias y propagarlas a los cuatro vientos a través de una autobiografía, *Lady Sings The Blues*, tan célebre como literaria. Literaria no es lo mismo que falsa, pero la literatura también es una forma de defensa, de aparentar control sobre la situación. Por un breve plazo de tiempo, después de redactar sus memorias aparecidas en 1956, Billie Holiday se debió sentir intelectualmente dueña de sí misma. La esperanza se quebró cuando la cantante murió poco después a los 44 años de edad.

Nueva York, 1949.



Carl Van Vechten

Nueva York, 1949.

En cuanto a la música, Holiday es la reina de la escuela de canto jazzístico que privilegia el sentido de las canciones por encima de su melodía o su estructura armónica. En el lado opuesto estaría Sarah Vaughan, máxima expresión del canto que goza consigo mismo y se recrea en melismas y vocalizaciones. En alguno de sus discos da la sensación de que Vaughan no va a cansarse nunca de cantar, de que su canto no tiene fin. Por contra, Billie Holiday nos hace sentir el peso de cada segundo de sus interpretaciones, y cuando se calla uno sabe que no podría haber llegado más lejos. El scat queda obviamente fuera de su campo de acción. Cuando tanto Sarah como Billie cortejaron esa obra maestra titulada *Lover Man*, cada una arrastró la canción hacia su propio universo expresivo. Para nuestra fortuna son dos universos absolutamente compatibles, que incluso se solapan en algunas personalidades, como Ella Fitzgerald o su admirador masculino Mel Tormé.

Armstrong es Dios

Eleonora Holiday nació en Filadelfia, y no en Baltimore como asegura ella, el 7 de abril de 1915, aunque pasó su infancia en Baltimore. Sus padres eran adolescentes que no siempre podían hacerse cargo de ella, por lo que pasaba temporadas con parientes o amigos de la familia. Su padre, Clarence Holiday, fue más tarde músico de la orquesta de Fletcher Henderson, pero para entonces ya no tenía relación con la familia. Su madre, Sadie, trabajaba

esporádicamente como criada en Filadelfia o Nueva York. Todavía de niña, Eleanor solía escaparse de la escuela y estuvo internada en un correccional. También conoció el ambiente de un prostíbulo, donde hacía algunos recados para ayudar a su manutención. Holiday guarda buenos recuerdos de la casa de citas porque pasó mucho tiempo escuchando discos de música negra, que terminarían condicionando su vocación.

De esa época datan sus primeras experiencias como cantante en fiestas privadas. Su intérprete preferida era Bessie Smith, la reina del blues de entonces y de siempre. Pero el estilo temperamental de Bessie Smith se apoya tanto en un fraseo patricio como en una voz poderosa. Billie se dio cuenta enseguida de que con sus cualidades vocales (volumen discreto, tesitura muy corta), no podía seguir el camino de su admirada Smith, aunque retuvo su preferencia por las canciones desgraciadas, también conocidas como *torch songs*. Entonces decidió tomar como modelo a un joven trompetista y cantante que estaba volviendo locos a todos los músicos de jazz del momento: Louis Armstrong.

Billie se instaló en Nueva York con su madre en 1928. Tal vez ignorante de las circunstancias, Sadie alojó a la recién llegada Billie en un apartamento que pertenecía a la dueña de uno de los más célebres burdeles de Harlem. La adolescente no tardó en descubrir que era mucho más fácil ganar algún dinero allí que pasar el día entero limpiando casas, aunque acabó de nuevo recluida en un reformatorio después de un incidente con un cliente al que no quiso satisfacer. La influencia de Armstrong sobre Billie Holiday no se refiere tanto al modo de vocalizar cuanto al fraseo y al sentido del ritmo. Bajo su magisterio Holiday aprendió a interpretar las canciones, que no es lo mismo que cantarlas. En cada una de sus acometidas, la canción adquiere nuevas coloraciones, gracias a las ligeras paráfrasis y alteraciones rítmicas introducidas por ella según la inspiración del momento. Además desde muy temprano tuvo un agudo sentido del *tempo*, que le permitía ralentizar las canciones e intensificar al mismo tiempo

su carga expresiva, algo hasta entonces insólito. Como ha afirmado Will Friedwald, Billie Holiday nos enseñó que cantar jazz y cantar rápido no son sinónimos.

