CHARLIE PARKER: «EL PERSEGUIDOR»

Pocos textos cortazarianos han merecido mayor número de estudios que *El perseguidor* y parece difícil agregar algo nuevo a las inteligentes, agudas o extremadas interpretaciones y comentarios producidos por esta admirable novela corta (1). Aquí quisiéramos dar un paso atrás, intentar un tipo de investigación crítica muy mal considerada en nuestros días. Pero aun conscientes de que vamos contra la corriente, creemos que este trabajo debía ser hecho y aquí reunimos las piezas de una primera cosecha. Un especialista en la historia del jazz (y sobre todo un conocedor de la literatura en revistas especializadas) podría agregar muchos datos nuevos. Desde ya queda dicho que toda información complementaria en este sentido será recibida con profundo agradecimiento. La documentación permitirá comprender el complejo y siempre fascinante problema de la creación artística. Ese es el fin último de estas páginas. Nos limitaremos a señalar todos los elementos que Cortázar utilizó de la realidad preexistente, cuando se propuso escribir su relato.

EL PERSEGUIDOR «REAL»

El interés de Cortázar por el jazz es antiguo. Además de que ha intentado tocar repetidamente la trompeta (no sabemos si con éxito

---

(1) De entre los estudios de que tengo noticia he leído solamente éstos: Saúl Sosnowski: «Conocimiento poético y aprehensión racional de la realidad. Un estudio de «El perseguidor», de Julio Cortázar, en H. Giacomán (editor), *Homenaje a Julio Cortázar,* N. York: Las Américas, 1972, pp. 427-444; Alfredo Veiravé: «Aproximaciones a "El perseguidor"», en David Lagmanovich (editor), *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar,* Barcelona, Hispam, 1975, pp. 191-218; Noé Jitrik: «Crítica satélite y trabajo crítico en "El perseguidor", de Julio Cortázar», en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* México, XXIII, 1974, pp. 337-368. No he podido leer los siguientes: David Musselwhite: «"El perseguidor", un modelo para desarmar», en *Nuevos Aires,* Buenos Aires, 8, agosto-octubre 1972, pp. 23-36; Antonio Skármeta: «Trampas al perseguidor», *Mapocho,* Santiago de Chile, 20, verano 1970, pp. 33-44; N. Basso: «La música en la obra de J. Cortázar», *Revista Iberoamericana de Literatura,* Montevideo, 2.ª época, 2, 1970, pp. 51-60; Juan Carlos Curutchet: *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática,* Madrid, Editora Nacional, 1972. Y otros que se me escapan.

o sin él...), numerosas páginas suyas (alguna de 1952) dan testimonio de esa atracción: «Louis, enormísimo cronopio», «Clifford» (Brown), Thelonius Monk, «Take it or leave it», etc. (2)

Al comienzo del texto que consideramos, Cortázar, con su honesta conciencia artística, señala que se trata de un homenaje a Charles Parker, *the Bird,* el famoso músico norteamericano de color nacido en Kansas City en 1920 y muerto en Nueva York en 1955. El relato está inspirado en numerosos detalles de la vida real de ese músico y en aspectos conocidos de su personalidad. El nombre del protagonista, Johnny Carter, parece tomado de los de otros dos saxos altos norteamericanos, de gran prestigio en la década del 40: Johnny (Hodges) y (Benny) Carter.

Cortázar pone su atención en el último tramo de esa vida compleja y trágica, pero como ya veremos hay alusiones a su infancia y a momentos intermedios. Trataremos de ordenar cronológicamente esas referencias en el texto del relato que nos interesa. Y aquí la primera de varias confesiones de impotencia: no tengo posibilidad de acceder ni en mínima parte a las múltiples revistas sobre jazz o de información general, en las que Cortázar leyó los datos de esa biografía real y de la leyenda escandalosa que rodeó la existencia extraña, absurda, a veces tierna y otras terrible del músico citado. Y aun cuando tuviera a mano esas revistas, recorrer las colecciones de *Down Beat, Gramophone, Esquire, Le Monde, The New York Times, Melody Maker, Exposé, Confidential, Metronome, Blue Star Revue, Jazz Hot, Orkester Journalen, Jazz Tempo, Play Boy, Ebony,* etc., sería una labor inmensa y de dudosa eficacia. He preferido apelar a las dos obras que reúnen la mayor información hoy disponible sobre el autor y ejecutante de *A Night in Tunisia* u *Ornithology.* En primer lugar el libro extraordinario editado por Robert Reisner, *Bird. The Legend of Charlie Parker* (3), colección de 84 testimonios de personas que conocieron y trataron al músico (comenzando por Bob Reisner mismo) y de algunos materiales documentales de inusitado interés. Y el de Ross Russell, *Bird Lives!* (4) que es una hermosa biografía bien documentada. Lastrada a veces de cierta actitud apologética y románti-

---

(2) *La vuelta al día en ochenta mundos,* México, Siglo XXI, 1967, comienza con una admirativa referencia a Lester Young y Charlie Parker, p. 7; *Clifford,* p. 73, y véase pp. 121, 127, 200, 207, 209. En *Rayuela* hay numerosos pasajes sobre el *jazz.*

(3) Nueva York: Da Capo Press, 1979, 3.ª ed. La primera es de 1962. Con una dio-cronología y una excelente discografía de Erik Wiedemann. Las referencias a este libro dirán: Reisner y la página citada.

(4) Nueva York: Chaterhouse, 1973. Con una bibliografía y discografía. Cuando citemos señalaremos el nombre del autor y la página.

ca (5), ha sido escrita por un conocedor del jazz (6) y se atiene siempre fielmente a los hechos. A partir de esas obras como básicos puntos de partida, tendremos en cuenta también ciertos artículos (muy pocos, por desgracia) que aparecieron en algunas revistas y tocaron la figura de Parker (y sobre todo episodios escandalosos de su vida), así como algún relato y alguna novela, que convirtieron a esa figura en motivo de obras literarias. Lo que me interesa en primer lugar es mostrar todos los elementos biográficos *reales*, que inundan el relato *fictivo* de Cortázar. Después aludiremos a algunos textos literarios que pudieron influir en la maquinaria creadora cortazariana, y más tarde veremos cómo usó esos elementos el escritor argentino, qué hizo con ellos y qué quería hacer en su relato. En otras palabras: materiales y realización a partir de esos materiales. Cómo la existencia real de Parker se incorpora a la «biografía» y los hechos del músico del que se habla en el relato. Y cuando escribo «del que se habla», quiero señalar algo fundamental: todo el texto (como otros del mismo autor) es el testimonio de un narrador único que cuenta sus encuentros con el personaje y es a través de sus palabras como nos ponemos en contacto con la realidad del otro, del verdadero (prot) agonista. Ya volveremos sobre esto. Ahora veamos los hechos desnudos. Para comodidad de los lectores, en algunos casos pondremos en dos columnas paralelas los pasajes del texto literario y, al frente, los testimonios «reales». Pero antes, otra confesión: soy un lector (pasable) del inglés, pero carezco absolutamente de experiencia como «trujamán» (así llama Cortázar al traductor), y la jerga de los jazzistas de los 30 al 50, es la reproducida en los testimonios que aquí utilizo. ¿Cómo traducirla al español? (7). Después de algunos intentos en los que siempre recaí en fórmulas demasiado rioplatenses para hacerlas aceptables a un lector de otras zonas del español, resolví dejarlas en el original, acotando al comienzo una síntesis del contenido. Ese inglés, con un sabor violento y desnudo, primario y a veces brutal, escatológico y lleno de gracia, es intraducible.

