

Charlie Parker: precursor de la contracultura

Luis Carlos Muñoz Sarmiento*
*Escritor, crítico de cine y de jazz,
catedrático y conferencista*



Charlie Parker.

*A Cecilia,
in memoriam (1925-2005)
y desde luego a sus nietos, o sea, mis hijos,
Santiago y Valentina*

A propósito del octogésimo quinto aniversario de su nacimiento y quincuagésimo de su muerte, *hojas Universitarias* presenta un enfoque distinto, en cuanto personal, artístico y político, sobre la vida y la obra del más grande saxo alto de la historia del jazz, Charlie Bird Parker, y a la vez máximo improvisador del género afroamericano por excelencia. Y, antes que nada, precursor de la Contracultura, desde los ámbitos humano, artístico y político. Su

* Escritor, periodista, crítico de cine y de jazz, catedrático, conferencista. Realizador y locutor de Una mirada al jazz y La fábrica de sueños: Radiodifusora Nacional, Javeriana Estéreo, U. N. Radio (1990-2004). Docente en el Seminario «Movimientos y renovación en el cine» (mar-jul/05) y en el Seminario «Cátedra de Derechos Humanos» (jun-dic/05), ambos efectuados en la U. Central. Es colaborador de las revistas *Hojas Universitarias*, *Semana*, *Studia Colombiana*, *Magna Terra*, de Guatemala, y *Materika*, de Costa Rica y trabaja en la edición de un libro de ensayos sobre cine. E-mail: lucasmusar@yahoo.com

vida, como la de John Coltrane, Charles Mingus o Miles Davis se puede inscribir en la tríada jazz-racismo-resistencia.

La noche parecía tranquila. De repente, en medio del concierto, un platillo volador identificado salió de la parte posterior de la orquesta con destino a la *dura* testa del músico en apuros. El saxo afroamericano se convirtió en el centro de atención al perder el tono y luego el compás dando, de paso, lugar a que la vergüenza ajena se apoderara del escenario. Recibía así la furia del baterista Jonah Jones, quien no resistió la parálisis de aquél incógnito artista aterrorizado en su debut...

Lo que nadie previó fue que ese saxofonista amedrentado a platillazos sería luego un genio ferozmente perseguido y acosado por la *suciedad* blanca, atacado por sus colegas negros e incomprendido por ambos. Este ensayo recoge aspectos biomusicales del genio, del mito, del extraordinario ser humano capaz de comunicarse con científicos, iletrados y humildes y, a la vez, del artista romántico *perseguidor* por excelencia de nuevos caminos para sí mismo y para la música, su máxima experiencia vital y en la que a la apariencia del fracaso, que nunca fue el suyo, debe oponerse la validez del esfuerzo... Sobre todo en la esfera del jazz, ese lugar geométrico-musical cuyo centro es equidistante para todos independientemente del lugar en el que cada uno se encuentre: en suma, la única música verdaderamente ecuménica; comunista, sin lastres partidistas ni demagógicos como los que hablan de la muerte del *sistema* cuando lo correcto es de cada uno de los *regímenes* que fracasó; global, no vulgarmente globalizada por la industria mediática, que no cultural. Esfera dentro de la cual, la figura de Parker es referencia imprescindible para comprender el jazz moderno, aunque muchas veces *perseguido* tuviera que huir con pavor de la incompreensión general por haber escogido un camino particular.

«Su obra es la expresión más perfecta del jazz moderno», dice el crítico André Hodeir – en el libro *Hommes et problèmes du jazz*, 1954– acerca de este saxo alto y tenor de quien se conmemoran 85 años de su nacimiento y 50 años de su muerte. Nacido, en efecto, el 29 de agosto de 1920 en Kansas City, Kansas, hijo de Charlie Parker *senior* y de Addie Boyley y más conocido como *Yardbird* o *Ave de corral*, por su afición al pollo, o *Bird*, por sus vuelos tímbricos, Parker, cuya vida estuvo siempre agitada por la música, siendo muy joven (bueno, siempre lo fue, pese a su retrato vital postrero) se hizo miembro de la *profanísima trinidad* del saxo de jazz, junto a Coleman Hawkins y Lester Young, y adalid indiscutido del *bebop*.