Las condiciones de vida de Billie y Sadie eran sin duda muy modestas. Según su propio relato, a los trece años de edad ya intentó buscar trabajo como cantante, y fue rechazada por sus pocos conocimientos musicales. Aunque en la autobiografía carga los tintes melodramáticos, hay testimonios que la sitúan en orquestas neoyorquinas de 1930 o 1931, cuando apenas era una quinceañera. La fortuna cambió definitivamente tras superar con éxito una audición en el club Pod's & Jerry's, uno de los locales que contaban en el Harlem de la época. Además de cantar, probablemente debía hacer de camarera. La leyenda dice que allí se ganó el sobrenombre de *Lady* al negarse a recoger con la entrepierna, como hacían sus compañeras de trabajo, los billetes que los clientes depositaban sobre las mesas. Por esas mismas fechas, el crítico y productor británico John Hammond recorría incansablemente los locales de Harlem en busca de nuevos talentos. Un día entró en Monette's Supperclub y se supo al fin recompensado: allí estaba Billie Holiday, el milagro esperado noche tras noche. Poco tardó Hammond en organizar su primera sesión discográfica, destinada al mercado del Reino Unido, que tuvo lugar en 1933, con la colaboración de Benny Goodman y su orquesta. El debut no tuvo consecuencias inmediatas: hasta 1935 Holiday no volvió a entrar en un estudio. Pero en ese plazo maduró a pasos agigantados, apareció con gran éxito en el prestigioso teatro Apollo y comenzó a forjarse un nombre en la noche neoyorquina.

Prodigios de tres minutos

La carrera discográfica de Billie Holiday bajo los auspicios de John Hammond se reanuda en julio de 1935. La sesión aparece a nombre del pianista Teddy Wilson, que será durante varios años una especie de director musical de las grabaciones de la cantante, con la ayuda

de su inteligente esposa Irene, una figura a reivindicar.

A lo largo de toda la década Billie intervino en una impresionante serie de discos para los sellos Brunswick –a nombre de Wilson– o Vocalion –a su propio nombre–, en compañía de miembros de las orquestas de Benny Goodman, Duke Ellington, Cab Calloway, Fletcher Henderson y otros destacados solistas de la época. Estas grabaciones estarán todas cortadas por el mismo patrón: producción apresurada, elección de los acompañantes en función de la disponibilidad del momento (para definir este estilo en su propio ámbito, la gastronomía ha acuñado el término de “cocina de mercado”), repertorio y arreglos decididos sobre la marcha. El destino de esos discos era el floreciente mercado del *juke-box*, esas máquinas que funcionaban con una moneda y se podían encontrar en bares y locales de todo el país. La intervención de Billie Holiday era por lo común breve y se situaba entre pasajes instrumentales, como la de un solista más, circunstancia empobrecedora en términos de presencia vocal pero revalorizada por el aliciente que supone escuchar a Billie midiéndose con buenos jazzistas, a los que siempre consideró sus iguales.

Un aspecto importante que llama la atención desde el primer momento es el dominio que Billie Holiday ejerce sobre el micrófono, herramienta todavía relativamente reciente en manos de los cantantes. La diferencia entre cantar a pleno pulmón y cantar con un micrófono es la misma que existe entre actuar para el teatro o para el cine: la escena teatral obliga a exagerar los recursos para que la interpretación tenga efecto, mientras que la pantalla cinematográfica puede recurrir al primer plano y permite al actor expresarse con mínimos gestos e inflexiones. En este sentido puede decirse que las interpretaciones de Billie están llenas de primeros planos: sutiles juegos tímbricos, alteraciones leves del volumen, dosificación del aliento. No hay cantante posterior que no esté en deuda con ella. En marzo de 1937 Billie Holiday se unió a la orquesta de Count Basie, pero la abandonó enseguida, a principios de 1938.