---

(5) Véase lo que dice James L. Collier: *The Making of Jazz*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1978, p. 362.

(6) El libro de Russell: *Jazz Style in Kansas City and the Southwest*, Berkeley, Univ. of California Press, 1971, es imprescindible para el conocimiento de toda una etapa en la historia del *jazz*.

(7) Véase en Russell las deliciosas advertencias lingüísticas de las pp. 178-180 y el inglés que aparece en todos los testimonios de la obra de Reisner. Y el vocabulario de Dan Burley: *The Handbook of Harlem Jive*, Nueva York, D. Burley, 1944.

Texto del relato (8)	*Realidad de Parker*
«—Me di cuenta cuando era muy chico... En mi casa había siempre un lío de todos los diablos, y no se hablaba más que de deudas, de hipotecas. ¿Tú sabes lo que es una hipoteca? Debe ser algo terrible, porque la vieja se tiraba de los pelos cada vez que el viejo hablaba de la hipoteca, y acababan a los golpes. Yo tenía trece años...» (p. 107 y lo mismo en la p. 109).	Infancia pobrísima; el padre fue bailarín, jugador, chulo, y murió apuñaleado por una prostituta cuando Charlie tenía diecisiete años (1937). Su madre lo mantuvo durante su infancia y hubo hipotecas y deudas; siempre... Russell, capítulo 2; y véase en Reisner el testimonio de Mrs. Addie Parker, la madre, que es turbador y de una feroz sinceridad. Sobre hipoteca, ver Russell, p. 153. La madre crió y educó al primer hijo de Charlie, Leo, *ibidem.*
«Cuando el maestro me consiguió un saxo que te hubieras muerto de risa si lo ves...» (p. 107).	Sobre el primer saxo, que era una risa, Russell, p. 38: «an old sax, made in Paris in 1898, that was like nothing...».
«Y para colmo, la religión, ah, eso no te lo puedes imaginar» (p. 107). Y otra vez, en 109. Sobre Dios, pp. 172-173.	«Although raised in Catholicism —he mentioned once that he had been a choir boy— he rejected the Church», Reisner, p. 139.
«Me puse a pensar en mi vieja, después en Lan y los chicos, y claro, al momento me parecía que estaba caminando por mi barrio, y veía las caras de los muchachos, los de aquel tiempo» (p. 113), «... y en seguida me puse a pensar en Lan y los chicos, y a ver el barrio» (p. 113).	Charlie casó por vez primera a los dieciséis años; ella, Rebecca Ruffin, tenía diecinueve. En 1937 nació Leon, su primer hijo. Se divorciaron en 1941. En 1943 casóse con Geraldine Scott. En 1945 se enamoró de Doris Sydnor y vivió con ella durante varios períodos. Casó con Doris en Tijuana, México, en 1948 (pero no se divorció nunca de Geraldine...). En 1950 decidió vivir junto con Chan Richardson (*Lan,* en el relato). Con ella tuvo dos hijos: Pree (1951) y Charles Baird (1952). Sobre Chan, véase la documentada pintura de Russell, pp. 174-177, y

(8) Todas las referencias remiten a *Las armas secretas,* 5.ª edición, Buenos Aires, Sudamericana, 1966. Allí «El perseguidor» ocupa las pp. 99 a 183.

la carta de Chan a Russell, *ibid.*, pp. 236-238. Dorys y Chan se disputaron a Johnny, Russell, pp. 231-232.

El barrio es la zona de Nueva York que tanto gustaba a Charlie, en torno a la calle 52 Oeste, y evoca el período de estrecha colaboración con Dizzy Gillespie, 1944-1946, cuando por vez primera conoció a Chan.

«Nadie se atreve ya a prestarle un instrumento a Johnny, porque lo pierde o acaba con él enseguida... Nadie sabe ya cuántos instrumentos lleva perdidos, empeñados o rotos...» (p. 102).

«Bird had a job playing in a small K. C. roadhouse with a seven-piece band. There was only one hung-up, his horn was in hock... He always got a horn somewhere. After his death, there were a lot of people who wanted an alto he had played. Where was one? It was like the search for the Holy Grail. One was found in a grocery store near his house. He had borrowed ten dollars and left the instrument there as security. Chan has one. Amid the maze of figurin out who was to get what of the Parker estate comes the humble request of wife numer two, Geraldine, who says, When I married him, all he had was a horn and a habit. He gave me the habit, so I might as well have the horn», Reisner p. 25.

... and I bought him a sax for $ 190. Bird crie and sair, «Man, I'll never be late again». He did't show for two days. Then I went looking for him. I found him where those cats hung out around 18th and Vine, but his new sax was in hock. I always took him back. You could tell: if the sax wasn't Charlie's arms, it was in the pawn shop. He hocked it every week (Reisner, p. 67).

Charlie Parker was playing with me when I cut the band down to seven pieces. He was on alto. He was about fifteen then, and he was high then. I told him he was in for trouble, and I used to have to go and give a taxi driver ten and fifteen dollars to get his horn out of hock because he was high on that stuff. Finally he lost the horn and I got mad and wouldn't get it for him. The taxi driver soaked his horn and wouldn't tel him where he had it (Reisner, pp. 82-83).

Allá es Baltimore y Nueva York, son los tres meses en el hospital psiquiátrico de Bellevue, y la larga temporada en Camarillo

(pp. 118-119). Bruno, en Camarillo me habían puesto en una pieza con otros tres, y por la mañana entraba un interno lavadito y rosadito que daba gusto (p. 140). ... veinte días después tuve carta de Baby Lennox, que no se había olvidado de mí. En Bellevue lo trataron espléndidamente y yo lo fui a buscar cuando salió. Vivíamos en el departamento de Mike Russolo, que anda en gira por Noruega (p. 181).

Y a la mañana siguiente me he encontrado a Johnny en las noticias de policía del *Figaro*, porque durante la noche parece que Johnny ha incendiado la pieza del hotel y ha salido corriendo desnudo por los pasillos. Tanto él como Dédée han resultado ilesos, pero Johnny está en el hospital bajo vigilancia (p. 137).

Cortázar divide las dos historias, una ocurre en Estados Unidos y la otra en París. En realidad, fueron sucesivas. Tuvieron lugar ambas en la primavera de 1946 (probablemente uno de los años de oro de las grabaciones del Bird: *Moose the Mooche, Yardbird Suite, Ornithology, A Night in Tunisia)* y en Los Angeles. Es la época de las grabaciones con Miles David, Lucky Thompson, Dodo Marmarosa, Arv Garrison, Vic MacMillan y Roy Porter.