Estilo que contra la historia oficial se incubó antes de apagarse el fuego comercial del que lo precede, el *Swing* (con mayúscula para diferenciarlo del elemento *swing*, ese «algo que hace marcar el ritmo con el pie»: *Count Basie*); que revitalizó al *blues* mediante su replanteo armónico y de ritmo melódico, esto es, en el caso de Parker, de los acentos que produce mientras toca sus melodías, no del pulso ni de la percusión básicos; que posibilitó el regreso del músico a las raíces socio-políticas y culturales de su arte.

Arte, el *bebop* (onomatopeya de la porra policial que golpea los cráneos de los *niggers*: Langston Hughes), caracterizado por una veloz aunque lógica complicación de melodía, armonía y ritmo, expresada con nerviosismo por angustia tras la II Guerra Mundial. Lo que un crucigrama del *Time* de la época, en un clarísimo sesgo ideológico, definió como «algo a lo que llaman música» (concepto al que un artista de la talla de Armstrong se plegó para criticar a sus colegas), es en realidad una música basada en la improvisación sobre una progresión de acordes, con *tempi* más rápidos que los de los estilos predecesores (y futuros: no ha habido nadie que iguale la velocidad de digitación de Parker), frases no sólo más largas sino más complejas, y gama emocional de mayor amplitud

que incluía sensaciones menos agradables que las habituales hasta entonces. Lo que de por sí pone de presente dos cosas: primera, el arte no sólo se hace para agradar o divertir, como tonamente propone el pintor Fernando Botero: se hace fundamentalmente para remover, sacudir y conmover, como sea que en esencia recurre a los abismos más profundos del ser humano liberados o sublimados a través del arte mismo. Y segunda, el arte va más allá de la ideología, para señalar sin proponérselo u obedecer a intenciones (aunque las haya: una cosa es tenerlas y otra muy distinta obedecerlas) los derroteros de la humanidad.

Así, Charlie Parker se adelantó a su tiempo, constituyéndose en visionario, con esa cualidad semi-profética de la que se habla en relación con ciertos espíritus mayores (Simón Bolívar, Camilo Torres R., Ché Guevara), en inspirador ideológico en cuanto a provocar en los *jazzmen* mayor conciencia de su capacidad expresiva como artistas, miembros políticos de una sociedad y no objetos pasivos sino sujetos activos de su Historia. Y en ese sentido es precursor de la Contracultura Negra, en cuanto a hacer del arte de los *boppers*, un instrumento eficaz de resistencia contra el racismo, la intolerancia, la instrumentalización del ser humano y por el respeto a la autonomía e independencia del afroamericano en torno a su expresión artística más auténtica y a la vida en general. Cosa que Armstrong no entendió en su momento pero no precisamente por una actitud *tiotomesca*, como tantas veces sin razón se ha dicho, toda vez que fue él quien menos se acercó al Establecimiento para recibir sus monedas o sus medallas y quien por el contrario más lo fustigó, cada vez que lo creyó necesario. Más bien como resultado, funesto por demás, de un muy eficaz aparato de propaganda capaz de hacer creer por más gente la mentira más grande: como pensaba Hitler y como ahora piensa que piensa el verdadero eje del mal que por esas paradojas de la vida empieza con *B de bien*, el conformado

por el tríptico engañoso Bush-Blair-Berlusconi, los dueños de la mentira presentada como verdad por los medios a nivel mundial.

De todas maneras, para quienes aún piensan que Armstrong era una especie de bufón del rey, se refiere una anécdota de 1957, cuando le dijo a Eisenhower: «El presidente no tiene agallas». Cosa que hizo no sin antes haber escandalizado ya a la opinión pública (la sin opinión) a través de la prensa, cuando el blanco y racista gobernador de Arkansas, Orville Faubus (a quien Charles Mingus lanzó sus ásperos y certeros dardos musicales en el tema *Fables of Faubus*) se plantó ante la entrada de un colegio para evitar que entraran los alumnos negros: «Con la forma en que están tratando a mi pueblo en el Sur, el gobierno puede irse al demonio!»

