

Situando a Charlie “Bird” Parker entre Julio Cortázar y Juan Montaña. Una lectura de pertenencias

MICHAEL HANDELSMAN

University of Tennessee

RESUMEN

Al comparar “El perseguidor” (1959) de Julio Cortázar con “Be Bop” (2008) de Juan Montaña del Ecuador, ponemos en debate la medida en que una conciencia de raza no solamente nos puede conducir a un determinado sentido de pertenencia, sino también a un proceso decolonial mayor de recuperación y reconstrucción capaz de alterar, cuando no transformar, nuestras identidades todavía racializadas.

PALABRAS CLAVE: raza, jazz, Charlie Parker, identidad, lo afro, lo decolonial.

SUMMARY

A comparative reading of Julio Cortázar’s “El perseguidor” (1959) and Juan Montaña’s “Be Bop” (2008) allows us to not only discern the extent to which race consciousness may lead to a definite sense of heritage, but also to a de-colonial project of recuperation and reconstruction capable of altering our racialized identities.

KEYWORDS: race, jazz, Charlie Parker, identity, Afro heritage, decolonization.

NUESTRA LECTURA COMPARADA de “El perseguidor” (1959) de Julio Cortázar y “Be Bop” (2008) del escritor afroecuatoriano Juan Montaña es una apuesta por un pensamiento complementario ya que ambos escritores se han inspirado en la figura de Charlie “Bird” Parker, en el jazz y en la ruptura contra todo lo que es sistémico o canónico. De esta manera, cada uno se ha

alimentado de una pertenencia propia y compartida –es decir, la colonialidad del poder y del saber– y, frente a un orden hegemónico de múltiples dominaciones, los dos han elaborado desde la escritura lo que Miles Davis, un importante compañero de Parker, había predicado desde el jazz: “tocar lo que no está”.¹ Hemos de comprender esta última frase como una propuesta insurgente y recordar que ejemplifica lo mejor de Parker.

No exageramos al proponer aquí que “El perseguidor” y “Be Bop” emulan aquella idea de Davis porque cada cuento intenta saltar al otro lado de las tradiciones y expectativas que caracterizan la colonialidad del saber y, así, tanto Cortázar como Montañó aspiran a escribir lo que no está o, en otras palabras, lo que no se ve. A pesar de los objetivos insurgentes que estos dos escritores tienen en común, sin embargo, nuestra lectura se empobrecería si no reconociéramos la presencia/ausencia de lo afro como un referente histórico que condiciona en gran medida el significado de los dos cuentos y, por extensión, la recepción del jazz por los diversos públicos dentro y fuera de EE. UU. Efectivamente, lo racial como factor determinante de significados y de sus correspondientes reacciones se remonta a una larga historia colonizada que Paget Henry ha resumido en los siguientes términos: “En los sistemas culturales de la colonia que emergieron, las prácticas culturales de África y Europa estaban atadas a la ‘batalla por el espacio’ de Nettleford, con las prácticas europeas expandiéndose en detrimento de las africanas”.²

En el contexto concreto de Charlie Parker y el jazz, esta misma tensión marcada por Henry se patentiza al yuxtaponer dos interpretaciones ilustrativas de aquella “battle for space”. Por un lado, se lee que “Los fieles de Parker consideraban que su ídolo estaba a la altura de los gigantes de la música modernista, como Bela Bartok, Arnold Schoenberg y el más importante de todos ellos, Igor Stravinsky”.³ Por otro lado, Miles Davis devolvió el jazz a sus raíces afros: “Los blancos en ese entonces gozaban de una música que comprendían, que podían escuchar sin forzarse. Bebop no nació de ellos y, por eso, para muchos era difícil escuchar lo que sucedía en la música. Era un fenómeno propio de los negros”.⁴ Y,

1. Miles Davis y Quincy Troupe, *Miles. The Autobiography* (New York: Simon and Schuster Paperbacks, 1989), 243. Traducción nuestra.

2. Henry Paget, *Caliban's Reason. Introducción Afro-Caribbean Philosophy* (New York: Routledge, 2000), 44. Traducción nuestra.

3. Emilio de Gorgot, “La noche en que Charlie Parker emocionó a Stravinsky”. [«La% C2%A0nocheenqueCharlieParkeremocionoaStravinsky.html»](#).

4. Davis y Troupe, *Miles. The Autography*, 119.

luego, el mismo Davis continuó insistiendo que el jazz era la única contribución global que había salido de EE. UU., “o como prefiero llamarlo, música negra”.⁵

En el fondo, lo que defendía Davis era una pertenencia cultural siempre en peligro de ser neutralizada por un poder acostumbrado a apropiarse de toda clase de territorios, sean estos naturales, intelectuales o espirituales. Así comprendemos aquella expresión de aceptación de los fieles de Charlie Parker cuando sometían a su ídolo a una normativa eurocéntrica como máxima justificación de su talento. Es decir, “estar a la altura de los verdaderos gigantes de la música”, pero con mayúscula, por cierto, constituye un eufemismo colonial que relega a Parker a una especie de “excepcionalismo”, lo cual anula su protagonismo como creador original o, si se prefiere, como propietario de un territorio original que era el *bebop*.⁶

JULIO CORTÁZAR, EL JAZZ Y LA PERTENENCIA

Sin duda alguna, esa pasión por el jazz aparece con toda fuerza en “El perseguidor” que, según Cortázar y los muchos críticos que han analizado su cuentística, representa una suerte de parteaguas estético. En una entrevista con Evelyn Picón-Garfield, Cortázar constató que este cuento inició “una nueva visión del mundo: el descubrimiento de mi prójimo, el descubrimiento de mis semejantes”.⁷

Se recordará que “El perseguidor” narra la historia del saxofonista del *bebop*, Johnny Carter, que fue la recreación biografiada del histórico Charlie “Bird” Parker. Para Cortázar, “Bird” simbolizaba todo lo que era experimental, inconforme y libre de lo establecido. Además, según su propia confesión, aunque no había conocido personalmente a Parker, él percibía profundas afinidades estéticas entre los dos “porque me tocó vivir en el momento en que Charlie Parker renovó completamente la estética del jazz” para luego emerger como “un genio de la música”.⁸

Así que el territorio que Cortázar ocupaba en común con Parker fue el campo estético que hemos de comprender, sin embargo, como una pertenen-

5. *Ibíd.*, 338.