El motivo alegado fue la dureza de las giras y los interminables viajes en autobús, aunque hay explicaciones para todos los gustos, que incluso atribuyen a John Hammond alguna intervención en la ruptura. La falta de entendimiento es una auténtica desdicha para el aficionado, pues Basie no sólo tenía una de las mejores orquestas sino que además su estilo siempre ha sido mucho más apropiado para los cantantes que el de Ellington, por citar a su mayor competidor. Sin embargo, Holiday no llegó a grabar con Basie. Sí lo hizo en cambio con Ellington y su orquesta, si por grabación podemos entender el cortometraje *Symphony In Black*, de 1935, donde Billie Holiday interpreta a una mujer desechada y abandonada por su amante en plena calle. El espíritu de Basie está presente, como compensación, en las numerosas grabaciones de *Lady Day* con miembros de su orquesta, y sobre todo con uno de ellos: el saxofonista tenor Lester Young. La afinidad musical entre Young y Holiday se manifestó inmediatamente, dando lugar a grabaciones célebres y a una relación de amistad glosada en todas las historias del jazz. Billie y Lester simpatizaron desde la primera visita del saxofonista a Nueva York en 1934. Ambos conocían muy de cerca la incompreensión artística: Young fue rechazado por Fletcher Henderson a causa de su estilo poco agresivo, a Billie se le criticaba su abuso de las canciones lentas y su renuencia a interpretar el blues. Su visión del jazz era muy compatible; en cuanto a temperamento, los dos eran músicos decididamente líricos, aunque el uno encarnaba una genial desviación de la escuela de Armstrong y la otra una no menos brillante prolongación de ésta, como ha dicho Martin Williams. La afinidad entre ambos se aprecia desde su primer encuentro, en enero de 1937, para el sello Brunswick. Acompañan a Lester el trompetista Buck Clayton y tres cuartas partes de la más famosa rítmica de la era del Swing: Freddie Green (su primera visita a un estudio), Walter Page y Jo Jones. La sesión se desarrolló con algún incidente, a causa del intenso aroma de marihuana procedente del estudio, que escandalizó a un ejecutivo

del sello discográfico. Desde el punto de vista musical, fue como las anteriores a nombre de Billie o Teddy Wilson: nada de arreglos ni ensayos: directos al grano, breves solos, *obbligati* todavía más breves, unas pocas tomas y a casa.

Todos sus encuentros fueron igual de espontáneos y certeros en sus resultados, con títulos como *I Must Have That Man*, *I'll Get By*, *He's Funny That Way*, *When You're Smiling* y un largo etcétera, hasta cubrir noventa minutos de música. Su última cita discográfica en esta etapa se producirá en 1941, cuando graban nada menos que *Let's Do It*, *Romance In The Dark*, *Georgia On My Mind* y *All Of Me*. Luego habría una grabación más para Decca, y sus vidas se alejarían por motivos desconocidos, aunque en la distancia mantienen un respeto y una devoción mutua. Estos sentimientos casi se pueden palpar en una emocionante grabación documental para la televisión titulada *The Sound Of Jazz*, de 1957. Allí, por unos minutos, *Lady Day* y *Prez*, a punto de dar por perdida la batalla de la vida, comparten aquel viejo blues escrito por ella, *Fine And Mellow*, y un par de miradas cruzadas bastan para contar su hermosa historia de amor. Dicho esto no es menos verdad que el carisma de la pareja ha restado atención a otras grabaciones igualmente buenas, a veces extraordinarias, donde no está Young, y ha dejado en un innecesario segundo plano a Teddy Wilson, cuya contribución puede juzgarse tan meritoria como la del genial saxofonista.

La segunda aventura orquestal de Billie Holiday la llevaría en 1938 a la gran



Los Angeles, 1951

formación dirigida por el clarinetista Artie Shaw, un conjunto integrado exclusivamente por blancos. Shaw era un resuelto liberal y un genuino admirador de Billie Holiday, pero el tiempo que ella pasó con la banda fue un verdadero tormento, pues se encontró de golpe con todos los sinsabores de la segregación racial: hoteles, restaurantes, cabarets y teatros, todos los lugares públicos que visitaban durante las giras dispensaban un trato diferente a blancos y negros, algo que ella ya había experimentado en compañía de Basie, pero en este caso *Lady Day* lo acusó doblemente porque tuvo que sufrirlo en solitario. Una sola grabación testimonia aquella aventura frustrada: *Any Old Time*. Se despidió jurando que no volverían a embarcarla en una orquesta.