Actitud que, con distintos matices y motivaciones, asumió Charlie Parker frente al destino histórico de cierto líder socialista congolés en su inolvidable elegía sonora, a medio camino entre el temblor y la tristeza, *Lament for the Congo*, interpretada, cual si conociera de antemano el desenlace, por él años antes del asesinato de Patrice Lumumba, el líder estudiantil que a los 35 años, a poco de haberse convertido, fuera de Ministro de Defensa, en Jefe del Gobierno presidido por Kasavubu, fue asesinado en 1961 por el esbirro de los defensores mundiales de la democracia, la justicia infinita, la retórica igualdad. Antes había sido destituido por su rival, el ya citado Kasavubu, quien estableció un gobierno unitario en el que los *cascos azules* de la ONU obligaron a entrar a Tshombé, sátrapa que le negaba la acción política a uno de los más preclaros exponentes del socialismo africano (concepto en desuso forzado) y al que sucedería otro: Joseph Mobutu, alias Mobutu Sese Seko, presidente de la República Democrática del Congo desde 1965, a la que denominó Zaire en 1971, gobernándola hasta 1997. Urdido como el crimen que produjo en las cavernas de

la furia anticomunista, fue precisamente quien dio la orden para que Lumumba fuera arrestado y luego asesinado. Su muerte causó tal escándalo que en 1966 fue proclamado en forma póstuma héroe nacional y mártir. He ahí el consuelo que la *democracia* da a sus víctimas... Cuando en mayo de 1997 Mobutu abandonó el país, ante el avance de las tropas lideradas por Laurent Kabila, Zaire dejó ese nombre para recuperar el original, posterior a la independencia, República Democrática del Congo. Apenas un mote más para un país gobernado desde el exterior... y al que en su *Lamento*, sabiamente, Parker había llamado Congo a secas porque, ¿cómo pensar en una *República Democrática* semejante?

De ahí que cuando se hable del *bebop* y su paradigma no pueda dejar de pensarse en este hombre que recitaba estrofas del *Rubaiyyat*, del poeta persa Omar Khayyam (sic), pese desde luego a la inocultable presencia de *Dizzy Gillespie*, quien para el ya citado André Hodeir era el guía del movimiento a los ojos del público, cosa que Parker, favorito de los músicos, *no pudo disputarle*... Bueno, entre el concepto del público y el de los músicos no es muy difícil escoger, ¿verdad? Quien esto escribe, siendo también público, se inclina por el de los... Aunque tampoco sea posible olvidar, valga añadir, los nombres de Thelonious (sic) *Sphere Monk*, Earl *Bud Powell* o Kenny *Klook Clarke*.

De la misma forma que Armstrong dominaba la escena en 1930, Parker se apoderó de ella en 1950, año a partir del cual ganó todas las encuestas de *Down Beat* y, de paso, las de otras publicaciones gringas y foráneas. Dueño de un sentido del ritmo sin igual y NO siempre igual, de Charlie Parker puede decirse que tenía dos estilos, complementarios, no opuestos: uno, *hot*, rítmico, alegre, de rara belleza producto de un espíritu atormentado, no *mal-dito* (salvo para un Establecimiento que llamándolo así condena al diferente a la marginalidad, como si quitándoselo de lado se

Charlie Parker se adelantó a su tiempo, constituyéndose en visionario, con esa cualidad semi-profética de la que se habla en relación con ciertos espíritus mayores (Simón Bolívar, Camilo Torres R., *Ché Guevara*), en inspirador ideológico en cuanto a provocar en los *jazzmen* mayor conciencia de su capacidad expresiva como artistas, miembros políticos de una sociedad y no objetos pasivos sino sujetos activos de su Historia.

lo quitara de encima...) que destilaba humor, sarcasmo e ironía; y otro, *cool*, por cerebral, *científico*, fresco pero nunca *frío*... espejo de un alma que se debatía entre la humildad, la incompreensión y el racismo. Así lo permite adivinar su *Dióscuro* Gillespie al referirse al breve paso de Parker entre los mortales y a su aparente debilidad: «Fue demasiado frágil para durar. Es terrible ser negro en esta sociedad. Si dejas que te afecten todas esas presiones, te irás a la deriva y te dejarás la piel». Con la muerte de Parker, el que verdaderamente perdió fue el Establecimiento que lo quiso combatir, así como la industria disquera que siempre pretendió explotarlo: el dolor de la muerte no es para el que se va...