Charlie Parker trabajaba en el Finale Club de Los Angeles y vivía en el hotel Civic. A fines de 1946, después de una fracasada sesión de grabación en la que Charlie se mostró incapaz de tocar su saxo, regresó en un taxi a su hotel. Un amigo lo puso en cama. Después, Charlie bajó a la recepción para usar el teléfono vistiendo un par de calcetines... y nada más. Cuando otros huéspedes protestaron porque estaba desnudo, se produjo una violenta escena de insultos, y el encargado mandó a Charlie de vuelta a su pieza. Poco después la escena se repitió, y ahora el encargado devolvió a Charlie a su habitación con cierta violencia y cerró su puerta con llave. Media hora más tarde un huésped alarmado anunció que salía humo de la habitación del músico. Vinieron los bomberos. El colchón ardía y las llamas y el humo comenzaban a invadir las paredes. Charlie, desnudo, fue ignorado por los bomberos, pero los policías le asestaron un cachiporrazo *(sapped down cold,* en la jerga policial) y, en el suelo, lo esposaron. Lo envolvieron en una frazada y lo llevaron detenido. Durante diez días nadie volvió a saber de él. Los amigos averiguaron que había sido enviado a una sala para psicóticos o depresivos peligrosos que dependía de la cárcel de la ciudad, al este de Los Angeles (9). Acusado de «exposición indecente, resistencia a la autoridad

(9) Finally an attendant appeared. We were guided up the steps to a circular system of cells, enclosing the entire room, each with a steel door and each door with a small, barred window. A door stood ajar. Inside was a small cell, large enough for an iron cot, a white wooden night stand, and a white wooden chair. The far wall had a single window, fitted with iron bars and, inside the bars, chainlink grating. Charlie Parker lay on the iron cot.

y sospechoso de incendiario», podía ser condenado a una cárcel de máxima seguridad especial para psicóticos y criminales dementes. La otra posibilidad era presentar el caso ante otra instancia y solicitar al juez se lo considerara como un caso de adicción, que podía ser tratado en el Camarillo State Hospital. El juez, Stanley Mosk, escuchó con atención las exposiciones de sus amigos, que mostraron la carrera de músico de Charlie y sus contribuciones a la música de su país. Mosk ordenó que se lo confinara por seis meses en Camarillo y que el caso sería revisado al final de ese lapso, a la luz de los informes médicos.

Camarillo era una institución modelo para la cura de ciertos problemas mentales y de conducta, y estaba entonces entre las mejores clínicas de rehabilitación para alcohólicos crónicos y drogadictos. Allí pasó Parker uno de los períodos más tranquilos de su vida. El conjunto está situado a unos 130 kilómetros de Los Angeles. Charlie trabajó en la granja, sembrando lechugas; los fines de semana tocaba el saxo en una orquesta improvisada con médicos, enfermeras y otros internados. Mejoró visiblemente su salud, comenzó a respirar normalmente, aumentó cuatro kilos de peso y a los dos meses su aspecto general era mucho mejor que a su entrada. Fue tratado por un psiquíatra llamado Hammond, un refugiado europeo. En enero del 47 salió del Instituto de Camarillo, asignado a la custodia de Russell.

Mientras tanto, Doris Sydnor se había trasladado a Los Angeles y trabajaba como camarera en un bar, esperando que Charlie saliera de Camarillo. Chan Richardson, que lo había seguido a California, decidió retornar a Nueva York. Cuando Charlie salió se fue a vivir al centro de la ciudad, junto con Doris (Russell, pp. 229-236) (10).

He was wearing gray pajamas and a gray straitjacket. The leather restraining straps and sleeves of the strait jacket has been left loose, and his arms lay on the bed at his side. One wrist was chained to the iron cot with a pair of police handcuffs. He was staring at the ceiling. The attendant told us we could visit for five minutes.

Charlie was fully conscious. He looked subdued and angry. He sat up in bed. He leaned forward as far as his manacled wrist would allow and shouted, «For God's sake, man, get me out of this joint!» (Russell, p. 226). Así encontraron sus amigos a Charlie en la sala para psicóticos peligrosos que dependía de la cárcel de la ciudad, antes de ser enviado a Camarillo.

(10) Antes de dejar Charlie Camarillo, sus amigos organizaron un festival para reunir dinero para él y comprarle ropas nuevas. A la salida lo vistieron completamente y le compraron dos trajes nuevos fuertes y brillantes, del tipo usado entonces en Broadway. Poco después, acompañado de un grupo de admiradores, participó de una fiesta en la playa de Santa Mónica. Varios propusieron tomar un baño y Charlie los acompañó —riéndose— y se metió en el agua con uno de sus flamantes ternos. Más tarde los *hipsters* dirían que Charlie había caminado sobre las aguas, como Jesús. Pero el traje quedó inútil y lo mismo ocurrió con los zapatos... (Russell, p. 235). Confrontar este episodio con las alusiones que aparecen en la página 127 del texto de Cortázar: «Casi en seguida se ha puesto a hablar con Marcel del programa de esta noche y de lo bien que les caen a los dos los flamantes trajes grises con «que van a presentarse en el teatro».

> La lectura minuciosa de las revistas especializadas de los Estados Unidos (cuatro reportajes a Johnny, noticias sobre una nueva tentativa de suicidio, esta vez con tintura de yodo, sonda gástrica y tres semanas de hospital, de nuevo tocando en Baltimore como si nada)... (Cortázar, p. 179).

El cuento combina episodios que ocurrieron en épocas distintas. La muerte de la pequeña Pree, en 1953 (de la que ya hablaremos), fue seguida en 1954 de un estado de atonía, depresión y dificultades para tocar con los otros miembros de la orquesta. Después de un breve período de descanso en Cabo Cod, Charlie obtuvo un contrato de tres semanas para tocar en Birdland, en Nueva York (26 de agosto a 15 de septiembre del 54). Llevaba entonces una vida matrimonial regular con Chan Richardson, pero siempre había, al final de las horas de trabajo, mujeres de toda condición que lo esperaban para encuentros sexuales, vendedores de drogas que lo asediaban, y junto con él cantaba una alcohólica muy conocida, Dinah Washington (que se suicidaría pocos años más tarde). Esta bebía tanto que las botellas le eran llevadas por cajas... Un sábado, después de una terrible disputa en público con su orquesta, a la que despidió con gritos destemplados, el dueño del club, Oscar Goodstein, le dijo a Charlie que ésa era la última vez que tocaba en Birdland. Este se fue al club de la competencia, en la calle Basin, y se emborrachó completamente. Casi al borde del coma, regresó a su apartamento. Allí tuvo otra terrible discusión con Chan. Charlie se encerró en el baño, se tomó una botella de tintura de yodo y otra —completa— de aspirinas. Lo llevaron en ambulancia al hospital Bellevue y le hicieron un lavado de estómago. Durante diez días estuvo internado allí y salvó su vida. A la salida del hospital estaba completamente fundido y condenado por la asociación de músicos a pagar las costas y los salarios de los músicos que había despedido.

Después de tocar en el Carnegie Hall, el 25 de septiembre, y en Boston, estaba tan exhausto que voluntariamente volvió al Hospital Bellevue. En el Pabellón Psiquiátrico se internó el 28 de septiembre. El diagnóstico fue «alcoholismo agudo y esquizofrenia indiferenciada»; se señaló además que, cuando estaba bebido, había amenazado a su mujer y a sus hijos, exhibió tendencias suicidas, estaba perturbado por la muerte de su hija y por el recuerdo del asesinato de su padre. La personalidad de Charlie fue descrita como «alto nivel de inteligencia, personalidad evasiva y hostil, fantasías primitivas y sexuales asociadas con hostilidad y grandes evidencias de paranoia» (Russell, pp. 331-335). Reisner reproduce todo el informe del hospital (p. 42), y allí nos enteramos que la segunda vez estuvo internado

entre el 28 de septiembre y el 15 de octubre de 1954. Otras referencias al intento de suicidio, Reisner (pp. 16 y 63).

> ... me telefonean de urgencia al diario, y la que telefonea es Tica, y la noticia es que en Chicago acaba de morirse Bee, la hija menor de Lan y de Johnny, y que naturalmente Johnny está como loco y sería bueno que yo fuera a darles una mano a los amigos (Cortázar, pp. 154-155).