6. En efecto, sorprendería escuchar a alguien decir que Bartok, por ejemplo, estaba a la altura de Parker.

7. Evelyn Picón-Garfield, “Cortázar por Cortázar”. <www.geocities.ws/juliocortazar_arg/sobreperse.html>.

8. *Ibíd.*

cia identitaria conceptual más que personal. Es decir, Cortázar encontró en Parker su idea del artista iconoclasta por excelencia que posibilitaba su exploración de nuevas maneras de expresión y creación desde la escritura. No estará de más reproducir aquí la explicación de Cortázar sobre su razón por haber empleado a Parker como modelo para su personaje, Johnny:

¿Por qué fue Charlie Parker? [...] Tenía que ser un individuo que respondiera a características muy especiales. Es decir, todo eso que sale de “El perseguidor”: un individuo que al mismo tiempo tiene una capacidad intuitiva enorme y que es muy ignorante, primario. ¡Es muy difícil crear un personaje que no piensa, un hombre que no piensa, que siente! Que siente y reacciona en su música, en sus amores, en sus vicios, en sus desgracias, en todo.⁹

Lo genial de “El perseguidor” es precisamente la medida en que Cortázar logró mezclar y (con)fundir las referencias visiblemente biográficas de Parker con una apropiación de estos mismos datos para, así, crear otro personaje que era y no era el maestro del *bebop*. Esta coincidencia y simultaneidad de identidades reales y ficcionales le daban a Johnny suficiente espesor para que lo ubicáramos en un contexto histórico y, así, contemplar una suerte de sociología de la lucha del artista revolucionario desde la ficción. En efecto, al leer “El perseguidor” como una apuesta por una nueva estética, se vislumbra que “la experimentación con las formas literarias no suponía un alejamiento de la realidad, sino únicamente de sus representaciones convencionales; por el contrario, las poéticas exploratorias permitirían aludir a regiones de lo real y de la experiencia que las estéticas realistas no alcanzarían nunca”.¹⁰

A pesar de nuestra colectiva fascinación por Johnny y la sombra parkeriana que lo envuelve tan apretadamente, quisiéramos proponer que es realmente el personaje de Bruno, el crítico de la música jazz y el biógrafo de Johnny, quien representa el eje central del cuento. Es decir, mientras que Johnny es el ideal inalcanzable, encontramos en Bruno al intelectual práctico que no solamente se resigna a lo imposible del ideal deseado, sino que nos produce cierta cantidad de ardor por recordarnos nuestra propia falta de convicción ante el desafío de romper definitivamente con las estructuras socioeconómicas y culturales que imposibilitan ese ideal dolorosamente elusivo. No será una mera casualidad

9. *Ibíd.*

10. Jaume Peris Blanes, “‘El perseguidor’ de Cortázar, entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad”, *Revista crítica literaria latinoamericana* XXX-VII, 74 (2o. semestre 2011): 80-1.

que, a lo largo de todo el cuento, Bruno se fustigue verbalmente a sí mismo:

Y mientras lo pienso no puedo impedirme un mal gusto en la boca, una cólera que no va contra Johnny ni contra las cosas que le ocurren; más bien contra mí y la gente que lo rodea [...]. En el fondo somos una banda de egoístas, so pretexto de cuidar a Johnny lo que hacemos es salvar nuestra idea de él, prepararnos a los nuevos placeres que va a darnos Johnny, sacarle brillo a la estatua que hemos erigido entre todos y defenderla cueste lo que cueste. El fracaso de Johnny sería malo para mi libro (de un momento a otro saldrá la traducción al inglés y al italiano), y probablemente de cosas así está hecha una parte de mi cuidado por Johnny.¹¹

Aunque la frustración de Bruno no se convertirá en un sufrimiento existencial sartreano, él sí parece experimentar una dosis de remordimiento cuando se da cuenta de que el triunfo de su biografía de “Bird” es, en realidad, una mentira publicitaria. En uno de los momentos más intensos del relato, Bruno le pide a Johnny su opinión sobre el libro y este le comenta que está muy bien escrito, lleno de interesantes teorías sobre la música, pero falta él: “[...] de lo que te has olvidado es de mí. [...] De mí, Bruno, de mí. [...] Bruno, el jazz no es solamente música, yo no soy solamente Johnny Carter”.¹²

Mientras que Johnny cargaba a cuestas el calvario de su fracaso artístico y moriría sin haber llegado nunca a ese punto cero de la perfección que tanto buscaba a través de su música, pero que otros celebraban como si “Bird” realmente los hubiera transportado a lo imposible durante sus improvisaciones, Bruno se alejaría poco a poco de su amigo que nunca pudo despertar en él la esperanza de alcanzar ese mismo punto cero a través de la escritura. De ahí, Bruno, se entregó a los aplausos efímeros de públicos insípidos y simplistas. En efecto, a diferencia de Johnny que había renunciado a cualquier concesión de la fama oficial, Bruno se dejó dominar por un rancio pragmatismo burgués. Por eso, pese a los reclamos de Johnny, Bruno optó por

[...] no tocar la segunda edición del libro, seguir presentando a Johnny como lo que era en el fondo: un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado como tanto músico, tanto ajedrecista y tanto poeta del don de crear cosas estupendas sin tener la menor conciencia (a lo sumo un orgullo de boxeador que se sabe fuerte) de las dimensiones de su obra. Todo me inducía a conservar tal cual ese retrato de Johnny; no era cosa de crearse complicaciones con un público que quiere mucho jazz pero nada de análisis

11. Julio Cortázar, “El perseguidor”, en *Relatos* (Buenos Aires: Sudamericana, 1970), 603.

12. *Ibíd.*, 638-9.

musicales o psicológicos, nada que no sea la satisfacción momentánea y bien recortada [...], nada de razones profundas.¹³