En su biografía *Bird Lives* (Ediciones B, 1989) recuerda con tristeza que aún adolescente y en medio de una *jam session* tuvo que vivir en carne propia la impudicia del escarnio público, al intentar un doble tiempo en *Body and Soul* y fallar, lo que le llevó al exilio en su propio país, un exilio antiguo, no pedido e indeseado: «Todos se doblaron de risa. Yo me fui a casa a llorar y durante tres meses dejé de tocar». Cuando en aquella otra ocasión Jones le tiró un platillo de su batería, Parker emprendió, en 1937, un solitario retiro casi místico a los montes Ozark, de donde volvió con un sonido propio, limpio (no opuesto a *dirty*, sino desprovisto de residuos sonoros, con las notas justas) y sin vibrato; cuando, ya profesional, emprendió una gira por el Sur, él y sus colegas negros debían ingresar por la puerta trasera a los sitios de contrato. Pero Parker, en su carácter de sabio y *blanco* de blancos, ya había atravesado con su música la puerta cerrada de adelante: sus camaradas, inventándose un chiste, decían que a él se le podía acusar de todo (incumplido, *yonqui*, alcohólico) pero no de sodomita: y es que nunca lo hizo por detrás...

En 1939, Parker entró en la orquesta del pianista Jay McShann, típica banda de Kansas City, Kansas –pues hay K. C., Missouri– en la

que comenzó a esculpir su sonido. Como no ocurre con nadie, y contra el mito, su estilo no es producto de la sola influencia de *Pres* Young, según lo confirmó el propio *Bird*: «Me volvía loco por Lester. Pero no estuve influido por él. Nuestras ideas eran muy diferentes». Lo justo sería decir que aquél fue obra de una múltiple herencia musical (como la que dejó) y especialmente admirador de Buster *Prof* Smith, considerado por el ya citado Jonah Jones, padre artístico de Parker. Lo único seguro es que éste sí influyó en saxos altos como Sonny Stitt, Julian *Cannonball* Adderley, Arthur Blythe, Charlie Mariano, Lou Donaldson, Phil Woods y aun en tenores como Sonny Rollins y, desde luego, John Coltrane, de quien se puede asegurar que tras su paso por el jazz ya nada fue como antes. Igual que pasó con Parker... En tal sentido, el mismo Hodeir sostiene: «La historia del saxo alto se divide en tres períodos: la era preparkeriana, la era parkeriana y la era posparkeriana».

Afirmación que amplía su influencia a intérpretes tan diferentes como Jackie McLean, Eric Dolphy y Ornette Coleman. Y aunque Parker apenas tocó el tenor diez meses con Earl *Fatha* Hines, suscitó elogios de Ben Webster tras una sesión en *Minton's*, el templo del *bebop* en Harlem: «He oído a un tipo que les juro enloquecerá a todos con su saxo tenor». Y Billy Eckstine, *Mr. B.*, con quien luego estuvo, pensaba que lo tocaba «como un poseído» pero creía que a Parker no le gustaba dicho instrumento con el que, no obstante, grabó varios temas para *Prestige*, con el seudónimo Charlie Chan –Chan, por su última esposa, de apellido Richardson– junto a Sonny Rollins y Miles Davis.

La búsqueda creativa convirtió a Parker en *el perseguidor* incesante de sonidos y cambios de acordes *standard*: «trabajando con *Cherokee* observé que utilizando los intervalos más altos de un acorde como línea melódica y respaldándolos con cambios adecuados, podía

tocar lo que había oído. Fue volver a vivir». Temas como *Confirmation*, *Donna Lee* o *Parker's Mood*, demuestran que cuando tocó lo que había oído, *Bird* alcanzó el cielo jazzístico (o el infierno tan temido) adonde también llegarían Louis Armstrong, Miles Davis, John Coltrane...