El episodio da lugar a dos momentos en que las actitudes de Johnny en el relato alcanzan asombrosamente lo patético: una mezcla desmesurada de emotividad y grotesco (véase pp. 155-156) y después la escena en el Café de Flore, en la que Johnny se arrodilla llorando delante de Bruno que no sabe qué hacer... (pp. 160-162) y que se extenderá hasta la caminata nocturna de ambos por París.

Bee se llamó en la realidad Pree, y como ya señalamos antes, nació el 17 de julio de 1951 y murió de pulmonía, en Nueva York, en marzo de 1953. En ese momento Parker trabajaba en Hollywood y la noticia hizo que estallara en lágrimas y en un incontrolable dolor. Por una parte se sintió culpable de ser un mal marido y de no haber sido capaz de atender a Pree con buenos médicos (la pequeña estuvo siempre con problemas pulmonares desde que nació). A gritos se acusó ante la escultora Julie MacDonald (que había tallado dos cabezas del artista) de ser un adicto de las drogas: «¡Todo hombre que se ha convertido en esclavo de la heroína es un loco!», gritaba. Estaba tan conmovido por el dolor, que perdió todo sentido de la realidad, y los arreglos para su viaje a Nueva York fueron hechos por la escultora. Esa noche llegó a estar tan fuera de sí, que envió a Chan (Richardson) cuatro telegramas sucesivos. Pueden leerse en Russell (pp. 327-329), y constituyen una asombrosa muestra de la contradictoria y violenta personalidad del músico: desesperación, angustia, arrebatos infantiles, necesidad de proteger y ser protegido, ternura, la reaparición de un cierto sentido de responsabilidad como esposo y padre de familia, cariño primitivo, tendencia al uso de palabras altisonantes, empleo de fórmulas religiosas bíblicas, etc. (Cortázar, con admirable sentido de esto, pone en boca de Johnny una escena con palabras casi bíblicas y al borde del grotesco; pp. 155-156).

> Pero Johnny no ha tenido jamás idea de lo que es esperar nada, y tampoco se imagina que alguien pueda estar esperándolo. Hasta su manera de plantar a Lan lo pinta de cuerpo entero. He visto la postal que le mandó desde Roma, después de cuatro meses de ausencia (se había trepado a un avión con otros dos músicos sin que Lan supiera nada) (Cortázar, pp. 122-123).

El llegar tarde a las grabaciones y al trabajo, el faltar a ambos sin aviso previo, el no trabajar una noche cuando debía hacerlo, el llegar tan drogado (o tan borracho) que le era imposible tocar el saxo, el desaparecer de una ciudad en medio de una gira, el irse de una casa sin saberlo su dueño (a veces habiéndole empeñado antes el instrumento o las ropas...), el dejar a una mujer sin decírselo, fueron cosas que le ocurrieron multitud de veces a Parker (véase Reisner, pp. 85, 184, 202, etc., y Russell, caps. 14 a 17 y *passim*). Los ejemplos son tantos, que tocan lo tristísimo, lo cómico y lo tragicómico. La droga, el alcohol, una mujer, el capricho o una gran fatiga, una pelea, el sueño, un accidente, la falta de la droga, un exceso de anfetaminas, etc., incidieron en estos episodios, que alcanzaron tal magnitud, que llegó un momento que muy pocos representantes de artistas y empresarios, y aun la asociación de músicos, quisieron darle trabajo. Un caso típico fue el concierto que Delaunay le había organizado a Charlie durante su segunda gira europea. En noviembre de 1950, Parker realizó una gira por Suecia. Al final de ella viajó a París. Allí los esperaba Charles Delaunay; era el domingo 26 de noviembre, y éste le ofreció a Charles un concierto que tendría lugar el siguiente fin de semana. Parker aceptó y recibió un adelanto sobre el pago de dicho concierto. Agotado por las dos movidas semanas suecas, el coñac francés, la comida nórdica y las emociones vividas, Charlie se sintió con deseos de volver a Nueva York. De pronto, sin pensar en nada, ordenó un boleto y tomó el avión de regreso. Apenas llegado a su ciudad amada, Leonard Feather le pidió que participara de un concierto que iba a transmitirse por radio a Europa, precisamente el mismo sábado de su obligación pactada con el crítico francés... Así fue cómo los frustrados asistentes al recital de París tuvieron oportunidad de escuchar por radio la voz de Bird excusándose de no estar allí con ellos. Pero jamás se acordó del dinero que le había adelantado... En Londres, *Melody Maker* tituló un escandaloso artículo en la primera página con estas palabras: «La increíble historia de Charlie Parker en París» (Russell, pp. 297-298).

En Reisner puede verse cómo Charlie desaparece en Los Angeles antes de un concierto (p. 184), o cómo fue encontrado durmiendo desnudo en una bañera después de faltar a una sesión de grabación (p. 202, *ibídem*).

> De todas maneras no han faltado las anécdotas que enfriaran un poco esa esperanza, como, por ejemplo, que Johnny se ha sacado los zapatos entre grabación y grabación y se ha paseado descalzo por el estudio (Cortázar, p. 125).

Entre varios testimonios idénticos, Reisner (pp. 85-86, 99, 137).

> En resumen parece que esa tarde Delaunay había preparado una sesión de grabación para presentar un nuevo quinteto... (Cortázar, pp. 134, 136 y 180). (A Leonard Feather le pareció exactísimo cuando se lo expliqué en Nueva York) (Cortázar, p. 166). Discutimos varias veces con Delaunay y Hodeir... (Cortázar, p. 179). Panassié, por ejemplo, encuentra que Jhonny es francamente malo, y aunque nosotros creemos que el francamente malo es Panassié, de todas maneras hay materia abierta a la polémica (Cortázar, p. 146).

Todas las referencias a críticos son exactas, corresponden a personas reales. Charles Delaunay editó en 1938 la primera discografía mundial del *jazz* y fue el director de la revista francesa *Jazz Hot*, fundador, junto con Panassié, del primer Club de Jazz de Francia. André Hodeir es probablemente el más famoso de los críticos y estudiosos del *jazz* de Europa; su obra más conocida es *Jazz: Its Evolution and Essence* (uso la traducción inglesa porque no tengo la versión original en francés).

Hugues Panassié fundó con Delaunay el Hot Club y fue algo así como el símbolo de la actitud conservadora en el *jazz* en Francia. Siempre escribió que, aunque Parker era un buen ejecutante, cuando se decidió por el *be-bop* creó algo que no era propiamente *jazz*. Por eso en su obra titulada precisamente *The Real Jazz* (manejo la segunda traducción en inglés, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1973) dedica muy poco espacio a Charlie, y da desmesurada importancia a Satchmo. Lo mismo hace en su *Guide to Jazz*, traducción inglesa de su *Dictionaire du Jazz* (1971) (11).

Boris Vian, que durante diez años fue ejecutante de *jazz*, consejero artístico de discos y crítico, escribió para *Jazz Hot* una brillante crónica mensual entre 1947 y 1958. Una parte sustancial de esas explosivas notas estuvo dedicada siempre a denostar y satirizar a Panassié. Han sido recogidas en volumen y en muchas señala acremente la visión negativa y conservadora que Panassié adoptó frente al *be-bop* (12). Así deben entenderse las varias alusiones que en el

---

(11) En *The Real Jazz* (1973), leemos: «El celebrado Charlie Parker (que murió en 1955) perteneció al idioma del *jazz* durante los primeros años de su carrera, como puede verse a través de las excelentes grabaciones con la orquesta de Jay McShann. Su tono jamás fue ni tan cálido ni tan hermoso como el de Hodges, o Carter, o un Bostic, pero tocó a una increíble velocidad. Cuando desarrolló lo que se llamó *bop*, cesó de ser un verdadero músico de *jazz*. Ni por un minuto intento discutir que no tuviera buenas dotes creadoras, pero este libro es sobre *jazz* verdadero.» Ahora se entiende la indignación subyacente de Cortázar y las feroces acometidas satíricas de Vian.

