



A Parker, muerto célebre, no le dejamos descansar ni en su lecho de sombras. Aún muerto tiene mucho por hacer: contar una vez más el relato "serigrafado" de su tragedia.

tocata y fuga en la noche

No hay segundos actos en la vida del norteamericano.
F. Scott Fitzgerald

En el arte la muerte por desgarradura cotiza en bolsa y en lo relativo a las pérdidas humanas bajo la simbiosis jazz y drogodependencia, de aquellos homicidios cometidos por la heroína durante el advenimiento del bop, urge separar tres vectores: las adicciones, el genio creador y el relato mítico de la vida del jazzman en su intento de conquistar la trascendencia de su arte. Parker reunió por sí sólo las tres gracias. Eso gusta mucho al público, por eso su muerte le sienta tan bien. La sangre de los mártires renta mejor.

Aquélla fue genuinamente una tragedia americana. A Parker, o lo que de él ha hecho su relato elegíaco a efectos culturales, le ocurre lo que a Marilyn Monroe, que tras su repentina desaparición su catástrofe se hace pública y con ello nace el mito. En casos así la desventura de un sólo hombre se globaliza. Se hace tragedia para todos. En la tradición americana los mitos culturales suceden inicialmente por fuerza de su oralidad y, para que gocen de un sentido universal incontables variaciones del relato originario modificaran su veracidad. Apoyemos esto con palabras de Woody Allen: "Las grandes personalidades del jazz americano siempre fueron construidas como figuras o leyendas a través de la tradición oral. Se decían muchas cosas sobre estos músicos, pero no era seguro que todo lo que se contaba fuera verdad. Alguien asistía a un concierto y si le gustaba un trompetista más o menos conocido empezaba a contar que era originario de una determinada ciudad y había tocado con éste o aquel músico. Esto se transmitía de boca en boca, la gente hablaba mucho de ello y el original terminaba diluyéndose"⁽¹⁾.

Charlie Parker, y las representaciones morales que de él han hecho el cine y la literatura para ilustrar el mito americano de la supervivencia y la superación personal, se parecería a una estatua en una gran plaza: todos tenemos derecho a contemplar el bronce, tocarlo, idolatrarlo. Muerta la carne nace el mito y la cultura se apropia del relato vívido. Se nos vende el auge y la caída del músico, asegurando para la historia su resonancia legendaria y para el consumismo mercantil el éxito de ventas. Convertida su biografía en fábula lo que venga después no serán sino tergiversadas simulaciones y teatralidad manifiesta, falsas copias y calcos opacos de un remoto original cuyo verdadero testimonio reside, sólo ya, en el recuerdo de los más allegados al cuerpo del biografiado. ¿Dónde queda el hombre y dónde el mito? Seguramente que no más allá de la evocación que de él hicieron su círculo cercano, Chan Parker, Dizzy Gillespie, Leonard Feather, Red Rodney y aquellos pocos que vivieron su calor. Pero, para nosotros, cualquier tentativa de traernos un Parker veraz se convierte en simulacro. Complacidos y ciegos caemos en la degustación del lugar común: terminamos promoviendo la mitad de una imagen, la de un saxofonista heroinómano, alcohólico, negro, mujeriego. Centramos nuestra atención en la contemplación de la irreversible caída de Parker más que en explicar su genialidad aséptica, sin florituras mortecinas, tal que renovador del lenguaje musical del veinte. ¿De verdad fueron sus rincones oscuros generadores de su genialidad creadora? ¿Por qué es más fácil fabular sobre el desastre que dignificar las virtudes del hombre?

Frente a eso unos pocos se empeñan en perseguir un original que ya no existe, y la búsqueda del verdadero Parker se convierte en algo



dramático, en pesadilla laberíntica al intentar dibujar la figura de un hombre que quizá no existió. ¿Quién garantiza que un hombre es lo que se cuenta de él? ¿Quién asegura que Parker fue *Bird*? Clint Eastwood intentó acercarse lo más sensatamente a un cielo embadurnado.