Sobre su oficio, Parker declaró: «Me alegraría que aquello que toco lo llamaran simplemente música». Como en efecto es, por ejemplo, *Moose the Mooche*, una composición dedicada a su fiel surtidor de heroína que tenía ese apodo pero se llamaba Emry Byrd y a quien *Bird*, en una demostración de su extraordinario desprendimiento, en 1946 asignó la mitad de sus derechos de autor de todo contrato con el sello *Dial*; o *I'll walk alone*, esto es, *Caminaré solitario*, una prueba de su capacidad musical para reflejar el flagelo más demoledor del hombre contemporáneo: su propio flagelo...

En la misma sesión en que el cuarteto de Parker grabó en vivo *Moose the Mooche* y *I'll walk alone*, hizo lo propio con *Ornithology* y *Out of Nowhere*. *Ornithology*, que alude al estudio de las aves, en el caso de *Bird* al estudio de sí mismo: de ahí que no sea gratuita la referencia al carácter *científico*, programático de su obra (y en este punto se recuerdan otros dos temas suyos, *Anthropology*, tratado del hombre, de sí mismo, para todos, y *Crazeology*, algo así como *Locología*, la ciencia de la locura, la sal que evita se pudra la sensatez). Y *Out of Nowhere*, título tautológico en apariencia que para *Bird* pudo representar una sentencia existencialista: un *fuera de lugar* no propiamente deportivo. En tal sentido, tratando de desentrañar la consciente marginalidad de Parker, el autor de *El hombre invisible* (Lumen, 1966), el afroamericano Ralph Ellison (1914-1994) sostenía:

En su intento por escapar del papel, a la vez subhumano y suprahumano en que se encontraba, intentó atropellar a su público para forzarlo a tomar conciencia de su gran dolor como ser humano. Lo que consiguió fue crearse mala fama y finalmente ya no estaba



Charlie Parker.

seguro de si sus admiradores acudían a deleitarse con su arte o a divertirse con el drogadicto más grande del mundo, el hipster supremo.

Parker fue sin duda el músico rítmicamente más imaginativo de la historia del jazz, como evidencia su coro deslumbrante e intrincado en *Ornithology*, precisamente, o en *Out of Nowhere*, tema con el que dejó en claro que eran otros los que estaban en fuera de lugar... Pocos músicos como él despertaron tanto asombro y animadversión por su autenticidad, similitud entre vida y obra, así como por su existencia disipada, plena de contradicciones y repartida entre alcohol y heroína, a la que se hizo adicto desde los 15 años. Ningún espacio alcanza para describir su trayectoria vital y artística. De todas maneras, a vuelo de *pájaro*, nunca sobra registrar hechos, situaciones y episodios como los condensados enseguida: su harapiento vestuario

De la misma forma que Armstrong dominaba la escena en 1930, Parker se apoderó de ella en 1950, año a partir del cual ganó todas las encuestas de *Down Beat* y, de paso, las de otras publicaciones gringas y foráneas.

inicial; su angustia, traducida en eternos viajes en *subway*, como lo refleja Cortázar en *El perseguidor* a través de Johnnie Carter: una curiosa y deliberada mezcla con el nombre y el apellido de otros dos *altos* monstruos del *bebop*, J. Hodges y Benny Carter, camaradas de Parker en su álbum *Jam Session* (Verve); el amor por los niños... y por las mujeres; el no poder hallar respuesta a algo que siempre entendió: la situación de los negros; el miedo al miedo y el pánico a no tener un sitio decente para vivir; su insistencia en pensar que musicalmente era un fracaso; la idea de que el espejo era su peor enemigo y en eso se anticipó al Borges según el cual «los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres»;

su incapacidad para dejar la droga y su negativa a dejarse persuadir; el dolor que le causó la muerte de su hijita Pree, de tres años, por neumonía; sus intentos de suicidio y posteriores estadías en los hospitales de Camarillo y Bellevue; sus postreras sacudidas musculares; su confusa muerte: como toda muerte confusa, siempre aderezada por las falsas mieles de la leyenda y el agradable, eso sí, néctar del mito.