El contraste entre estos dos personajes se ha comentado y analizado en muchas ocasiones y desde múltiples enfoques: psicológicos, estéticos y filosóficos, entre otros. Lo que nos interesa para los propósitos de nuestra lectura tiene que ver, sin embargo, con el poder discursivo y representacional que Bruno ejerce sobre su objeto biografiado. Esta última frase es intencional y central a nuestro análisis porque resalta la biografía escrita por Bruno como una apropiación que le niega a Johnny su condición de sujeto histórico. En todo el cuento, cuyo origen conceptual es aquella referencia de Cortázar ya citada arriba en que él había destacado lo intuitivo como el rasgo principal de “Bird”, Bruno tiende a relegar a Johnny a una suerte de fenómeno accidental de la naturaleza cuando no de lo exótico de un mundo de drogas, orgías, delirios, alcoholismo y sanatorios para los desequilibrados. A diferencia de los genios que tanto admiraba Bruno –Picasso, Einstein, Gandhi, Chaplin, Stravinsky–, y a quienes él reconocía como “fenómenos [que] andan por las nubes, y que con ellos no hay vuelta que darle”, Johnny se le escapaba de toda explicación racional. Tal vez en un momento de frustración más que de convicción, Bruno fue categórico al concluir que

[...] la diferencia de Johnny es secreta, irritante por lo misteriosa, porque no tiene ninguna explicación. Johnny no es un genio, no ha descubierto nada, hace jazz como varios miles de negros y de blancos, y aunque lo hace mejor que todos ellos, hay que reconocer que eso depende un poco de los gustos del público, de las modas, del tiempo, en suma.¹⁴

La ambivalencia tan patente en esta reflexión de Bruno nos obliga a fijarnos en su crisis de conciencia y, así, resistir ciertas aproximaciones potencialmente maniqueístas debido a un estrecho dualismo incapaz de captar las tensiones y contradicciones que, en última instancia, humanizan tanto a Johnny como a Bruno.

Si bien es cierto que Bruno se deja vencer por “una concepción mercantil de las relaciones humanas y de la creación artística”¹⁵ al publicar una biografía que entierra al verdadero y elusivo Johnny, Bruno no actúa sin remordimiento y sin un sentido de culpabilidad por sus propias debilidades: “He

13. *Ibíd.*, 645.

14. *Ibíd.*, 616-7.

15. Peris Blanes, “‘El perseguidor’ de Cortázar...”, 83-4.

encontrado en un café para beber un coñac y lavarme la boca, quizá también la memoria que insiste e insiste en las palabras de Johnny, sus cuentos, su manera de ver lo que no veo y en el fondo no quiero ver”.¹⁶

Parece que esta confesión doble de no ver y no querer ver capta el angustioso dilema de Bruno. Por un lado, pone de relieve su incapacidad de representar fielmente a Johnny, especialmente en cuanto a la posibilidad de que este saxofonista sea un individuo pensante y no solamente intuitivo o primitivo; por otro lado, apunta a una clara falta de voluntad de asumir la lucha de Johnny como algo propio y necesario, lo cual termina en la falsificación, por no decir la exotización, de Johnny Carter.¹⁷ De modo que, en lo que respecta a su representación de Johnny, la tragedia radica en el hecho de “que el lector no podía acceder directamente a la creatividad de Johnny ni a su producción artística, sino que solo accedía a ella a través de las descripciones de Bruno”.¹⁸

Lamentablemente, por más que hubiera tratado de justificarse ante los reclamos de Johnny, Bruno era muy consciente de las consecuencias de sus acciones. De hecho, no sería exagerado sugerir que Bruno se aferró al perfil de un Johnny intuitivo y perdido en los vicios y excesos de la droga, del sexo y del alcoholismo precisamente porque esa representación mantenía las aspiraciones de Johnny en un plano estrictamente ideal y, como tal, Bruno se libraba de toda responsabilidad de resignificarse como un intelectual otro. Johnny comprendía esa realidad y, por eso, los reclamos duros que le hizo a Bruno contenían una profunda sensación de lástima por la debilidad y fracaso del biógrafo y crítico de jazz.

De hecho, esta capacidad de perdonar y asumir la responsabilidad del fracaso de Bruno intensifica aún más el egoísmo de este. Según razonaba Bruno:

Sé muy bien que el libro no dice la verdad sobre Johnny (tampoco miente), sino que se limita a la música de Johnny. Por discreción, por bondad, no he querido mostrar al desnudo su incurable esquizofrenia, el sórdido trasfondo de la droga, la promiscuidad de esa vida lamentable. Me he impuesto mostrar las líneas esenciales, poniendo el acento en lo que verdaderamente cuenta, el arte incomparable de Johnny. ¿Qué más podía decir? Pero a lo mejor es precisamente ahí donde está él esperándome, como siempre al

16. Cortázar, “El perseguidor”, 595.

17. Según Jaime Peris Blanes, “La voz de ese narrador-crítico reconocía explícitamente sus limitaciones para comprender el mundo que estaba tratando de describir e, incluso, se representaba a sí mismo en un plano de realidad inferior a aquel en que se movía la mente de Johnny” (78).

18. Peris Blanes, “‘El perseguidor’ de Cortázar...”, 79.

acecho esperando algo, agazapado para dar uno de esos saltos absurdos de los que salimos todos lastimados. Y es ahí donde acaso está esperándome para desmentir todas las bases estéticas sobre las cuales he fundado la razón última de su música, la gran teoría del jazz contemporáneo que tantos elogios me ha valido en todas partes.¹⁹

Definitivamente, la actitud de Bruno es colonial. Después de cinco años de conversaciones en que Johnny le había compartido sus conocimientos como artista junto a sus temores y preocupaciones más íntimas y personales, dejándose vulnerable, Bruno terminó ocupando ese territorio para explotarlo en nombre del ya mencionado prestigio codiciado.

En cuanto a Johnny como evocación cortazariana de “Bird”, él también concebía la música como una propuesta pensada desde territorios otros: “La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así”.²⁰

Este juego de tiempos distintos que oscilan permanentemente entre la presencia y la ausencia o, si se prefiere, entre lo visible y lo invisible, nos remonta una vez más a la advertencia de Miles Davis de “tocar lo que no está”. De hecho, el reclamo que Johnny le hace a Bruno hemos de comprenderlo en este mismo sentido ya que el biógrafo no supo (o no quiso) escribir lo que no aparecía. Según nuestra lectura de “El perseguidor”, las omisiones denunciadas por Johnny nos convocan a leer y pensar lo que no está y, de esa manera, someter el cuento a un proceso de potencialización de significados más que de una interpretación de significados supuestamente definitivos.²¹

JUAN MONTAÑO, PERSEGUIDOR DE UNA PERTENENCIA ANCESTRAL

Siguiendo adelante con esta preocupación por lo no escrito, llama la atención que lo afro como identidad y referente histórico no tenga mucha pre-

19. Cortázar, “El perseguidor”, 637.

20. *Ibid.*, 584.