(12) Boris Vian: *Chroniques de Jazz*, Paris: La Jeune Parque, 1967. Véase allí cap. V, «Un certain Panassié», especialmente pp. 317, 320, 324, 335-337, 338-340.

texto de Cortázar aparecen a esta especie de guerra de antiguos y modernos en el *jazz* en Francia:

> ... la costra de la costumbre se rajó en millones de pedazos y hasta sus defensores (en las orquestas y en el público) hicieron una cuestión de amor propio de algo que ya no sentían como antes. Porque después del paso de Johnny por el saxo alto no se puede seguir oyendo a los músicos anteriores y creer que son el non plus ultra... Johnny ha pasado por el *jazz* como una mano que da vuelta la hoja, y se acabó (pp. 121-122).

Leonard Feather fue cronista del *be-bop*, amigo de Charlie, organizador de conciertos, periodista y uno de los que llevó a pulso el cajón el día del entierro de Parker.

> ... y decía: «Ando solo en una multitud de amores», que es un fragmento de un poema de Dylan Thomas a quien Johnny lee todo el tiempo (Cortázar, p. 123). ... y Johnny está convaleciente... mezclando a veces su famoso (y roñoso) librito de bolsillo con poemas de Dylan Thomas y anotaciones a lápiz por todas partes (Cortázar, pp. 147-148).

Durante varios períodos de su vida, Charlie Parker leyó y citó a las *Rubaiyat*, de Omar Kayyam. Durante su primer viaje a París, en 1949, fue entrevistado por un crítico de *Melody Maker*, la más importante de las revistas inglesas de *jazz*. A cada una de las numerosas preguntas que se le hicieron (sobre el *be-bop*, sobre *jazz*, sobre los otros músicos de los Estados Unidos, etc.), Charlie respondió con una estrofa del famoso poema persa (Russell, p. 270). Poco antes de morir, el 1 de enero de 1955, lo encontró Reisner y le preguntó si conocía las *Rubaiyat*. Charlie le recitó una estrofa:

> *Ven, llena la copa, y en el fuego de la primavera*
> *arroja lejos tu ropa invernal del arrepentimiento;*
> *el pájaro del tiempo tiene ahora poco espacio*
> *para volar, y el ave (vuela) sobre el ala* (13).

Las numerosas referencias a las drogas que aparecen en el texto son tantas, que no voy a citarlas aquí (Cortázar, pp. 107, 115, 125, 127, 129, *et passim*).

Charlie ya era un adicto a los quince años en Kansas City. Léase

---

(13) El texto dice: «I met him on New Year's Day, 1955; we shook hands and spoke about forthcoming plans. "You know, Bobby, I never thought I'd live to see 1955" he said. "Did you ever read the Rubaiyat of Omar Khayyam?"» I asked him. He grinned —he always knew what you meantand quoted the lines:

> *Come, fill the Cup, and in the fire of Spring*
> *Your Winter garment of Repentance fling;*
> *The Bird of Time has but a little way*
> *To flutter-and the Bird is on the Wing.*

Reisner, p. 15.

el estremecedor testimonio de la madre, la carta de Chan, las declaraciones de sus amigos en los dos libros tantas veces citados. Charlie lo probó todo: la nuez moscada, la benzedrina, las anfetaminas, la heroína, la morfina, la mariguana, el alcohol (cuando pobre, el vino; después, y siempre, el whisky, la ginebra y todas las variedades imaginables...). Durante casi toda su vida (a excepción de muy cortos períodos, en que por imposición externa estuvo internado o trató voluntariamente de dejarla) estuvo dominado por la necesidad cotidiana de la heroína, la peor de todas las drogas. Y por conseguirla llegó hasta a firmar un contrato por el cual entregaba a un vendedor la mitad de todas las entradas por grabaciones... Empeñaba sus ropas, siempre su saxo (o el de otro; no tenía esto ninguna importancia) y perdió su dinero en ello. En ciertos períodos trató de abandonar la heroína reemplazándola con alcohol, bebido de manera suicida. Pero la tendencia a mezclar benzedrina con mariguana y heroína, unido al alcohol, da un costado de la atracción tanática que parece dominar toda la vida de (Johnny) Charlie (véase Reisner, pp. 144-145). Pocos lo trataron más íntimamente que Teddy Blume; su testimonio es sobrecogedor (Reisner, pp. 56-63).

«Las mujeres se pasan la vida dando vueltas alrededor de Johnny y de los que son como Johnny» (Cortázar, p. 150). En numerosos pasajes Cortázar hace alusión a las mujeres que pasan por la vida del protagonista, a sus apetencias sexuales (pp. 105. 112, 122, 125, 128, etcétera), a una constante promiscuidad que tiende a gozar del sexo como un regalo gratuito y cotidiano, sin importarle las convenciones ni las normas (14).

---

(14) «*The last time I saw him was at the Beehive in Chicago. The owner had asked me to* get Charlie to go on. He was in a little room where they stored beer. I went back there; Charlie met me at the door and threw his arms around me, as if I were the only person in the world. He couldn't go on the stand, he said: he was in no condi.ion. He looked bad. The house was jammed. I asked him to take a look and see how many people had come just to hear him play, and I opened the door a little. He glared out. "They just came to see the world's famous junky", he growled. I will always be guilty, because I did get him to get *on the stand. He made a few, awful, bleating sounds. He could't play. He was disgusted,* afraid, and frustrated somehow. He was a beaten man, and he knew it. He died sonn after» (Reisner, p. 206). Sobre la relación entre droga y pros.itución, droga y sexo, léanse las interesantes observaciones de página 222, en Reisner. En Russell se da una buena descripción del ambiente de los músicos del cuarenta y su necesidad de la droga, pp. 259-260; en Russell también: «In the good old New Orleans days marijuana was as common as Bull Durham tobacco, and cocaine could be bought across the counter of any corner drug store. Alcohol *in its various forms remained the most accessible and usually the cheapest of intoxicants from* the beginnings in New Orleans until 1940. Heroin did not come into vogue until the war years... When Charlie was strung out he was sick, therefore unable to play. When he was high he played well, often brilliantly... It was evident to anyone who knew Charlie that a man as gifted with insight could not fail to observe the ominous signs of personal malaise induced by his steady consump.ion of heroin which, by 1948, had reached epic proportions», páginas 260-261. En ese mismo libro léase la tremenda descripción de un día de drogas en la vida de Parker, hecha por Red Rodney, pp. 284-285, que poco más tarde —deseoso de tocar como su maestro— se convirtió en adicto de la heroína...

Para no alargar estas notas demasiado, voy a remitir a algunos testimonios:

> Let me tell you something very frankly. Here's how he lived. He never knew night from day. He ate only spasmodically. He ad sex three or four times a day with three or four different women. He had more white women than you will ever have. He was a man who abused his body terribly. What the women saw in him, I don't know. He treated them like dirt. The girls chased after him. Sometimes one would follow him from state to state. I'd go to him and say, «There are a couple of chicks who want your autograph»; he'd reply, «You pick the nicest one and let her meet me». They would call me in order to get a date with Parker. Usually the excuse was an interview for a school paper... I don't hold his sexual activities against him. I marvelled at the extent of his sexual powers. He's the kind of man women dreamed about sexually. Bird never stopped, never, never... (Reisner, pp. 61-62).

y sigue un episodio irreproducible ...

