



Cuando un poeta irrumpe en el ritmo interno sensible del receptor, el poema está concluido, aunque el autor no lo sepa. Ese ritmo interno es selectivo, tanto en la sensibilidad personal como en la colectiva (si es que ésta existe, una discusión que está abierta en ámbitos poéticos y sociológicos).

la creación del caos

La sustancia de Charlie Parker llegó al alma de algunos músicos de su entorno cercano antes de multiplicarse casi infinitamente. Los más -tanto colegas como público- la rechazaron porque su poesía sonora era percibida como poco pulcra, caprichosa y hasta destructiva.

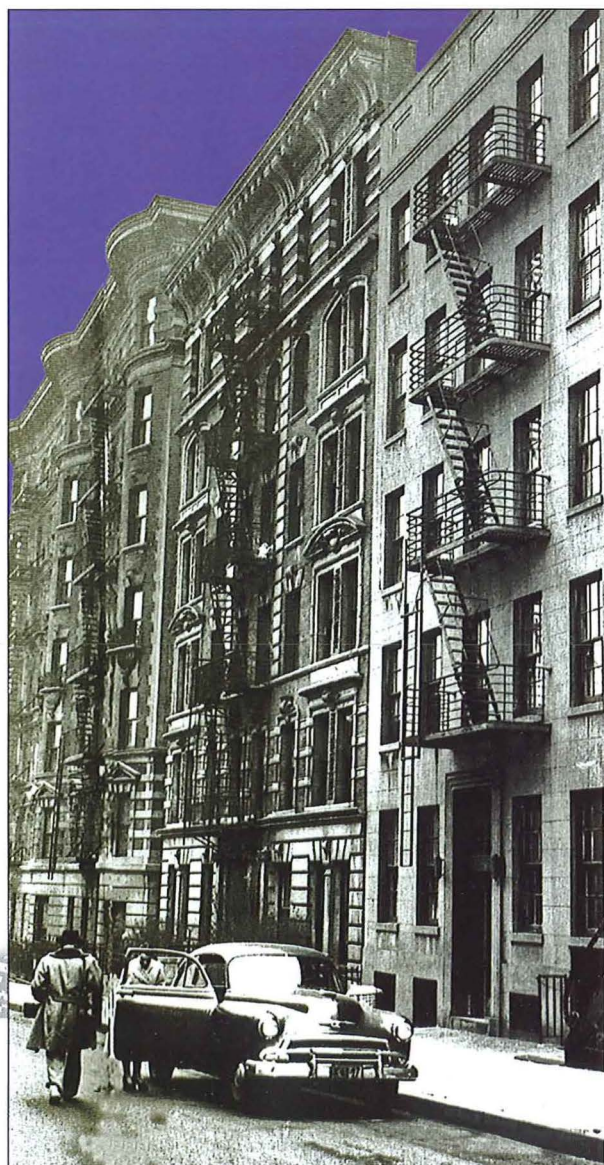
Esta reacción era la lógica respuesta a alguien que no era un constructor de formas perfectas sino un desmontador de códigos establecidos, operación que hizo firme con las armas de la belleza, armas peligrosas y equívocas. Algunos años después, la fuerza de su operación fue irresistible y los que entendieron por dónde circulaba su sensibilidad lo rehabilitaron incorporando lo que él había inventado. Así, en esta aceptación, nació la era moderna del jazz.

¿Qué fuerza empujó a Charlie Parker a crear lo que muchos calificaron como caos? Es difícil responder a esa pregunta, tanto como es inoperante formularla porque, adoptando una idea de Lev Tólstoi, no sabemos cuáles son los verdaderos mecanismos de la creación (una inmersión verdadera debe hacernos huir momentáneamente de la construcción teórica de Freud, en sus ensayos sobre Leonardo, Jensen y Dostoievski). Sí podemos intuir las consecuencias de la creación. Una fuerza segura que daba energía al arte de Parker era la tradición jazzística de Kansas City, basada en el blues y empujada por las cadencias del swing. La otra era el blues mismo, una atmósfera envolvente, que llama al tránsito y la recreación estable. Parker era un solista nato, como un trovador, un poeta espontáneo cuyas ideas pugnaban por salir porque eran empujadas por otras nuevas. Si bien esto último puede aplicarse a todos los artistas de jazz anteriores a él, en Charlie Parker cambia el modo. A este artista no le bastaban las maneras y clichés del swing, no se divertía con los tópicos del jazz, a la vez que sabía que Louis Armstrong, Lester Young

Roy Eldridge habían agotado sus mensajes en la comodidad de unas formas aceptables y aceptadas, sobre todo por ellos mismos.

Los solos de Parker hablan de una poderosa inquietud interior, de una necesidad de traspasar lo que otros habían visto como límites lógicos aun rompiendo con limitaciones anteriores.