Canción protesta

Mientras Billie sufre toda clase de vejaciones en sus giras con Artie Shaw, sus discos para el mercado del *juke-box* le van reportando algunos éxitos comerciales, y ella es una figura cada vez más respetada en Nueva York. Cuando regresa a la tranquilidad de la gran ciudad recibe una oferta para actuar en el Café Society, un club muy especial recién fundado en el Greenwich Village por Barney Josephson, antiguo fabricante de zapatos de pensamiento radical. La filosofía del Café Society se resume en dos postulados: los blancos y los negros tienen idénticos derechos como clientes, y los músicos que actúan en el club son artistas que merecen una actitud de respeto por parte del público. *Lady Day* debutó allí a principios de 1939, y marchó más de un año y medio después convertida en una estrella, según sus propias palabras. Estrella ya lo fue desde el primer minuto, al menos de puertas para dentro. Los intelectuales rooseveltianos que se reunían en el club la reverenciaban, y los despistados que cometían el error de armar jaleo eran puestos de patitas en la calle. El ambiente era siempre de atención extrema, de devoción. Frankie Newton, trompetista de izquierdas, dirigía la banda de la casa. Ante tantas atenciones Billie Holiday estaba encantada, y aprovechaba para estilizar al máximo sus interpretaciones.

Entre otras cosas comenzó a evidenciar la influencia de Mabel Mercer, una cantante de origen inglés, formada en el teatro musical y llegada a Nueva York en 1938, cuyo lema era “la música está en las palabras, no en las notas”. Holiday iba a escucharla siempre que podía, y adoptó también parte de su repertorio.

La irrupción de Billie Holiday como cantante comprometida se forjó en el Café Society, gracias a una canción escrita por Lewis Allen, uno de esos intelectuales habituales en el local. Se trata de *Strange Fruit*, un desgarrador alegato antirracista que habla de los cuerpos de los negros linchados en el sur del país, que se balancean colgados de los árboles como si fueran extraños frutos. En principio la canción pareció extraña e inapropiada a la sencilla Billie, que apenas concluyó los estudios primarios y cuya lectura casi exclusiva eran los tebeos. Más tarde acabó identificándose con ella hasta el punto de decir: “Cuando la canto, me quedo sin fuerzas. Me pongo enferma”, y el título pasó a convertirse en una de las tres o cuatro referencias indispensables de su repertorio, como *Lover Man*, *Don't Explain*, *Solitude* o *It Ain't Nobody's Business If I Do*.

Gracias a *Strange Fruit* Billie inició una provechosa colaboración discográfica con Milt Gabler, propietario del pequeño y selecto sello Commodore, la primera marca discográfica creada en los Estados Unidos que se consagraba exclusivamente al jazz. Con permiso de la Columbia, sello con el que la artista todavía estaba vinculada, Gabler lanzó en un mismo disco *Strange Fruit* y *Fine And Mellow*, un poderoso blues firmado por la cantante, consiguiendo un importante éxito en los *juke-boxes*. De pronto, Holiday se vio convertida en una cantante comprometida, tomada por muchos de su raza como un referente, aunque ella siempre prefirió quedar al margen de los conflictos raciales. La única relación directa que se le conoce con la política es su asistencia como invitada a un mítin comunista en el Golden Gate Auditorium de Nueva York. Tras el éxito de *Strange Fruit*, *Lady Day* empezó a interpretar y grabar más canciones tristes, como *Yesterdays* o *Gloomy Sunday*, que llegó a prohibirse en

algunas emisoras por incitar presuntamente al suicidio. A veces Billie Holiday daba versiones sombrías de canciones que otros habían interpretado en un sentido diferente, como *Love Me Or Leave Me* o *Night And Day*. Al mismo tiempo su fama nacional comenzaba a consolidarse. Primero se convirtió en una de las reinas de la neoyorquina calle 52, la calle que nunca duerme, donde sólo Art Tatum puede rivalizar con ella en cuanto a prestigio. Luego intensificó sus giras por el país: Hollywood, Los Angeles, donde grabó con la orquesta de Paul Whiteman para Capitol, Chicago, donde cantó invitada por la orquesta de Lionel Hampton y pasó tres meses junto al sexteto de Henry Red Allen. En 1942 comenzó la gran huelga convocada por la federación de músicos, AFM, y Billie Holiday atravesó una forzosa sequía discográfica, como todos sus colegas. Al término de ésta su carrera iniciaría nuevos rumbos.