> At times, Bird really gave his wife Jerry a hard time. He it as bait to make chicks. In extreme cases, he would marry girls in strange towns to cop (Reisner, pp. 108-109).

Léanse las líneas de Russell sobre Charlie como *cocksman* y sus apetitos venéreos (pp. 245-246) y se tendrá una idea de la enorme vitalidad desplegada en esa existencia terrible. Y de la atracción que ejercía sobre ciertas mujeres:

> Lo único que me consuela —agregaba deliciosamente Baby— es que murió contento y sin saberlo. Estaba mirando la televisión y de golpe se cayó al suelo. Me dijeron que fue instantáneo. De donde se deducía que Baby no había estado presente, y así era porque luego supimos que Johnny vivía en casa de Tica y que había pasado cinco días con ella, preocupado y abatido, hablando de abandonar el *jazz*... y que Tica lo vigilaba y hacía lo posible por tranquilizarlo y obligarlo a pensar en el futuro... A mitad de un programa de televisión que le hacía mucha gracia a Johnny, empezó a toser, de golpe se dobló bruscamente, etc. No estoy tan seguro de que la muerte fuese instantánea como lo declaró Tica a la policía (tratando de salir del lío descomunal en que la había metido la muerte de Johnny en su departamento, la marihuana que había al alcance de la mano, algunos líos anteriores de la pobre Tica y los resultados no del todo convincentes de la autopsia. Ya se imagina uno todo lo que un médico podía encontrar en el hígado y en los pulmones de Johnny) (Cortázar, páginas 180-182).

En otras páginas se describe a Tica como «la marquesa», p. 112:

> La marquesa es verdaderamente una marquesa, tiene dinero a montones que le viene del marqués, aunque hace rato que se hayan divorciado a causa de la marihuana y otras razones parecidas... (Cortázar, p. 121).

Un capítulo entero dedica Russell ha hablar de *The Jazz Baroness*, páginas 311-321. Fue en 1952, después de su tercer viaje a Europa, cuando Charlie conoció a la baronesa Pannonica de Koenigswarter, que pertenecía a la rama inglesa de la familia Rothschild. Criada en medio de la riqueza, recibió su segunda enseñanza en una escuela parisiense dirigida por tres hermanas lesbianas, y a su mayoría de edad fue presentada en el Palacio de Buckingham. Aviadora, deportista y mujer libre, conoció a su marido, el barón Julio de Koenigswarter, miembro del cuerpo diplomático francés, en las pistas del aeropuerto de Le Touquet. Durante la segunda guerra mundial, la baronesa fue encargada de claves del servicio secreto de De Gaulle en Africa, trabajó en el Ejército de Francia Libre, fue locutora de una estación de propaganda aliada en Brazaville y conductora de la Comisión Muertos de Guerra. Fue a través de su hermano, Víctor de Rothschild (correo personal de Churchill ante la Casa Blanca), como se puso en contacto con el *jazz*. Durante sus viajes a los Estados Unidos, Víctor estudió piano con Teddy Wilson y escuchó esa música en The Street. En 1951, aburrida de la vida diplomática de la embajada de Francia en México, abandonó a su marido y se fue a vivir a Nueva York en un lujoso apartamento del hotel Stanhope, en la Quinta Avenida, decorado con antigüedades y objetos de arte. En muy poco tiempo el apartamento se convirtió en punto de reunión de algunos de los más conocidos músicos de *jazz* de su época. Fue frecuente ver allí a Thelonius Monk, vistiendo sus camisas rojas y sus sombreros ingleses de caza, sus anteojos negros y su bastón blanco (15).

Nica la llamaban sus amigos íntimos (y de aquí el *Tica* del texto de Cortázar), como puede verse por la composición al piano que le

(15) Russell la describe así: «Baroness Pannonica, called Nica by her friends, was a tall, well-fleshed woman with the face of an aging, irrepressible gamin. She was witty, sardonic, outspoken, and absentminded, seldom able to keep appointments. Cultured and intellectual, she was creative as well, and painted strange canvases using mixed media of acrylic, milk, Scotch, and perfume... the Baroness was fascinated by African sculpture, Afro-American music, and negritude. She dressed carelessly in clothes bought from the most expensive shops. Her Rolls-Royce, which she called the 'silver pigeon' and drove herself, her furs, jewelry, and gold pocket flask were familiar in the jazz clubs along jazz places and players in the early years of the 1950s earned her the name of the Jazz Baroness», pp. 314-315. Su testimonio sobre la muerte de Parker puede leerse en Reisner, pp. 131-135. Sobre ella publicó un interesante artículo Nat Hentoff, en *Esquire*, octubre de 1960. Y de ella han hablado *Time*, la escandalosa revista *Confidential* y el *Almanach de Gotha*...

dedicó Fredie Redd: *Nica Steps Out;* o *Pannonica,* que para ella compuso Thelonius Monk y fue grabada por el sello Riverside. Fue este último el que llevó a conocerla a Charlie; pronto Parker fue una visita habitual en el piso de la baronesa. Nica pidió conocer a Chan Richardson, la última mujer de Charlie, y ambas se hicieron muy buenas amigas. Probablemente la baronesa fue la única mujer que trató a Parker con auténtica amistad, sin esperar de él otra cosa que su relación humana y su música.

El sábado 5 de marzo de 1955, los espectadores del club Birdland —en Nueva York— presenciaron uno de los más deprimentes escándalos de la carrera de Charlie Parker. Esa noche, después de cierto tiempo, volvía a tocar allí el conjunto encabezado por nuestro músico. La sala, llena de público, esperaba con interés el regreso del ídolo. Como siempre, Charlie llegó tarde. Bud Powell, el pianista, estaba tan borracho que no sólo no pudo seguir el ritmo de cada composición, sino que llegó a equivocarse sobre qué debía ejecutar. Cuando Charlie indicó que iba a tocar su nuevo motivo, *Hallucination,* Bud comenzó con *Little Willie Leaps...* Después de varios intentos el pianista abandonó su sitio. Esto dio lugar a un intercambio irreproducible de palabrotas entre ambos músicos. El público, defraudado, abandonó ruidosamente el local.

El miércoles 9 Charlie decidió visitar a la baronesa. Estaba deprimido por el fracaso en Birdland y no se sentía bien de salud. Un sordo dolor de estómago le anunciaba el comienzo de un nuevo ataque ulceroso, respiraba con dificultad, se sentía viejo, cansado y pesado (había aumentado mucho de peso en esos años, tal como se señala en el relato cortazariano por boca de Baby Lennox). La baronesa le ofreció un trago, que fue rechazado. El huésped le pidió, en cambio, un gran vaso de agua helada, que bebió con avidez. Tuvo de inmediato vómitos de sangre; Nica, alarmada, llamó a su médico particular, el doctor Freymann. Este, después de una breve consulta, le dijo que el paciente debía ser internado con urgencia en un hospital. Charlie se negó en redondo a ello: odiaba los hospitales.

Ni los ruegos de la baronesa ni la insistencia del médico lograron hacerle cambiar de determinación. Al final convinieron en que Charlie se quedaría allí, siempre bajo la vigilancia del médico. Antes de retirarse, Freymann le explicó a Nica que el paciente podía morir en cualquier momento, que bajo ninguna circunstancia debía dejarlo caminar y que él no se hacía responsable de lo que pudiera suceder. Según su diagnóstico, sufría de úlceras al estómago y de una avanzada cirrosis. El jueves fue de continuos dolores; el médico lo visitó tres veces y le aplicó inyecciones. El viernes la baronesa y su hija

planearon un concierto para Charlie; le harían escuchar el nuevo álbum que él había grabado: *The Great Charlie Parker with String.* Ese día el paciente se sintió algo mejor y Freymann escuchó, junto con Charlie, algunas de las grabaciones del álbum. El doctor felicitó al músico y una vez más trató infructuosamente de que se dejara internar en un hospital. Este se negó nuevamente.