21. Para una explicación más elaborada de este concepto tomado de Wolfgang Iser, véase nuestro artículo, “Antonio Preciado. Una lectura afrocéntrica de un poeta para todos”, *Revista Nacional de Cultura. Letras, Artes y Ciencias del Ecuador*, No. 23 (mayo-agosto 2013): 187-94.

sencia en “El perseguidor”, especialmente si tomamos en cuenta que el jazz –la música por excelencia de los negros, según Miles Davis– ha jugado un papel decisivo dentro de la construcción de toda una cultura racializada que pertenece a aquel “battle for space” citado en páginas anteriores. Además, es de notar que las pocas referencias a Johnny como negro que Bruno hace a través del cuento revelan un racismo latente que no debemos minimizar ya que es sintomático de la mentalidad colonial que caracteriza la motivación de Bruno, el biógrafo.

En el fondo, Johnny es el “chimpancé”,²² “un mono en el zoo”²³ (“ese chimpancé enloquecido”,²⁴ “realmente el chimpancé que quiere aprender a leer, un pobre tipo que se da contra las paredes”²⁵ y, finalmente, Bruno reacciona a las críticas de Johnny con “Este mono salvaje”.²⁶ Sería demasiado fácil descartar lo despectivo de este símil y sacarlo de su contexto histórico ya que la lengua nunca es inocente. Por lo tanto, quisiéramos plantear como propuesta que estas alusiones simiescas constituyen un *blind spot*, o punto ciego, que impide un verdadero acercamiento entre Bruno y el mundo de Johnny. De hecho, en el cuento hay una serie de reflexiones enigmáticas articuladas por Johnny que Bruno no logra comprender, ni tampoco se le ocurre que pertenezcan a una historia mayor de vivencias ancestrales ofuscadas y deslegitimadas a través de los siglos. De nuevo, sentimos las resonancias de Miles Davis y su “tocar lo que no está”.²⁷

Comprendemos que Cortázar no pretendió escribir una historia acerca de los afrodescendientes, propiamente. Como ya hemos señalado, “El perseguidor” consta como un testimonio de lo angustioso que es la construcción de una estética no-canónica y un lenguaje libre de todas las gramáticas oficiales habidas y por haber. De ahí emerge el jazz como una estética modélica con sus improvisaciones y su fluidez de ritmos y cadencias. En este sentido, Johnny tiene que ser el artista que existe fuera del raciocinio, el hombre intuitivo pre-moderno cuyo orden es el desorden y el caos inspirado en el ejemplo real de “Bird”, según ha puntualizado Cortázar. En el fondo, entonces, “El perse-

22. Cortázar, “El perseguidor”, 587.

23. *Ibíd.*, 593.

24. *Ibíd.*, 620.

25. *Ibíd.*, 623.

26. *Ibíd.*, 633.

27. Aquí estamos pensando en las múltiples referencias al campo de urnas con sus cenizas de muertos que tanto obsesionan a Johnny (611, por ejemplo).

guidor” registra “una confrontación entre el tiempo alterado de Carter, donde no hay antes y después, con el tiempo histórico de Bruno”.²⁸

Sin embargo, hay un antes y un después, y “el tiempo histórico de Bruno” es ahistórico o, mejor dicho, anti-histórico debido a sus omisiones y los efectos perjudiciales que estas provocan en el contexto general de la representación y la construcción de imaginarios. Puesto que Cortázar había encontrado en “Bird” la promesa de una poética despojada de restricciones y artificialidades, la lectura de “Be Bop” de Juan Montaña nos ofrece un importante paralelo ficcional para contrarrestar el retrato refuncionalizado que Bruno le hizo a Johnny Carter y, por extensión simbólica, a Charlie Parker. Al poner los dos cuentos en diálogo, pretendemos insertarnos dentro de un proceso decolonial donde nuestra lectura puede pensarse como una propuesta pedagógica de nuevos significados estéticos e históricos.

No hay duda de que Montaña comparte con Cortázar la misma pasión por el jazz y el mismo compromiso de romper barreras coloniales desde la escritura. También, los dos reconocen en “Bird” una fuerza cultural que trasciende toda clase de territorios y gramáticas oficiales. A pesar de estas convergencias y afinidades, sin embargo, el Charlie Parker de Montaña no se esfuma en la idea de una estética elusiva o en el ideal de un intelectual más abstracto que real. Para Montaña, la representación discursiva que él emplea nace de un afrocentrismo alimentado por la historia diaspórica, la misma que Bruno desconocía y que Johnny luchaba por recuperar. En otras palabras, las ausencias que Johnny había reclamado en “El perseguidor” comienzan a tomar cuerpo cuando leemos la ficción de Montaña como un intertexto arraigado en el jazz de las improvisaciones libres y fluidas que “Bird” había perfeccionado.

Para los que no conocen la obra de Juan Montaña, él es el *jazzman* que escribe una columna semanal en el diario *Hoy* de Quito y que la ha bautizado su *jam session*. Además de columnista, Montaña tiene a su haber dos colecciones de cuentos que exploran las diversas peripecias vividas por sus personajes afros. En toda instancia, la escritura de Montaña resuena como un *tour de force* de giros léxicos, metáforas rítmicas y sonidos percusivos que transportan a los lectores a mundos afros mientras posibilitan la resignificación de nuestras historias colectivamente colonializadas. Sin ningún afán por imitar o reproducir discursos afros simplistamente costumbristas o folkloristas de épocas pasadas, la ficción de

28. Pablo Montoya, “El perseguidor de Julio Cortázar”. <www.pablomontoya.net/el-perseguidor-de-julio-cortazar/>.

Montaño surge de un lenguaje escritural que marca un territorio liminal en el cual conviven los vivos y los ancestros para, así, recuperar y reconstruir un pensamiento que sí tiene “un antes y un después”. En efecto, la literatura de Montaño constituye una propuesta decolonial que aspira a activar y contemporaneizar una memoria ancestral que, pese a la fragmentación y desarticulación impulsada desde los inicios de la esclavitud en las Américas, sigue evocando saberes milenarios y trasatlánticos destinados a restablecer un sentido de continuidad histórica, la misma que apunta a una pertenencia afro transnacional y pluriversal.²⁹