El cine es peligroso con los músicos de jazz. Los ha destrozado uno a uno: Bix Beiderbecke, Billie Holiday, Glen Miller, Chet Baker. Clint Eastwood, sin embargo, salvó a *Bird* al potenciar su simbología. El Parker que dirigió en 1988 a través de un Forest Whitaker crepuscular y de párpado caído, no es tanto un personaje real como el trasunto de un arquetipo poético bien identificado en la historia del arte: el artista solitario como agente de búsqueda de belleza. El músico que ahonda en el ser para triunfar sobre la carne y el eterno perseguidor insatisfecho de la belleza que naufraga en un medio hostil. Greil Marcus en *Mystery Train* apuntala este aspecto del mito americano de la caída del héroe: “La incapacidad del artista vital americano para sentirse satisfecho con un público que le rinde culto, por mucha atención que éste le preste, está ligada a la percepción instintiva de que, sea lo que sea América, debe ser básicamente grande y que si uno está haciendo algo grande no está haciendo nada” ⁽²⁾.

Parker fue trascendencia y *Bird*, -su relato-, la película de esa trascendencia. La proeza de aquella obra cinematográfica, dirigida por el que es probablemente el último cineasta clásico en activo de Estados Unidos, encontró su fruto al proyectar al hombre Charles Parker Jr. y su alma creativa evitando cualquier deriva sensacionalista de un guión que fácilmente habría caído en la recurrencia al tópico en el retrato de un músico tipificado a través de su drogodependencia. No fue así, “*Bird* es un trabajo de amor”, como dijo Leonard Feather. Un emocionado homenaje y no una hagiografía. Un quitarse el sombrero y la genuflexión de rodillas de un alumno sentido hacia su maestro, maestro de todos. En su adolescencia Eastwood quiso ser músico de jazz, llegó a tocar el piano y la trompeta en bares de Oakland y en una ocasión, de joven, vio tocar a Parker. Radicalmente *Bird* no es una película sobre la droga en el jazz ni tan siquiera sobre la adicción de Parker. Eastwood aún sabiendo que en aquellos años cincuenta la droga consiguió elevar el estatus del músico americano a leyenda centralizó sus recursos en subrayar el lado autodestructivo de Parker gracias a un relato simbólico. Trazando el recorrido de una huida de la realidad: de los compañeros músicos, de Chan la mujer amada, y de toda tentativa de orden. Una tocata y fuga que tuvo su implosión en ninguna utopía. Eastwood aseguró el phatos melodramático sobre el guión de Joel Oliansky en la soledad abismal de *Bird* como artista moderno, para el cual la muerte prematura se presenta como condición de su creatividad. Es la agonía romántica de la muerte prematura: Shelley y Keats, Sylvia Plath y los expresionistas abstractos... mil ejemplos más, a granel.

Bird es una película bebop, es decir, elaborada sobre constantes torbellinos en torno a una melodía bien conocida: la vida autodestructiva de Parker. Su año de estreno, 1988, fue una época en la que el jazz estaba sufriendo un *revival* sanador para su maltrecho estado de salud y un renacimiento historicista a raíz del estreno de la película de Bertrand Tavernier *Round About Midnight*, donde el personaje de Dexter Gordon dibujaba inolvidables pinceladas en torno a Bud Powell y Lester Young. Aquella centraba el núcleo temático en torno a la amistad y la música, y del emparejamiento Gordon/Powell no se deducía ninguna tipología arquetípica. Por ►

“

A Parker le

ocurre lo que a

Marilyn Monroe:

tras su repentina

desaparición,

su catástrofe

se hace pública

y con ello nace

el mito

”



66

En su adolescencia,
Clint Eastwood
quiso ser músico de
jazz, llegó a tocar el
piano y la trompeta

► el contrario, *Bird* si versó sobre la incapacidad de adaptación del artista mediante la narración de su progresivo hundimiento.