Apogeo y caída

En 1944 Billie comenzó a recibir un reconocimiento hasta entonces esquivo. Ese año venció en la primera convocatoria de la encuesta de críticos de la revista *Esquire*. Por detrás de ella quedaron Mildred Bailey y Ella Fitzgerald. El teatro de ópera Metropolitan fue el escenario elegido para el concierto de los triunfadores, y la cantante compareció en compañía de Roy Eldridge, Jack Teagarden, Art Tatum, Coleman Hawkins y Sid Catlett. Milt Gabler, que no perdía detalle, le organizó nuevas sesiones de grabación en Commodore, y se la llevó consigo al sello Decca, uno de los grandes, para conseguir que su fama desbordara los límites del jazz y alcanzara otros públicos. Billie Holiday llegó a Decca en plenitud de facultades vocales e interpretativas y con una estrella ascendente. Gabler aligeró los ingredientes jazzísticos de sus discos anteriores, la rodeó de arreglistas flexibles como Toots Camarata, Bob Haggart y Sy Oliver e introdujo en sus grabaciones los arreglos de violines, satisfaciendo una de las ilusiones de la cantante. El primer título registrado en los estudios Decca fue *Lover Man*, que se convirtió en un éxito de

ventas, ratificando la intuición de Gabler. En la tercera sesión para el sello, de agosto de 1945, un trompetista llamado Joe Guy forma parte de la orquesta. Guy, amante de *Lady Day*, gozaba de cierta reputación por haber formado parte de los grupos de Fats Waller y Coleman Hawkins y de la orquesta del Minton's Playhouse, uno de los semilleros del estilo bebop. La enamorada pareja tuvo la ingenuidad suficiente como para organizar una orquesta y lanzarse de gira por el país. Falto de experiencia y los necesarios contactos, el fracaso fue estrepitoso y le costó a la cantante 35.000 dólares, cuando su salario era de 1.000 dólares por sesión de grabación. Todavía en 1945, Guy la acompañó también a actuar en la primera de sus cinco comparecencias en Jazz At The Philharmonic. En 1946 es el momento del cine: Billie Holiday fue solicitada para encarnar a una criada en una mistificadora película sobre los orígenes del jazz, *New Orleans*, donde participa también Louis Armstrong con un personaje caricaturesco. Es probable que la ilusión no le permitiera entender de inmediato las consecuencias de su papel, aunque luego en su autobiografía manifestó un desprecio absoluto por la cinta.

La etapa Decca de Billie Holiday suele minusvalorarse debido a su hibridación de jazz y música comercial y al legítimo resplandor de las grabaciones Columbia y Verve. Sin embargo es un momento resolutivo, una conclusión lógica de todo lo anterior, y Billie Holiday parece claramente estimulada por los planteamientos musicales de su productor Milt Gabler. Por desgracia el período 1944-1950 cabe en dos discos compactos, incluyendo tomas inéditas y falsos arranques. Aunque hay arreglos discutibles, y algunos claramente inapropiados, el tono general es de una altísima dignidad, pese a la ausencia de ingredientes jazzísticos merecedores de mención.

Puede que Joe Guy iniciara a Billie Holiday en la heroína y puede que no, pero desde luego la cantante empezó a consumir seriamente esta droga durante su unión sentimental con el trompetista, heroinómano conocido. La adicción empezó a repercutir en su vida

profesional: impuntual por naturaleza, ahora lo era más, y en ocasiones dejaba plantada a la audiencia. Su primer internamiento para una cura de desintoxicación data de esa época, y también su primera detención y posterior comparecencia ante la justicia por posesión y ocultación de drogas. Guy escurrió el bulto y ella cargó con toda la responsabilidad, lo que le costó una condena en un reformatorio federal. En adelante la policía no dejará de seguir sus pasos; encarcelar a una celebridad del mundo del espectáculo es la publicidad más deseada por algunos representantes de la ley y el orden.