Louis Armstrong con *West End Blues* marcó la pauta de lo que debía hacerse tanto en materia de intensidad emocional como de ruptura del *tempo* y, quizá, de la métrica. Lester Young



entendía que los fundamentos sobre los que creaba sus solos eran sólo un vehículo con el que deslizarse arrastrado por la fuerza de los acontecimientos rítmicos. Roy Eldridge quizá sintetizara ambas inquietudes y, así, prefiguró una modernidad que halla espacio efectivo en Dizzy Gillespie y Parker. Estos dos músicos doblaron y cuadruplicaron el *tempo*, saliéndose así de la “vía recta”. El *tempo* del ritmo y la sintaxis melódica y el tiempo del jazz como forma de arte.

Dizzy Gillespie fue el ensayista del jazz moderno. Charlie Parker el poeta. El complemento era perfecto. La relación previsiblemente fue conflictiva porque el ensayista era riguroso (a pesar de la pátina de humor y de las temibles irreverencias que lo hicieron célebre entre propios y legos) y el poeta explotaba y se expandía sin medida, aunque manteniendo rigurosamente las formas mínimas.

El blues emergía en cada nota, en cada verso, en cada idea. Era fácil verlo en los propios blues (*Now's the Time*, *Moose The Mooche* y, la máxima expresión, *Parker's Mood*), éstas fueron verdaderas declaraciones de intención. Pero también fue notable la presencia esencial del blues en canciones alejadas de la intención *bluesy*, como en la versión de *I Remember You* (1953), con Al Haig al piano. Charlie Parker no “dice” nada, no se atiene a la letra original de la canción, como hacía Lester Young o como le explicaba Dexter Gordon a su amigo Francis en la película *'Round Midnight* (cuando requiere la letra de *Autumn in New York* para poder tocarla con más propiedad). Aquí Parker insiste en su vía principal y nos hace ver que si tiene un recuerdo permanente no es el que describe la letra de la canción sino el de la tradición del blues y que esa tradición contiene todas las letras, todas las palabras. Letras y palabras de las que no necesita nutrirse porque el contenido está en esa milagrosa combinación de acordes y resonancias.

Con Charlie Parker ocurrió algo frecuente en el jazz: el gran cambio en adhesión firme a la realidad de la tradición. Pero él lo llevó a la máxima expresión. No fue una operación voluntaria sino, intuimos, promovida por una pulsión interior inmanejable, la misma que lo propulsó hacia los excesos por los cuales también se lo conoce; excesos que terminaron propagándose tanto como sus innovaciones. Pero lo que nos interesa es la poesía de su arte: nadie reprocha a Baudel-

aire su adicción narcótica, ni a Malcolm Lowry o Graham Greene sus amores (de diferente factura) por el whisky. De ellos quedan las obras. De Charlie Parker las grabaciones y la impregnación en la memoria de los músicos que tuvieron el privilegio de escucharlo en persona o tocar con él, y que, haciendo cuentas de perjuicios y beneficios, le perdonaron la asociabilidad.

Una expansión poética de tal magnitud es de difícil asimilación serena. Tanto como lo es de fácil remedo. Muchos músicos pudieron tocar como Charlie Parker, ninguno pudo hacerlo desde Charlie Parker. El primero que intentó hacerlo desde su propia pulsión interior ocasionó una ruptura, me refiero a Ornette Coleman, cuya relación con la tradición del blues es la misma que tenía Parker con ese acervo. Coleman no imitó a Parker sino que cogió al vuelo el pájaro de su poesía sonora, expandida a los cuatro vientos del jazz y, a partir de allí, hizo su propia música. El pianista John Lewis, que lo apoyó cuando todo el mundo estaba horrorizado con lo que su música proponía, fue uno de los primeros en entenderlo, después hizo otro tanto Gunther Schuller; ambos fueron importantes “entendedores” del jazz y promotores de innovaciones. Antes de Ornette Coleman hubo feroces seguidores de Charlie Parker, como Phil Woods, Sonny Stitt, Lou Donaldson, Frank Morgan y Sonny Criss, fieles hasta en los detalles superficiales. Después de Coleman el jazz se impregnó de una síntesis entre las dos innovaciones, pero ése es un asunto que requiere un tratamiento especial y éste no es lugar apropiado.

Otro heredero heterodoxo fue Eric Dolphy, quizá más alejado que Coleman del modelo original, aunque su concordia con la forma armónica pudiera inducir a pensar lo contrario. Dolphy recrea (en el saxo alto, recuérdese que tocaba también otros instrumentos) la atmósfera de invención explosiva y métrica espontánea del Parker más maduro y atormentado. Su sonido roto, es consecuencia de la fractura del sonido de Parker, aparentemente roto en su oído y su corazón. Exactamente la misma operación que un poeta de la palabra pone en marcha a partir de los versos de su maestro, o que un pintor cercano a la abstracción actúa sobre (nunca *contra*) su más influyente predecesor figurativo y generalmente clásico.

La pulsión de Charlie Parker es la de una cul- ▶

”

Parker era un
solista nato,
como un
trovador, un poeta
espontáneo
cuyas ideas
pugnaban por salir
porque eran
empujadas por
otras nuevas.