De manera que, la ancestralidad y la diáspora de los afrodescendientes permean toda la obra y todo el pensamiento de Montaño. De hecho, muchos de sus cuentos expresan esta identidad desde los epígrafes que el autor acostumbra utilizar. Alice Walker, Antonio Preciado, Toni Morrison, Charlie Bird Parker, Bob Marley, Malcolm X, proverbios de África, Manuel Zapata Olivella y muchas referencias a Fanon, Mandela, los orishas, los rastafaris, Celia Cruz y un largo etcétera dan una idea precisa de su contexto étnico-cultural e histórico. Pero Montaño no ha cultivado este legado diaspórico como un instrumento de exclusiones xenofóbicas o fundamentalistas ya que ha asumido plenamente sus múltiples identidades. Por lo tanto, hay que comprender que Montaño ejemplifica al intelectual que Stuart Hall había destacado de la siguiente manera: “[...] todos escribimos y hablamos de un lugar y un tiempo particulares, de una historia y una cultura que son específicas. Lo que decimos está siempre ‘en contexto’, posicionado”.³⁰ Queda claro, entonces, que el afrocenismo de Montaño lo posiciona dentro de una pertenencia vivencial que le sirve de brújula mientras recorre muchos caminos entrelazados, sean estos físicos, culturales o epistémicos.

29. Para más información acerca de Juan Montaño como escritor y activista afro, véase nuestro “Resonancias de un jazzman ecuatoriano: Juan Montaño Escobar y el afrocenismo como estrategia intercultural”, en Michael Handelsman, *Leyendo la globalización desde la mitad del mundo. Identidad y resistencias en el Ecuador* (Quito: El Conejo, 2005), 90-111. Otro texto recomendable es Gustavo Abad, “Juan García y Juan Montaño: territorios distintos y narrativas complementarias desde la memoria afrodescendiente”, revista *Chasqui*, No. 20. <www.ciespal.net/chasqui>.

30. Stuart Hall, *Cultural Identity and Diaspora. Identity, Community, Culture, Difference*, Ed. Jonathan Rutherford. London: Lawrence and Wishart, 1990: 222. Traducción nuestra.

“BE BOP” Y LA RESIGNIFICACIÓN DE CHARLIE “BIRD” PARKER

“Be Bop”, entonces, es un cuento que se nutre de todo este trasfondo estético y ético. Mientras escuchamos una música de fondo que es de “Bird” y que nos arrulla a lo largo del cuento, comprendemos que se nos convoca a una lectura que potencializa dicho texto con múltiples significados. Más interesante aún es el hecho de que esa lectura evoca la pertenencia afro que, en manos de Montaña, se perfila como un texto mayor que se vuelve un permanente “rebopped bebop”, en palabras de Ralph Ellison.³¹

Básicamente, el cuento es un palimpsesto que fluye entre varios espacios cruzados: el del narrador, el del personaje principal, el de la música de Charlie Parker y, finalmente, el de un sueño que absorbe todo. Curiosamente, este sueño se interrumpe según el primer narrador y así termina el cuento. Sin embargo, este “fin” del cuento es más aparente que real puesto que los espacios entrecruzados sugieren una multiplicidad de espacios, cuentos, narradores y sueños sumergidos en las sonoridades de los múltiples Charlie Parker, expresión mayor de una ancestralidad colectiva que, también, fluye permanentemente entre espacios y tiempos cruzados. Así leemos las últimas líneas de “Be Bob”: “La mañana era color café, tenía su olor y sabor. Las cosas tempranas de las calles tenían sonoridad parkeriana y el día afilado cortaba la memoria de los sueños. ¿Cuál de mis abuelos de color tabaco curtido había trahumado por mis sueños? El despertador interrumpe a Dee Dee”.³²

Palabras estas profundamente sugerentes porque despiertan en nosotros un conjunto de intertextos entre los cuales estará “El perseguidor” de Cortázar. ¿No será Dee Dee de “Be Bob” la misma que convivía con “Bird” durante los últimos años de su vida y que Cortázar había recreado como última compañera de Johnny Carter? Sea como sea, nos encontramos ante un texto abierto que reclama una lectura capaz de ver lo que no está, pero que sí está, a pesar de nuestras historias colonializadas que nos han condicionado a no ver lo que siempre ha estado. Aunque este comentario parezca una digresión innecesaria, no lo es porque se refiere a aquel abuelo “de color tabaco curtido” de los sueños de Dee Dee de “Be Bop”.

31. Ralph Ellison, “On Bird, Bird-Watching, and Jazz”. <www.docstoc.com/docs/82072883/>.

32. Juan Montaña, “Be Bop”, en *Así se compone un son*, vol. II (Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2008), 165.

Además de pertenecer a la memoria nocturna de Dee Dee, el mismo abuelo protagoniza el relato del narrador que surge repentinamente de su memoria mientras escucha un compacto de “Bird”, “Eyes Star (sic)”³³ cosecha 1950. Según leemos,

La congola opiácea del ‘Pájaro’ me manda de vuelta a un día que es igual a otros días que no tienen mañanas. No, no hay mañanas, solo tardes. [...] En ese extremo último de la luz diurna, el horizonte es borrasca de colores impuros y los suspiros que vienen de tantas partes están hechos del primer aire de la nueva noche; antes de ella, las sombras se alargan como manchas premonitorias. Aun así, esa paleta moribunda permite ver con precaria nitidez la humilde humanidad del caminante.