Eastwood siempre quiso rodar la biografía de uno de sus grandes ídolos de la música, y lo consiguió al rescatar un guión perdido en los archivos de la Columbia basado en las memorias inéditas de Chan Parker. Pero se enfrentaba a la posibilidad de tener que trabajar con un subgénero cinematográfico ya asmático en los ochenta, el biopic. Al centralizar la producción de la película como si fuese una independiente pudo rodar sin cortapisas una de sus obras más personales.

para menos si contamos que su estructura es en sí misma comparable a una pieza bop. *Bird* es una narración no lineal con numerosas digresiones conceptuales a partir de un solo núcleo temático: la aniquilación vital implícita en determinadas almas creativas. Gracias a una sintaxis fílmica muy libre, llena de *flashbacks* dentro de *flashbacks*, saltos temporales y elipsis que consistían en enlazar sucesos lejanos en el tiempo pero semánticamente cercanos. Ejemplo: las primeras secuencias muestran distintas edades de Parker, distantes en un tiempo analógico pero unidas temáticamente al deducirse de ellas la etapa de aprendizaje musical autodidacta en Kansas. Esto permitía mostrar los hechos más importantes en su biografía, los que marcaron el signo de su destino, sin tener que recurrir a una alfabetización del tiempo que habría dado lugar a un metraje excesivo. Gracias al montaje, los saltos temporales muestran una gramática no secuencial, algo parecido a los intervalos en las escalas musicales, como en el bebop o el giant step, para recurrir a Coltrane. Eastwood sabía lo que hacía, en todo momento, concluyendo un trabajo que funciona como un puzzle, alejándose de todo convencionalismo narrativo, raro en el cine americano de la época. Entendió además que el romanticismo fúnebre de su crónica de una muerte anunciada pedía tonalidades oscuras, jazzísticas y esencialmente nocturnas (todo sucede tras la puesta de sol), y contó con la fotografía magistral de Jack N. Green que enfatizaba el patetismo característico del héroe crepuscular.

Así, el espectador acerca su ojo a los sujetos/personajes y no a los objetos/decorados. Bajo este armazón el director americano pudo alejarse de lo anecdótico, exponenciando la genialidad de un Parker hecho cristal, subrayando los misterios de la pirámide de debilidades de un artista que pudo albergar en su interior el germen de la autodestrucción. Eastwood evitó caer en la vieja trampa del Hollywood de los últimos cuarenta años porque no enfatizó ningún aspecto de la vida de Parker, ni su relación con las drogas, la policía o sus corazonadas con mujeres. No, porque esto hubiera dado un relato novelado, *Parkerizado*, teatralizado. A él no le importaban las historias de supera-



Hi-De-Ho Club (Los Ángeles)

en bares de
Oakland y en una
ocasión, de joven,
vio tocar a Parker

99

Bird huye de lo biográfico en un sentido tradicional gracias a una estructura narrativa más poético-simbólica que histórico-descriptiva, en la que se metaforiza constantemente el descenso y la caída, anunciado en el montaje repetidas veces mediante un platillo volante que da de bruces contra el suelo. Una trama enriquecida con el néctar de la simbología: el caballo blanco, el hombre en la silla de ruedas que le entrega la droga, la jeringuilla, la rosa roja que Parker mastica después de un concierto en París...tropos visuales que funcionan como *leitmotiv* de alta connotación poética.

Pronto encontró Eastwood el reconocimiento internacional de la crítica de jazz. No es

►



ción de chico pobre con ganas de ascensión en el escalafón artístico y la superación personal. En esencia centró su objetivo en la mirada al hombre y se sumergió en el *anima* del artista, en sus aguas negras a través del arquetipo poético descrito.