En diciembre de 1948, recién salida del reformatorio, Billie Holiday dio un concierto en el Carnegie Hall con el cuarteto del pianista Bobby Tucker, uno de sus más fieles acompañantes. A decir de los asistentes, la cantante está sencillamente excepcional. Es forzoso que se acostumbre a los escenarios teatrales, pues la condena por posesión de narcóticos le hace perder el permiso para actuar en los locales de Nueva York que sirvan bebidas alcohólicas. En la práctica, la situación equivale a un destierro; Holiday la sortea mal que bien con actuaciones en clubes de Nueva Jersey, al otro lado del río Hudson, y con galas teatrales. Durante un tiempo, su nueva relación con un tipo violento llamado John Levy, mitad gangster, mitad confidente de la policía, le permite actuar sin problemas en el Ebony Club de Broadway en 1949. A cambio, Levy "administra" sus ganancias.

El penúltimo año de su relación con Decca, 1949, fue relativamente productivo, con buenas versiones de *You're My Thrill*

y *Crazy He Calls Me* arregladas por Gordon Jenkins, pero entre marzo de 1950 y la primavera de 1952 Billie apenas regresó a los estudios de grabación. Su único contrato discográfico lo firmó con el pequeño sello Aladdin, en 1951, y sólo reportó cuatro cortes sin apenas repercusión. Una impactante grabación pirata del Storyville de Boston, junto a Stan Getz, en octubre de 1951, testimonia su preocupante estado de deterioro. Fueron tiempos difíciles, por sus tormentosas relaciones con amantes chulescos, que se aprovechaban descaradamente de ella, y sus crisis de drogadicción. Ni los unos ni las otras la abandonarían ya hasta la muerte.

“¿Cansada? Ya lo creo...”

Norman Granz, que había dado empleo a la cantante a través de sus conciertos de Jazz At The Philharmonic, contrató a Billie Holiday en 1952 para su sello Clef. La intención de Granz es reproducir el ambiente informal y espontáneo de sus grabaciones Brunswick, Vocalion o Okeh, con el acompañamiento de grandes talentos jazzísticos. Y así lo hizo, sometiendo a la cantante a algunas sesiones maratoniañas, como las que hubo de sufrir también el pianista Art Tatum para el mismo Granz. El abuso de la heroína y del alcohol, al que recurre a veces para escapar de aquella, habían provocado ya en Holiday una irreversible pérdida de facultades a pesar de sus sólo 37 años: presentaba dificultades de afinación, voz áspera y poco timbrada, fiato inexistente. Algunas veces se advierte en ella un ánimo rejuvenecido, una cierta recuperación; otras, en cambio, es evidente que cantar le resulta penoso. Sus comparecencias públicas producen la misma impresión. La crítica especializada divide sus opiniones entre partidarios a ultranza, que subrayan su capacidad para adentrarse en las canciones hasta la médula, y nostálgicos detractores, que le reprochan afectación interpretativa y una ruina vocal imposible de disimular. Los discos producidos por Granz no logran reproducir las sesiones del período 1935-1941, pese a que traten claramente de imitarlas. Entre los músicos de antaño

Rochester, N.Y., 1957.



P.J. Hoefler

no había pretensiones de ningún tipo; la sencillez con que la música fluía y se sucedían los hallazgos es uno de los secretos de esa colección de discos, que retratan a la joven Billie igual que sintetizan el combo de la era del Swing. Ahora, Granz quiere subrayar la sofisticación de la cantante especializada en cantar desgracias propias y ajenas; algunos convidados se adornan en exceso, y otros adoptan poses presuntamente artísticas, aventando una incómoda sensación de teatralidad. En el haber de Norman Granz está su elección del mejor repertorio producido por Broadway o Tin Pan Alley, junto a la inevitable colección de canciones propias, grabadas en otras etapas, que Holiday revisa para su nuevo sello discográfico.

Billie Holiday Sings es el primer diez



Hollywood, 1957.

pulgadas de la serie. Tanto en éste como en *Solitude*, registrado unos días después, le acompañan Charlie Shavers, Flip Phillips, Oscar Peterson, Barney Kessel y Alvin Stoller, todos fieles colaboradores de la escudería Granz. Todavía en 1952 llegaría un tercer disco: *An Evening With Billie Holiday*, donde sólo permanece Peterson. Entre sus secundarios Billie reencuentra a dos antiguos amantes: Freddie Green y Paul Quinichette. En 1953 no hay grabaciones, pues Granz todavía dosifica las del año anterior, pero sí nuevos conciertos en el Carnegie Hall y en el Apollo Theater de Nueva York. La influencia de los discos de Granz está