Es un hombre de mediana estatura, barbas de algodón, piel de tabaco seco y ojos enrojecidos de tanto buscar lo irrecuperable. Sus pasos enfermos van precedidos por el bastón.³⁴

Todas las alusiones citadas se caracterizan por esa “borrasca de colores impuros”, por los suspiros ubicuos, las sombras alargadas, lo precario y una búsqueda continua de lo irrecuperable. En su conjunto todo sugiere un territorio liminal propio de la noche cuando mejor resuenan las igualmente borrosas improvisaciones del elusivo “Bird”, improvisaciones que justifican cualquier oxímoron o metáfora mezclada ya que solamente un lenguaje liminal puede traducirlas por encima de (o a pesar de) nuestras gramáticas coloniales. Por eso, mientras que el narrador se deja absorber por el disco compacto de “Bird”, él piensa: “Me paso pensando que hay una frontera que limita con algo diferente. Una frontera de sonidos salados, pálidos, tibios... o qué sé yo. A veces la puedo escuchar, pero no puedo tocarla...”³⁵

De manera que, el personaje que emerge del recuerdo del narrador no ha de imaginarse como un simple referente de “color local” empleado para ambientar el cuento. Más bien, al mismo tiempo que el narrador se deja transportar a otro momento fuera del presente gracias a las primeras horas de la noche y las seductivas resonancias del saxofón de Parker, el viejo (re)toma el recuerdo del narrador y lo sitúa dentro de otro recuerdo que se despierta en él al contemplar un cráneo ensangrentado tirado en la calle que parece

33. Suponemos que hay aquí un error de imprenta ya que el título original de la pieza en inglés es “Star Eyes”. Para escuchar una bella grabación de la pieza con Parker y Miles Davis, recomendamos el siguiente sitio de YouTube: <<http://www.youtube.com/watch?v=zCoBvEEczc0>>.

34. Montaño, “Be Bop”, 159.

35. *Ibíd.*

distinto a otros que había encontrado anteriormente. De acuerdo al texto,

El hombre color tabaco ha visto otros cráneos [...], pero este, muy al fondo de sus cuencas, cree descubrir rescoldos de millones de antiguas miradas etíopes, pretende ver dosis de inteligencia que ni la largura de glaciaciones o calentamientos atmosféricos devastadores han logrado hacer desaparecer. El cerebro derretido en su propia materia y convertido en polvo, parecería que aún está presente y mantendría esta presencia quemando ideas inmunes al olvido, armando y descomponiendo algoritmos, imágenes de poemas cocinados a fuego lento en retortas fabulosas y símbolos de cosas complejas que poco después eran estructuras sencillas.³⁶

Esta experiencia resulta transformativa para el abuelo del recuerdo del narrador: “El hombre, abanicado por aires color piritita, mira los ojos que ya no están y a su vez siente la mirada invertida del cráneo. Ambos se miran, aunque en planos físicos distintos”.³⁷ Mirarse a través de una suerte de frontera espacial y temporal constituye aquí una búsqueda existencial que, curiosamente, evoca un poema de Antonio Preciado, otro escritor esmeraldeño que persigue lo que la colonialidad del saber y del ser ha deshumanizado. Nos referimos a su “Poema para ser analizado con carbono 14”, en que el yo poético contempla

la cabeza ‘tolita’ de un negro indiscutible
(precolombina,
[...]
que, además, me resulta un fiel retrato
de alguien que no he acertado a esclarecer
de dónde tiene cara de viejo conocido,
a saber desde cuándo lo he tenido presente,
me conmovió tocarla,
[...].³⁸

Luego, leemos que este cráneo “no habla y, sin embargo, /visiblemente a gritos/dice a los cuatro vientos lo que calla”. La coincidencia con la experiencia del abuelo de “Be Bop” es demasiado patente para no relacionarla con una pertenencia compartida que a menudo se habrá leído como un simple tropo poético. Sin embargo, tanto Preciado como Montaña escriben lo que no está, parafraseando lo que ya se ha citado varias veces de Miles Davis (“to-

36. *Ibíd.*, 160.

37. *Ibíd.*, 150-60.

38. Antonio Preciado, *Antología personal* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2006), 78.

car lo que no está”). En el caso del poema de Preciado, el yo poético intuye que aquella cabeza ‘tolita’ es, en realidad, “guardiana del secreto/del mar y nuestras propias singladuras,/de nuestras propias brújulas,/de nuestro propio rumbo/de nuestros propios remos”.³⁹

Sospechamos que sean los mismos ancestros que hablan por medio de estos cráneos que resisten ser silenciados del todo o, si se prefiere, ser relegados a meros artefactos arqueológicos de un pasado remoto y perdido. De esta reflexión se desprende toda una historia de recuperación de significados compartidos a lo largo y ancho de la diáspora.

Volviendo a “Be Bop”, descubrimos inesperadamente que aquel ensangrentado cráneo tirado en la calle es de otro saxofonista, un tal Parker Rodríguez Ayobí cuyas cadencias llenaban un bar llamado *Birland*. De nuevo, las coincidencias nos reclaman una respuesta de lectores:

El saxofonista es un hombre alto [...]. Sus manos anarquistas animan las llaves del saxofón, igual que en los primeros milenios, manos ancestrales revivieron el calcio de costillares de fieras muertas o la piel seca y templada sobre un recipiente hueco de aquellos animales que fueron cazados y desollados para que *Oloddumare* escuchara mensajes litúrgicos de los que aún vivían con la primera vida que les dio.⁴⁰

Ante esa clarísima afirmación de la continuidad ancestral afro donde el pasado y el presente convergen y conviven permanentemente entrelazados, el narrador del cuento advierte que “[Charlie] Parker trascendió a su propio siglo, su saxo charlatán hace mucho que entró en la inmortalidad”.⁴¹ Esa trascendencia, pues, se manifiesta en lo que comprendemos como una de las muchas evocaciones (¿reencarnaciones?) de “Bird” que se llamaba Parker Rodríguez Ayobí.

Es de notar que Montaña no cae en repeticiones o imitaciones maniqueístas. Sus representaciones se asemejan a las improvisaciones del momento de “Bird” más que a una grabación definitiva y cerrada de las mismas. Por eso, la multiplicación de personajes, referentes y experiencias que llenan “Be

39. *Ibíd.*, 244-7. Para un análisis más elaborado del poema y de la poética de Preciado, véase nuestro ensayo titulado “Antonio Preciado, poeta de la diáspora”, publicado en Michael Handelsman, *Género, raza y nación en la literatura ecuatoriana. Hacia una lectura decolonial* (Barcelona: Guaraguao Revista de Cultura Latinoamericana/CECAL, 2011).

40. Montaña, “Be Bop”, 162.

41. *Ibíd.*, 160.