Por encima de sus westerns y films policíaco-fascistas, en la filmografía de Eastwood existen los personajes de la frustración. Falsos héroes y solitarios sin estrella, perdedores y poetas apocados, con resonancia mística, que forjan lo patético y lo romántico.

Los personajes de Red Stovall (*El aventurero de medianoche*), John Wilson (*Cazador blanco, corazón negro*), William Munny (*Sin Perdón*), Buth Haynes (*Un mundo perfecto*) funcionan como iconos, mitos, y una vez más, arquetipos, de carácter existencial. Sombras chinescas sobre un mundo que deviene en fatalidad. Eastwood proyectó por segunda vez (ya lo había hecho en *Escalofrío en la noche*) un juego de espejos a través de su propia concepción melancólica del mundo. Y es *Bird* esa visión. La incapacidad del genio por desenvolverse en un espacio que le resulta tan nocivo que ni siquiera el éxito y la fama importan; ejemplificado en la secuencia en la que, mientras el saxofonista interpreta un solo, el gentío de admiradores le arroja unas rosas al escenario. *Bird* las coge al vuelo, e inclinándose sobre una luz cenital que le ilumina, se la come, con ello traga, mastica, digiere la gloria, acercando su final cada vez más. Resulta esclarecedor entender cómo el Parker personificado se convierte en *Bird* mitologizado a través de las imágenes fundacionales de su vida. Nuestra paradoja es que fue el mismo Parker el que colocó la primera piedra sagrada de *Bird*. Y la película enseña las imágenes de su vida unidas al conjunto de motivos que encasillan al hombre en trasunto mítico. La cultura anglosajona ha publicado siempre los rincones oscuros de los artistas rentables (Pollock, Warhol, Rothko). Pero en nuestro caso puede que en vida el mismo Parker hiciese de sí mismo un ídolo de barro; construyendo conscientemente el relato de su leyenda. Joachim E. Berendt apuntaba algo que puede ser falsamente anecdótico: en las fotografías en que aparece el saxofonista con otros músicos es característico que la distancia que lo separa de los demás es casi siempre mayor que la que hay entre los demás instrumentistas. Y en 1954 envió Parker a su esposa un poema: *La muerte es algo*

urgente, mi fuego es inextinguible. Tal manifestación esclarece la anomia y la angustia, pero también el anhelo de trascender sobre la carne, que únicamente Parker pudo experimentar. Pero es ahora, en este aniversario que volverá a vérselo como el eterno atormentado, convirtiendo sus purgas en algo público, cuando el mercado romantiza, idealiza, trafica y eterniza su figura dando una visión del jazz unidireccional y estereotipada: dogmatizando que el jazz es vértigo y ello hizo que se llevase a muchos a la tumba. Tan sólo valga la dedicatoria que hizo Eastwood cuando dedicó *Bird* "a todos los músicos del mundo". No hay mayor agradecimiento ni reconocimiento cabal al ejercicio del músico. Es el abrazo entrañable de quien reconoce en Parker un símbolo del terrible esfuerzo en la extenuación de la actividad artística de uno de los estilistas más paradigmáticos del jazz. Es su recuerdo, y nada más, lo que ahora debe conmemorarse en su aniversario.

Charles Parker murió el 12 de marzo de 1955. El mito de *Bird* tuvo su nacimiento histórico aquel mismo mes. Por entonces el disc-jockey Jazzbo Collins prologó uno de los discos en memoria del fallecido. En ese texto se presentaba por primera vez a un público global su obra, ordenada sistemáticamente con estas palabras: "Creo que en toda la historia del jazz no ha habido un músico más reconocido y menos comprendido que él". Aquel era el primer vuelo del pájaro a través de su mito.

¡Bird Lives!

Notas

⁽¹⁾ Entrevista a Woody Allen en *Dirigido Por* n° 286, pág. 26, enero de 2000.

⁽²⁾ Marcus, Grail: *Mystery Train* (Círculo de Lectores, 2003)