“





► tura que pugna por salirse de la prisión en la que el Poder con mayúsculas la ha encerrado. No obstante haber sufrido la discriminación como muchas otras personas de su etnia, Parker no era consciente de ser un oprimido, ni de ser utilizado. El gran pasado cultural de su pueblo (el pueblo negro de Estados Unidos), que se remonta a épocas en que la esclavitud comienza a fundir sus tradiciones africanas con la cultura occidental, elige a Parker como vía de expresión de todas las alegrías y los dolores, cae arbitrariamente sobre una persona: demasiado trabajo para un solo hombre, máxime si el destino sólo le ha asignado treinta y cinco años de vida y, como instrumento, un saxo alto. Fue el destino o, quizá, el Poder mismo: los marginales, portadores de otro tipo de poder, el de la creación y el espíritu, son altamente peligrosos, nocivos para la convivencia obediente. La idea no es nueva, pueden revisarse los casos de Dostoievski, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud o, alguien más secreto y emblemático, como el del pintor Antonio Ligabue (a. “el suizo”, a. “el chiflado”), un vagabundo más o menos iletrado que se propinaba puñetazos en la nariz para que su rostro “tuviera un carácter más firme”, y dejó una obra que canta a la crueldad que se esconde tras la perfección cruel de la naturaleza; al final de su vida su obra fue adorada por snobs con dinero y por comisarios de museos. Ligabue gastó su tardía fortuna en comprarse cuarenta y ocho motocicletas, se cree que todas eran rojas, que nunca nadie vio que condujera. Fue su droga, la conclusión absurda de su pulsión creativa, un final análogo a una muerte a los treinta y cinco años por excesos, como la de Charlie Parker.

El Poder (llamémoslo así y nos entenderemos aunque no podamos definirlo en los contornos) apela a todos sus recursos. El Poder tiene formas establecidas y cualquier intención de ruptura o es absorbida o destruida; no está en disposición de compartirlas. Un filme (*Ragtime*), extraído de una novela ejemplar de Doctorow, explicita esa reacción: una vez que el rebelde se ha rendido y desarmado es asesinado por orden del jefe de policía. El rebelde era negro, pianista y aspiraba a la respetabilidad. Charlie Parker también aspiraba a un tipo de reconocimiento formal; por eso, con ingenuidad, se rodeó de instrumentistas de cuerda con apellidos generalmente alemanes, judíos o ambos a la vez (era un modo tangencial de relacionarse con la ciencia y el pensamiento).

Quizá fuera el propósito de una reconciliación con quien él no estaba peleado pero al que intuía hostil porque era una persona muy inteligente. Las cuerdas adornaron con suavidad la furia sensual de su invención, la sexualidad casi explícita de su música, pero no fue suficiente porque el verdadero y peor enemigo ya estaba adentro.

El personaje que representa a Charlie Parker en el relato de Julio Cortázar *El perseguidor*, en un arrebato visionario dice que “esto ya lo toqué mañana”. En esa ingenua resolución anticipada, pone de manifiesto una fuerza interior que puede más que él (él mismo en el momento en que exclama que mañana ya estuvo tocando lo mismo); la pulsión poética va más allá del momento de la creación porque el personaje se anticipa a sus seguidores y comprende con angustia que su estirpe está en su mismo cuerpo. Así, si es verdad que Charlie Parker dijo eso, pudo entrever en su música la inmortalidad y esa visión fue el comienzo del fin. No hay, no obstante el tópico de la autodestrucción, una voluntad de desaparecer, sino la imposibilidad de aprehenderse más allá del presente. La fuerza vital de su música pudo haber sido una pesadilla de la que no podía ni quería salir. Su música lo conducía a su música, y lo trasladaba a un mañana en el que ya había estado tocándola. El Poder (vuelvo a llamarlo inapropiadamente, invéntese el lector otro término) no admitió una injerencia en sus planes porque no lo admite de ningún artista.

Y el poder, sin ritmo interno sensible, tiene la posibilidad de captación de quien vigila rigurosamente; así, no permitió que el poema espasmódicamente compuesto por Charlie Parker, concluyera... esto tampoco lo supo Parker. Pero la maldad organizada (que no es un invento de George W. Bush ni, entonces, del senador McCarthy) no supo que confluía en espíritus más serenos, como los de Ornette Coleman y Eric Dolphy, a cuyas almas contiguas había llegado la música parkeriana. Coleman también fue rechazado porque tampoco era un constructor de formas perfectas sino un desmontador de códigos establecidos. Esta parte de la historia la conocemos porque tuvo un desarrollo ulterior del que somos contemporáneos. Habitamos la era moderna del jazz, la que aceptó a Charlie Parker y a la que fue indiferente que necesitara ser respetado y rehabilitado. Gloria a su pulsión poética. Dios ha sabido acogerla.

parker suite
1955 - 2005

“

Habitamos la era
moderna del
jazz, la que
aceptó a Charlie
Parker y a la que
fue indiferente
que necesitara
ser respetado
y rehabilitado.
Gloria a su
pulsión poética.
Dios ha sabido
acogerla.

”