haciendo seguramente su efecto, pues 1954 empieza lleno de actividad y buenas noticias para la cantante. En enero comienza una gira europea organizada por el crítico Leonard Feather bajo la etiqueta Jazz Club USA, con actuaciones en varias capitales. La grabación del concierto de Colonia (está incluido en *Billie's Blues*, de Blue Note) muestra a una Billie Holiday rejuvenecida, casi radiante. Sin duda se sentía estimulada por la cariñosa acogida del público europeo, que no tenía en cuenta el color de su piel, sino sólo sus méritos artísticos, y la colmaba de atenciones allí donde iba. De regreso a Estados Unidos, la revista *Down Beat* le otorgó un premio especial como una de las grandes vocalistas de jazz de todos los tiempos.

Los discos más discutibles de esta etapa son aquellos con arreglos de Tony Scott, como *Stay With Me* (1955) o *Lady Sings The Blues* (1956); el refinamiento algo impostado de estas grabaciones queda compensado por el rendimiento de la cantante. En otros discos, en cambio, Billie Holiday reencuentra complacida a viejos colegas de antes de la Segunda Guerra Mundial como Benny Carter o Ben Webster, que saben procurar el ambiente adecuado a sus cualidades, y en cuya compañía alcanzan el cénit sus grabaciones para Granz. También le fue de gran ayuda uno de los pianistas que reemplazaron a Oscar Peterson en sus grabaciones, Jimmy Rowles, con el cual ensayó algunos números contra la voluntad de Granz, que deseaba la improvisación a toda costa.

En 1956 apareció su autobiografía en el mercado, con el título de una canción del extraordinario pianista Herbie Nichols que Billie había grabado recientemente, *Lady Sings The Blues*, y dio un concierto promocional de la obra en el Carnegie Hall, grabado también para Verve. En 1957 inició su colaboración con otro pianista inquieto: Mal Waldron, que la acompañaría en el Festival de Newport de 1957 y en su segunda y frustrada gira europea de 1958, cuando los síntomas de desfallecimiento ya eran más que evidentes.

El último año de vida de *Lady Day* es la imagen de una luz que se apaga. Las

turbias circunstancias de su vida le crean problemas laborales de todo tipo; los contratos escasean y vuelve a pasar algunos apuros económicos. El abuso del alcohol le ha provocado una cirrosis que se refleja cada vez más en su apariencia física. Finalmente, el 31 de mayo entra en coma con una crisis cardíaca e ingresa en un hospital, algo a lo que ella se ha resistido hasta el último momento, intuyendo que no volvería a salir de allí con vida. Todavía en el centro hospitalario sufrirá una última humillación, al ser arrestada por consumo de drogas. Un par de agentes le toma las huellas dactilares en la cama, le confisca sus tebeos y revistas e incluso una caja de bombones. Apenas unos días antes, una nueva ley decide tratar el problema de la drogadicción como cuestión médica y no penal, pero para ella ya es demasiado tarde. Sucesivas crisis desembocan en un paro cardíaco definitivo el 17 de julio a las 3 de la madrugada. El canto del cisne de Billie Holiday, hermoso y final como quiere la tradición, está compuesto por dos discos: *Lady In Satin* (1958), para el sello Columbia, y *Billie Holiday* (1959), para el sello MGM. Este último vio la luz cuando ella estaba ya ingresada en el hospital. El arreglista elegido para los dos fue Ray Ellis, que utilizó algunos solistas de jazz, como Jay Jay Johnson, Harry Edison o Hank Jones, aunque desbordando el marco del jazz estricto para inscribir una vez más el nombre de Billie Holiday en el libro de oro de la música popular del siglo XX. Ellis firma las grabaciones que le abren las puertas de la historia, pero el oyente sólo puede reparar en la voz de Holiday, o lo que queda de ella, cuando interpreta canciones como el clásico de Armstrong *When It's Sleepy Time Down South*. Una canción de despedida, que sólo *Satchmo*, y ahora su más fiel seguidora, han podido interpretar con toda su intensidad. *Lady In Satin*, con coros y orquesta de cuerdas, es uno de los discos más vendidos de Billie Holiday. Su belleza está contaminada por la morbosa fascinación ejercida por una artista a punto de morir, pero eso no impide disfrutarlo, incluso dentro de esa doliente ambigüedad.