Bop”, además de toda su obra literaria y periodística, siempre se desvía del modelo original, pero sin abandonarlo. Así Montaña entiende la continuidad de la pertenencia afro: se multiplica, se adapta, se transforma, se reterritorializa según las circunstancias y necesidades del momento y del lugar en que evoluciona. En lo que se refiere a “Bird” como ejemplificación de este pensamiento identitario colectivo y proteico, Montaña lo mueve entre el *Birdland* de Nueva York y el *Birland* del Barrio Caliente de Esmeraldas. El cambio ortográfico del nombre del salón donde “Bird” tocó muchas veces (re)presenta esta misma multiplicación/evocación mediante una particularidad fonética que simula el inglés hablado desde el castellano. Es decir, escuchamos un inglés que es y no lo es simultáneamente.

Montaña reproduce una vez más esta descarga de múltiples significados entrelazados y en constante (re)negociación cuando el narrador de “Be Bop” nos informa del destino final del saxofonista cuyo ensangrentado cráneo espera ser escuchado:

Mataron a Parker Rodríguez Ayobí. Saxofonista hampón. Músico, rastafari, alegre y dulcelumpen; en ese orden. Una de las balas atravesó su cráneo y dispersó la masa cerebral y con ella el jazz acumulado desde siempre. En su mente quedó el viaje sin término de un *quantum* de música pensada y no realizada en las almas de las próximas noches. Música irrecuperable para los oídos. Desperdiciado [sic] para siempre su disfrute.⁴²

Junto con el misterio del motivo por el asesinato del músico, nos quedamos intrigados por otros secretos aparentemente perdidos para siempre, pero que parecen dar visos de vida y continuidad desde las sombras de las primeras horas de la noche cuando el narrador escucha “Star Eyes” de “Bird”. Intuimos que las respuestas nos esperan dentro del “jazz acumulado” y “el *quantum* de música pensada y no realizada” que siguen resonando en aquel cráneo ya en manos del abuelo “de color tabaco curtido”. El narrador nos comenta que “El jazz tiene un lenguaje secreto que es posible descubrir caminando por estas calles atestadas de muertos rápidos –dice uno de los *killers* midiendo con el desprecio el largo del muerto”.⁴³

De manera que el jazz se convierte en un lenguaje otro, con toda una gramática igualmente otra, que requiere un pensamiento, también, otro. Aunque Cortázar perseguía estos mismos sentidos encubiertos por nuestras es-

42. *Ibíd.*, 163.

43. *Ibíd.*

estructuras coloniales, su proyecto apuntaba a una descolonización que se quedaba básicamente en un plano estético y artístico. “Bird”, o Johnny Carter, ejemplificaba ese proceso de liberación creativa. Montañó, por supuesto, se identifica con el proyecto cortazariano y lo utiliza para realizar su propia escritura o poética fluida y singular. Sin embargo, él no se queda en la descolonización como propuesta, sino que persigue otros fines complementarios que insinúan oblicuamente, pues, expectativas y horizontes más decoloniales que descolonizados. De hecho, sus personajes no se arrinconan en callejones sin historia o sin sus propios saberes. Es decir, no encontramos entre sus personajes de la noche a un Johnny Carter puramente intuitivo, perdido y sin ninguna capacidad de pensar y transmitirnos significados otros, todo lo cual se le había escapado a Bruno que solamente veía a un admirable “chimpancé” dotado de un talento extraordinario e inalcanzable. En cambio, “Be Bop” nos encamina hacia otras veredas culturales y epistémicas para que, como lectores, nos liberemos de las cadenas coloniales que nos condenan al mundo miope de Bruno como nuestra mayor pertenencia.

Por eso, lejos de las trilladas idealizaciones y exotizaciones de negros que llenan las páginas de muchas obras de la literatura hispanoamericana, Parker Rodríguez Ayobí se perfila como un personaje complejo que se siente alterado por su estado incompleto. Aunque no logra llenar ese vacío espiritual que lo trastorna, intuimos que el “calor de nostalgias [que] le arrebató la tranquilidad” y el sueño que “se parece al sueño primordial de antes de nacer o al de después de morir”⁴⁴ evocan ciertas prácticas religiosas africanas que emple(ab)an los tambores y la danza para inducir un estado de trance y, así, reencontrarse con los dioses y los ancestros, según ha explicado Paget Henry en su *Caliban’s Reason*.⁴⁵ En efecto, esta sensación de trance se produce en “Be Bop” precisamente porque Parker Rodríguez Ayobí se mueve psíquicamente entre las pulsaciones hipnóticas de sus improvisaciones de saxófono y el profundo sopor que lo envuelve mientras duerme con un ojo abierto en una silla de *Birland*.

Comprendemos, pues, que la completitud que se persigue en “Be Bop” no se realizará mediante un feliz retorno a un supuesto origen congelado en un tiempo estático. Dicha recuperación tendrá que ser asumida como un permanente proceso de (re)construcción y renegociación de significados

44. *Ibíd.*, 162.

45. Henry Paget, *Caliban’s Reason*, 42.

identitarios parecido al de las mejores improvisaciones de “Bird”. Así leemos la concatenación de personajes y sueños por interpretar que Montaña ensambla en su cuento. Charlie “Bird” Parker, el narrador, Parker Rodríguez Ayobí, el viejo de color tabaco curtido y Dee Dee constituyen un colectivo de afrodescendientes heterogéneos que resucitan en los sueños de los demás, los mismos que cada uno intenta completar desde sus respectivos territorios.