McCoy Tyner cuenta que una noche habló dos horas, sobre la dialéctica en la naturaleza, con dos científicos a los que acababa de conocer. Cuando sorprendido uno de ellos le preguntó a qué universidad había ido, Parker se limitó a reír: ¡ni siquiera había ido a la primaria! Otro aspecto desconocido es el de su simpatía por el comunismo. Sin embargo, él y otros artistas del *bebop* (Miles Davis, Max Roach, Charles Mingus) actuaron en conciertos organizados por el Partido Comunista gringo. Incluso Gillespie, quien fue afiliado: «Tocábamos en todos los bailes de los comunistas. Fui comunista de carné porque me vi directamente relacionado a causa de mi trabajo».

Al reflexionar sobre ciertos episodios causantes de la caída de Parker, hay que decir que algunos de ellos dieron curso a toda suerte de especulaciones y fábulas, así como de tributos sinceros en música, literatura y cine: basta oír sus piezas *Yardbird suite*, *Now's the time* o el precitado *Donna Lee* en versiones del MJQ, Lee Konitz y Sonny Rollins, respectivamente; leer *On the road*, de Jack Kerouac, *Sparrow's last jump*, de Elliott Grennard o el ya aludido *El perseguidor*, de Cortázar. También se pueden ver y oír las películas *Bird now* (1987), de Marc Huraux, y *Bird* (1988), de Clint Eastwood; el montaje audiovisual *Bird is free* (1975), de Horace, y el video documental *Celebrating Bird: the triumph of Ch. Parker* (1987), de Gary Giddins. Claro que entre escuchar el enriquecimiento ajeno con base en su estilo, o leer sobre él, o ver y oír sobre él... y oír a Charlie Parker, hay una brecha insalvable...

Se dice que *Don Quijote* (el alquimista del sueño y la utopía por antonomasia, caballero cuyo código en que cree no funciona en el mundo en que vive: en síntesis, un hombre de otro tiempo) Parker murió en Nueva York en el apartamento del hotel Stanhope de su amiga la baronesa Pannonica de Königswarter, por úlceras estomacales, neumonía, cirrosis crónica y tal vez un ataque cardíaco. En realidad, y esto es parte del mito, murió *cagado* de risa viendo el show televisivo de sus colegas blancos Jimmy y Tommy Dorsey, con lo que de paso se demuestra que el racista no era él. El Dr. Freymann, quien lo atendió, por el estado corporal estimó su edad entre 55 y 60 años: apenas tenía 34. Era el 12 de marzo de 1955. Desde entonces nadie volvería a reír a costillas de Charlie Parker, como durante su aprendizaje musical, y desde entonces las noches ya no volverían a parecer tranquilas para nadie: se volvieron tan bochornosas como se ve en *Haz lo correcto*, de Spike Lee. El llanto colectivo se reflejó en el metro neoyorquino, cuyos muros todavía ofrecen una verdad, de esas en las que no importa que ya nadie crea por estar la mayoría bajo el influjo del mortal aliento neoliberal: *iBird lives!* Sí, el pájaro vive: pero no todos lo supieron ver volar. Dicho llanto colectivo también se reflejó, aunque muy tarde,

en aquellos que le otorgaron un único, póstumo e hipócrita premio *Grammy*, en 1974.

Es factible que alguna vez Charlie *Bird* Parker haya sentido que el goce del arte nunca es para quien lo concibe con extrema paciencia y profundo desgarramiento, sino para quien se acerca con desprevenida actitud; que los hombres jamás serán modelo de nada... o a duras penas de la contradicción; y que aun con la sensación de fracaso que suscita el haberlo realizado, siempre tuvo validez el esfuerzo. Así el placer haya sido para otros, incluso para quienes no lo merezcan.

Para terminar, cabe recordar a Rafi Zabor en *El oso llega a casa* que, diría Sancho Panza, «le cae como anillo al dedo» de *Don Quijote* Parker: «Ser el ideal de todo el mundo no es precisamente lo que tenía pensado. Lo único que quería era tocar un poco de música e irme a casa. Quizá lo que más me vaya sea la contemplación. Apartarme de todo y, no sé, soñar con ello a solas». Y en eso Charlie Parker se pasó su vida: haciendo jazz, luchando contra el racismo, creyendo en la resistencia. Y prefigurando, como espíritu mayor que era, la Contracultura Negra. O, simplemente, la Contracultura. Apartado de todo, contemplando, soñando y caminando solitario... por el bien común. **hU**