El sábado, mientras miraba el *show* de Tommy Dorsey, presenció una prueba de prestidigitación que le alegró mucho y prorrumpió en carcajadas. En medio de la risa le sobrevino un vómito de sangre y cayó sobre la lujosa alfombra oriental. Unos minutos más tarde, antes de la llegada del médico, el corazón de Charlie Parker cesó de latir. Eran las ocho de la noche del 12 de marzo de 1955.

Freymann indicó que debía haber muerto de úlceras al estómago, agravadas por la cirrosis y una neumonía, o de un ataque al corazón. Como ninguno sabía la edad exacta del muerto, el médico le atribuyó entre cincuenta y sesenta años de edad. En verdad, tenía treinta y cuatro... El informe de la autopsia indicó muerte por neumonía. Cuando fue llevado a la *morgue* se lo anotó como John Parker... (16).

> El metro es un gran invento, Bruno. Viajando en el metro te das cuenta de todo lo que podría caber en la valija... (Cortázar, p. 110). El metro es un gran invento, Bruno. Un día empecé a sentir algo en el metro, después me olvidé... Tendrías que tomar el metro y esperar a que te ocurra... (Cortázar, p. 112, y lo mismo, pp. 113 y 115).

Una de las manías más reiteradas de Parker, en Nueva York, fue la de recorrer líneas completas de subterráneo, solo, durante la noche. Tomaba la línea Independencia, desde la calle Octava, yendo hasta el final, en Queens o el Bronx; de allí regresaba al punto de partida. (Russell, p. 340).

---

(16) La muerte de Parker en el apartamento de la baronesa dio lugar a una serie de titulares y artículos escandalosos; lo menos que se dijo fue que había una relación sentimental entre ambos, que el músico había muerto debido a «excesos» en esa casa, etc. He aquí algunos de los caritativos titulares: «Bare Death of Bop King Parker» *(Journal American),* «Bop King Dies in Heiress Flat» *(Mirror);* poco después del entierro de Parker, revistas más escandalosas aún llevaron una verdadera campaña. *Confidential* y *Lowdown* hablaron de que la baronesa había seducido y «jugado-tocado-con-al-pájaro» (intimating fowi-play). *Exposé* titulaba su nota «El Bird en el boudoir de la baronesa» y llamaba a Nica «una delgadita Circe de ojos negros y pelo oscuro, de la alta sociedad», que había «seducido al gorrión caído y lo había llevado a su fin...». Reproducimos estos materiales porque ellos dan una imagen de la muerte de Parker que ha influido, evidentemente, en la visión de esa muerte que emerge del relato de Cortázar.

Sobre la muerte, véase Reisner, pp. 234 y ss., y Russell, cap. 27. Aun después de muerto, se sucedieron una serie de episodios desagradables relacionados con su cuerpo y su herencia, Russell, cap. 28.

Bueno, una noche estábamos con Miles y Hal... llevábamos yo creo que una hora dándole a lo mismo, solos, tan felices... Miles tocó algo tan hermoso que casi me tira de la silla, y entonces me largué, cerré los ojos, volaba. Bruno, te juro que volaba... (Cortázar, p. 175).

Customer: «Well, play me some of those good ole down-home-in-the-alley-blues... Memphis Slim style».

Parker: «White Christmas, Ted».

Customer: «Say, here now... Don't they call you Yardbird? I see why now-man, you really fly» (Reisner, página 232).

... veía a Lan con un vestido verde que se ponía cuando iba al Club 33, donde yo tocaba con Mamp (Cortázar, p. 114).

Parker conoció a Hampton Hawes en Los Angeles en 1946. Allí tocaron juntos en el club Finale. Volvió a tocar con él en 1954. Mientras tanto Hamp había desarrollado en el piano un estilo personalísimo que imitaba algunos de los motivos y las técnicas de Charlie. Después disputaron y se separaron. Pero actuaron juntos en 1954, en el club Jumbo's, de San Francisco (Russell, pp. 233 y 323).

Lo mismo puede decirse de las referencias a Dizzy Gillespie, Miles David, Art Taylor (¿Art Boucaya?), George Callender (se lo llama Fred Callender, Cortázar, p. 162; el sobrenombre era *Red* Callender), etcétera. Lo mismo para las composiciones que se citan en el relato: todas existen, desde *Mamie's Blues* a *Save It, Pretty Mamma.* Inventada, *Amorous,* por ejemplo.

En resumen, parece ser que esa tarde Delaunay había preparado una sesión de grabación para presentar un nuevo quinteto con Johnny a la cabeza, Art, Marcel Gavoty... La cosa tenía que empezar a las tres de la tarde y contaban con todo el día y parte de la noche para entrar en calor y grabar unas cuantas cosas... (Cortázar, pp. 134-137).

El texto describe una de las sesiones de grabación fracasada de Johnny:

Al final Marcel convenció a Johnny de que lo mejor era probar, se pusieron a tocar los dos y nosotros los seguíamos de a poco, más bien para sacarnos el cansancio de no hacer nada. Hacía rato que me daba cuenta de que Johnny tenía una especie de contracción en el brazo derecho, y cuando empezó a tocar te aseguro que era terrible de ver. La cara gris, sabes, y de cuando en cuando como un escalofrío; yo no veía el momento de que se fuera al suelo. Y en una de esas pega un grito, nos mira todos uno a uno, muy despacio, y nos pregunta qué estamos esperando para empezar con *Amorous*... Bueno, Delaunay le hace una seña al técnico, salimos todos lo mejor posible y Johnny abre las piernas, se planta como en un bote que cabecea, y se larga a tocar

de una manera que te juro no había oído jamás. Esto durante tres minutos, hasta que de golpe suelta un soplido capaz de arruinar la misma armonía celestial, y se va a un rincón dejándonos a todos en plena marcha, que acabáramos lo mejor que nos fuera posible *(ibídem,* pp. 135-136).

El martes 29 de julio de 1946, en Los Angeles, tuvo lugar una sesión de grabación que Parker debía hacer para el sello Dial, propiedad de Ross Russell. La sesión fracasó completamente porque Charlie estaba en tal estado, que no pudo ajustarse al ritmo de ninguna de las composiciones que se intentó grabar; además, simplemente no tenía interés en tocar ese día... (Russell, pp. 220-224, y Reisner, p. 98). Fue inmediatamente después cuando tuvo lugar el principio de incendio en el hotel Civic y su internación en Camarillo, de lo que ya hemos hablado. Lo que me interesa señalar es que todos los elementos que maneja el texto cortazariano están en las referencias que da Russell; por ejemplo:

> Charlie had developed odd behavior patterns and strange tics. His limbs twitched... (p. 220). Charlie sat slumped in a metal chair... The saxophone lay in its open case on the floor. He seemed to have lost interest in the session. Nothing had been prepared. What did he want to play? There was a grunted, noncommital response. Quietly Howard McGhee took over, suggesting that Charlie warm up his horn... (p. 222). There was a long, seemingly endless piano introduction as Jimmy Bunn marked time, waiting for the saxophone. Charlie had missed the cue. The alto came in at last, several bars late. Charlie's tone had steadied. It was strindent and anguished. It had a heartbreack quality. The phrases were choked with the bitterness and frustration of the months in California. The notes passed in a sad, stately grandeur. Charlie seemed to be performing on pure reflexes, no longer a thinking musician. These were the raw notes of a nightmare, coming from a deep subterranean level. There was a last, eerie, suspended, unfinished phrase, then silence. Those in the control booth were slightly embarrased, disturbed and deeply affected.
>
> We did not waste time with a playback. There was a short wait, then Charlie did *The Gypsy.* His reflexees were getting rubbery. Phrases came in swoops and gasps, with a lot of air space between. Too much space. Roy Porter yelled, «Blow, man, blow, Bird!» Charlie faltered. The trumpet stormed in. Howard McGhee tried to pull the music together. The take ended in a fumbled coda. Then came a last effort, a fourth side, ill-chosen and disastrously fast, *Be-Bop.* The saxophone shot into the air. Ben Jordan's needles dropped. Charlie was now spinning around in front of the mike, and Howard waved me outside to steady im. *Be-Bop* came to an end, and Charlie slumped in his chair (pp. 223-224).