De hecho, la experiencia del viejo que ha recogido el ensangrentado cráneo del saxofonista corrobora la medida en que ese proceso interminable de resignificaciones es acogido como una pertenencia compartida a través de las generaciones. Recordemos que aquel cráneo de Parker Rodríguez Ayobí estaba lleno de “instancias tristes de una historia” y que el narrador del cuento lo describía como “un caos primordial que organizó el universo que resultó después. Fiebre del primer Creador y del último”.⁴⁶ Aunque la repentina muerte de Parker amenazaba con silenciarlo para siempre y, así, dejar las resonancias de sus improvisaciones musicales sin historia y sin pertenencia, la sobrevivencia como herencia ancestral se ha negado a detenerse del todo. Según el narrador: “En esta intimidad insondable, el hombre de la piel color tabaco con el cráneo desfondo cerca del oído derecho, cree escuchar aquella música perdida”.⁴⁷

De nuevo, nos quedamos con la idea de presenciar los efectos de un posible estado de trance debido a la ambigüedad producida por el acto de solamente creer haber escuchado la música de Parker. Es decir, en vez de la certeza, el narrador nos conduce a un plano de sospechas y especulaciones o, si se prefiere, de una persistente fe que posibilita la comunicación entre el presente y el pasado. No olvidemos que tanto el comportamiento como la percepción del individuo se transforman en un estado de trance, según Paget Henry ha señalado.⁴⁸

Dejarse atravesar por la influencia de otra entidad, sea esta alguna deidad o algún ancestro, nos parece pertinente no solo a lo que experimenta el viejo cuando cree escuchar la música perdida de Parker Rodríguez Ayobí, sino que sugiere diversos registros de interpretación de la música originaria de “Bird” que, en “El perseguidor” y “Be Bop”, funciona como una fuerza trascendental. De ahí vislumbramos una vez más las profundas implicaciones de aquella advertencia que Johnny Carter le había hecho a Bruno: “el jazz no

46. *Ibíd.*, 162-4.

47. *Ibíd.*, 163.

48. Henry Paget, *Caliban's Reason*, 42.

es solamente música, yo no soy solamente Johnny Carter”.⁴⁹ Aunque Bruno nunca comprendió la envergadura de estas palabras, y de hecho las tergiversó en su biografía, el viejo de “Be Bop” las asumió visceralmente:

El hombre de la piel color tabaco de nuevo coloca el cráneo cerca de su oído derecho y escucha la disculpa melódica del saxo de todos los Parkers que en este mundo han sido. Viene la música reverberante por las calles renacentistas de Harlem o de Barrio Caliente, según la dialéctica del andarele saxofónico. [...] Dejó que la música se guareciera en su mente hasta ahora callada, para que no la alcanzara la muerte.⁵⁰

Esa capacidad de hacerse uno con aquella música claramente múltiple y diaspórica, testimonio de una herencia ancestral “que no es solamente música”, despertará en los lectores dispuestos a reinventarse desde el “lenguaje secreto” del jazz, lenguaje emblemático de los muchos otros silenciados cuando no desaparecidos a través de los siglos por la colonialidad del saber, la sensibilidad y voluntad necesarias para aprender a “play what isn’t there”. Así le pasó al viejo de “Be Bop”:

El hombre se yergue y arroja lejos el bastón, ya no necesita apoyo, también rompe la sordera de los ancestros que han caminado desde mucho antes con él. Escucha sus voces y las ama como debió amar Lázaro aquel célebre milagro. Y ahora sí grita el grito de vida. [...] Ese grito es imitado por la música que ventea en sus oídos. Es *Kulebwalebwa*, blues o chigualo. No importa. El hombre de la piel color tabaco curtido otea el horizonte, porque necesita compartir con alguien y celebrar su libertad recobrada.⁵¹

Seguramente aquel “grito de vida” del viejo hará eco a las palabras de Ralph Ellison: “Cuando descubra quién soy, seré libre”. ❁

Fecha de recepción: 25 de febrero de 2014

Fecha de aceptación: 24 de abril de 2014

49. Cortázar, “El perseguidor”, 638-9.

50. Montaña, “Be Bop”, 164.

51. *Ibíd.*, 165.

Bibliografía

- Abad, Gustavo. “Juan García y Juan Montaña: Territorios distintos y narrativas complementarias desde la memoria afrodescendiente”. Revista *Chasqui*, No. 120. <www.ciespal.net/chasqui>.
- Caruso, María Gabriela. “Un posible análisis del cuento ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar. ¿El traductor a la sombra del escritor?” (2004). <www.excetti.com.ar>.
- Cortázar, Julio. “El perseguidor”. En *Relatos*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Davis, Miles, y Quincy Troupe. *Miles. The Autobiography*. New York: Simon and Schuster Paperbacks, 1989.
- Elphick, Lilian. “Ríos temporales en ‘El perseguidor’ de Julio Cortázar”. <www.lilielphick.blogspot.com/2007/03/ríos-temporales-en-el-perseguidor-de.html>.
- González Rodríguez, Ángel. “Una aproximación a ‘El perseguidor’ (1959) de Julio Cortázar”. <www.elclubdejazz.com/roundjazz/articulos_jazz/perseguidor_julio_cortazar.html>.
- Gorgot, Emilio de. “La noche en que Charlie Parker emocionó a Stravinsky”. Jot Down. <La%2%A0nocheenqueCharlieParkeremocionoaStravinsky.html>.
- Handelsman, Michael. “Antonio Preciado. Una lectura afrocéntrica de un poeta para todos”. *Revista Nacional de Cultura. Letras, Artes y Ciencias del Ecuador*, No. 23 (mayo-agosto 2013): 187-94.
- . *Género, raza y nación en la literatura ecuatoriana. Hacia una lectura decolonial*. Barcelona: Guaraguao Revista de Cultura Latinoamericana/CECAL, 2011.
- . *Leyendo la globalización desde la mitad del mundo. Identidad y resistencias en el Ecuador*. Quito: El Conejo, 2005.
- Henry, Paget. *Caliban's Reason. Introducing Afro-Caribbean Philosophy*. New York: Routledge, 2000.
- Montaña, Juan. *Así se compone un son (vol. II)*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2008.
- . “Jam-session del cimarrón”. Diario *Hoy* (4 de agosto de 2001).
- Montoya, Pablo. “El perseguidor de Julio Cortázar”. <www.pablomontoya.net/el-perseguidor-de-julio-cortazar/>.
- Peris Blanes, Jaume. “‘El perseguidor’, de Cortázar, entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. XXXVII, 74 (2o. semestre 2011): 71-92.
- Picón-Garfield, Evelyn. “Cortázar por Cortázar”. <www.geocities.ws/juliocortazar_arg/sobrepese.html>.
- Preciado, Antonio. *Antología personal*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2006.
- Prego Gadea, Omar. “Cortázar habla de ‘El perseguidor’ y Charlie Parker”. <www.geocities.ws/juliocortazar_arg/sobrepese.html>.
- Torres, Corea. “Espíritu de jazz en ‘El perseguidor’ de Cortázar”. <www.caratula.net/ediciones/53/critica-ctorres.php>.