Pero durante esa sesión fracasada de grabación estuvo presente Elliott Grennard, que era entonces el corresponsal en Hollywood de la revista *Billboard.* Mientras todo esto ocurría, Elliott tomó una serie de notas apresuradas con las que un año más tarde terminaría de escribir un cuento que fue premiado, *Sparrow's Last Jump (El último salto del gorrión),* inspirado en Parker y en el episodio que acababa de presenciar (17). El relato tiene dos partes. En la primera el narrador presencia la actuación de Sparrow Jones (nombre de ficción de Parker en el relato) en un club. La segunda describe el intento del narrador (que posee una pequeña empresa de grabación de discos) de grabar algunas composiciones ejecutadas por Sparrow. Durante esa segunda actuación, Sparrow —después de una serie de comiezos fallidos— ejecuta uno de sus solos y parece escapar de la música y del mundo en torno. Algunos de sus pasajes han influido visiblemente en partes del texto cortazariano.

Se realizan varios intentos con diversas composiciones, y siempre Sparrow comienza lento, muy rápido, o fuera de ritmo con respecto a los demás. Proponen grabar *The Sparrow Jumps:*

> «How about "The Sparrow Jumps"?» he asked. He didn't wait for an answer. «No lights this time, Sparrow. You start and we'll come in. Let's make this something, Sparrow. Okay?»
>
> Sparrow blinked and it shocked me. I hadn't realized his eyes had been staring wide open all the time. He stood up, pushing the chair away with the back of his legs, and he stepped up to the mike. His body was tense the way it used to get years ago when he was ready to play. Nobody moved. Then I poked the mixer and he called in, «Ready for a take», to the engineer.
>
> «The Sparrow Jumps» is a showcase piece; no arrangements, nothing. Just Sparrow soloing, with Hughie and the piano playing

---

(17) El cuento aparecido en *Harper's Magazine,* mayo de 1947, pp. 419-426. La actitud del narrador reitera casi exactamente la de Bruno en el relato de Cortázar: distanciamiento, admiración, aprovechamiento crematístico de la labor del músico, una cierta piedad comprensiva, pena por la adicción del artista. El final recuerda el de la frase desapegada de Bruno. El crítico está entusiasmado por el éxito futuro de su libro; el vendedor de discos, por la venta de sus grabaciones: «Yeah, Sparrow's last recording would sure make a collector's item. One buck, plus tax, is cheap enough for a record of a guy going nuts.» El cuento fue reproducido en la antología de Ralph Gleason, *Jam Session,* Nueva York, Putman's, 1958, y en algunas revistas.

Sobre esta sesión, puede verse el testimonio del mismo Grennard, en Reisner, p. 98, donde parece aludirse al hecho de que el propietario de la fracasada grabación (como en Cortázar), resolvió aprovecharla y ponerla en venta, con disgusto del músico: «The two tunes he got out of him "Bebop" and "Lover Man" seemed like a complete waste. He was staring into space. He had a tic. After the issuance of the story, "Sparrow's Last Jump", Ross Russell decided to issue the side. Parker never spoke to him after that, except about money».

Ross Russell es el autor de una novela, *The Sound,* que se inspira, en parte, en sus experiencias con Parker (Nueva York: Dutton, 1961; 2.ª ed. London: Cassell, 1962). Otras referencias que no he podido leer (como la novela) y que hablan de Charlie Parker aparecieron en *Down Beat,* 9 de septiembre de 1949; *Blue Star Revue,* Navidad de 1848; *Play Boy,* diciembre de 1955 ó 1956; y largas crónicas sobre su vida en marzo de 1955.

figures behind him. Sparrow tore off the opening cadenza at a tempo that brought the boys' heads up. They were used to playing the «Jump» at a good clip, but this was, what I mean, fast.

I didn't know what might happen. I crossed my fingers. Then I uncrossed them. The band was playing like it never played before and Sparrow was going like a bat out of hell. But it was more than that, it had an excitement that gave me goose pimples; the kind of excitement that hallmarks all the really great records and still comes through long after the was has worn thin and what you hear is only an inkling of what was. I thought, man oh man. The hell with whether I get my four sides. This one's enough. This is for the books. When this hits the record stores.

The music seemed to be getting faster and I looked to see what the hell Joe Miggs was thinking about on his drums. The time is always the same in jazz. If it starts slow, it stays slow. If it starts fast, it stays that way, it doesn't get faster. Only this was. Then I saw Jimmy Brash's face had a funny look. His fingers were flying but that wasn't bothering him. Then my ears caught it. It was the chords. They weren't jibing with what Sparrow was playing. Sparrow was changing keys, sometimes in the middle of a phrase. The bass player had the same worried look. They had been playing together long enough to follow any of Sparrow's changes, *but he was getting away from them.* Only Hughie couldn't be shaken off. He managed to hang on, and how he did it I'll never know. I guess only a guy who felt about Sparrow the way Hughie did, could. It was the most frantic, wonderful, exciting music I had ever heard.

Sparrow's tic had returned but Ididn't catch it right away; mixed up in one long insane convulsion.

I stumbled out of the booth and grabbed him. I held him tight until the notes from his horn finally petered out. I could feel his tremors in my fingertips. I eased him onto a chair, still holding him.

The other boys were looking at me, like they were expecting me to do something. I didn't know what to do. I only gnew we couldn't leave him in whatever crazy world he was inhabiting. We had to bring him back, give him something he could tie onto, something familiar, something rational... *(Harper's Magazine,* mayo 1947, pp. 425-426).

Con estas notas, en las que sólo hemos señalado algunos de los aspectos más salientes de estas visibles identidades, hemos realizado apenas la primera parte de nuestra tarea. Establecer los elementos de la realidad preexistente que Cortázar utilizó para escribir su extraordinaria novela corta. Otro artículo, tan largo como éste, será dedicado a ver qué hizo nuestro escritor con estos materiales y cuál es

el sentido último de su texto: concepción del artista maldito (idea que se inscribe en una larga tradición que va desde Platón hasta los románticos...), concepción del arte que ello supone y la extensa temática que ello comporta. Pero, además, allí indicaremos cómo «funciona» el texto, que está armado dialécticamente y confronta en una polémica y opuesta manera dos concepciones del mundo y de la existencia. Quede ello para otra oportunidad.

RODOLFO A. BORELLO

Dept. of Slavic Studies and Modern Languages
Univ. of Ottawa
Morisset, 330. Ottawa
CANADA. K1N 6N1