



Trabajo creador en la improvisación de Jazz

Una aproximación psicoanalítica

Autor: Diego Eduardo Abuauad Acle [correo electrónico:
diego.abuauad@ug.uchile.cl]

Memoria para optar al título de psicólogo

Profesor Guía: Pablo Cabrera Pérez

Diciembre del 2017



(NANCY, 1949)

Agradecimientos

Gracias. En primer lugar, y con la mayor de las gratitudes, al Señor Cleme, pieza clave de esta investigación, quien ha tenido un lugar central en mi formación en el Jazz como músico y como investigador, además de colaborar conmigo muy de cerca en el análisis de los solos de Parker, así como entregando apreciaciones generales acerca de qué significa crear en aquel lenguaje improvisatorio. Segundo, a todos mis queridos que me han apoyado en esta larguísima, trabajosa y un tanto insólita travesía. Y tercero, a todos quienes siguen hoy manteniendo vivo a Charlie Parker a través de la improvisación de Jazz, o a través de medios de divulgación de su vida y obra: en libros, documentales, compilaciones de inéditos y grabaciones extrañas, videos informativos en línea y páginas web increíblemente especializadas.

Índice

Resumen.....	4
Introducción.....	5
Marco teórico.....	17
> 1) Jazz moderno.....	17
¿Qué es el Jazz?; ¿Qué es el Bebop?; Bebop como revolución; ¿Obra? de Jazz: algunas peculiaridades; Y algunas precisiones sociológicas.	
> 2) Psicoanálisis y Arte.....	35
Psicoanálisis que sabe sobre arte; Sobre música; Sobre Jazz; Psicoanálisis que aprende del arte; De la música; Del Jazz.	
> 3) Psicoanálisis y proceso creador.....	52
Freud; El problema de la Fantasía, y la escuela inglesa; El Sujeto y el Vacío, y la escuela francesa; <i>El cuerpo de la obra</i> de Didier Anzieu.	
Resultados.....	79
<i>Prehistoria de la creación.</i>	
<i>Primer período 40-44. Despegue.</i>	
<i>Segundo período 45-47-49. Desarrollo creador y líder; vuelo de pájaro.</i>	
<i>Tercer período 49-51-55. Estancamiento creativo y perfección del sonido; surgimiento de una nueva posibilidad.</i>	
Conclusiones.....	120
Referencias Bibliográficas.....	135

Resumen

Primero, en la Introducción se expone brevemente el campo de diálogo entre psicoanálisis y arte, orientado al problema de la creación en la improvisación de Bebop, como modelo para pensar la improvisación de Jazz, luego se expone el problema del Jazz como objeto a ser pensado desde la teoría de Didier Anzieu acerca del trabajo creador, y finalmente se revisan los acercamientos directos o indirectos al problema, así como algunas relevancias de realizar la investigación. En el Marco Teórico, se exponen algunos de los principales aportes a la comprensión psicoanalítica desde diversos enfoques acerca del Jazz y del Bebop, en función de explicitar una posición desde donde se realiza la lectura del objeto. Luego se revisan en su modalidad "aplicada" y "abierta a aprender" del psicoanálisis en relación al arte, orientándose el encuentro a cómo se ha llevado ello en el caso de la música y del Jazz. Y como tercer punto del Marco Teórico se revisan las teorías psicoanalíticas en torno a la creación, así como reflexiones que resultan aportes a esto; aquí, el lugar central lo toma la teoría del cuerpo de la obra de Didier Anzieu, como herramienta teórica. En los Resultados de la investigación se comunican los principales hallazgos, caminos abiertos, y también preguntas sin camino sugerido para responder, producidos en el estudio y análisis del trabajo de creación de Charlie Parker, en tanto creador en el Bebop. El análisis muestra: una prehistoria de la creación; un primer período de despegue entre los años 40-44; un segundo período subdividido en dos partes entre los años 45-47-49, de desarrollo creador y líder, y luego de vuelo de pájaro; y finalmente un tercer período también subdividido, entre los años 49-51-55, de estancamiento creativo y perfección del sonido, y luego surgimiento de una nueva posibilidad. Aquello se vale del material biográfico recopilado acerca de su vida y obra, como del material escrito, hablado y tocado por Charlie, de los cuales se halla registro. Finalmente, en las Conclusiones se decantan primero las ideas centrales como frutos de la investigación que refieren e iluminan -como también señalan obscuridades- respecto al Bebop y al Jazz Moderno. Y, por último, se sugieren algunas reflexiones desprendidas de la investigación en función de recoger hipótesis y perspectivas para investigaciones futuras, en relación a las diversas disciplinas en diálogo, como lo son el Jazz, la música, la pedagogía en ellos, la clínica psicoanalítica, la teoría psicoanalítica acerca de los procesos creadores o la comprensión del fenómeno de la improvisación de manera más general.

Introducción

Dentro de las diversas cuestiones referentes a la intersección entre Psicoanálisis y Arte, un problema del que se ha discutido en la literatura psicoanalítica desde sus inicios es el de la creación artística. En este campo, al psicoanálisis le cabe la pregunta por qué tipo de procesos psíquicos están a la base y/o son desencadenados en tal proceso. Didier Anzieu, psicoanalista francés, ha elaborado una teoría acerca del proceso creador de obras (1993), en donde lo comprende como un trabajo psíquico particular del psiquismo, comparable pero distinto de los trabajos del duelo y del sueño, que se desprende de -y permite atravesar- un estado de crisis subjetiva. Este trabajo comprendería cinco fases en las que dialoga una producción inconsciente con una elaboración preconciente-conciente. Sin embargo, respecto a estos postulados en la teoría de Anzieu (1993) como en otros acercamientos psicoanalíticos a la creación (Le Poulichet, 1998; Zito, 1993; entre otros), sucede que se analizan sobre todo a escritores. Tanto este elemento ligado a la preponderancia de los símbolos, así como el lugar central en las teorías del pensamiento de un individuo deteniéndose en la composición y edición de la escritura, hacen de otras disciplinas artísticas -donde la creación diverge en su naturaleza, así como el estatuto de la obra- objetos de estudio más complejos, que a su vez ponen a prueba la capacidad intelectual del psicoanálisis para comprender su fenómeno como parte de la misma creación artística en juego, así como por otro lado a éstos en su diferencia respecto, por ejemplo, a la escritura (Betteo, 2010). Sumando a ello el carácter colectivo de algunas creaciones, vivencial y performático, el caso de la improvisación en el jazz moderno resulta especialmente problemático e interesante para la teoría.

De las múltiples formas en las que se han hecho encuentros y desencuentros del psicoanálisis con el arte, resulta cada una problemática e iluminadora de algún aspecto diferente, así como cada una en algún grado rastreable en los diversos acercamientos del propio padre del psicoanálisis. Por una parte, existe un gran grupo de trabajos psicoanalíticos que se pueden catalogar como estudios que observan el problema del arte (o de alguna disciplina artística) para ahondar en una comprensión del sujeto o de la sociedad, o bien en algo referente a la clínica de orientación psicoanalítica (Freud, 1979; Correa, 2008; Raeburn, 2004; Sunyé, 2009; Rodríguez, 2007; Frost, 2015; Le Poulichet, 1998; Lichtenstein, 1993; Idiáquez, 2011; entre otros). Por otra parte, aunque con algunas intersecciones, se encuentran una serie de trabajos que buscan por medio de postulados del propio psicoanálisis develar algo del orden del sentido de una obra, por medio de

asuntos referentes a su contenido o a su forma, o bien de entrar en la discusión estética de la obra de arte o asunto relacionado, con el psicoanálisis -por tanto- como enfoque (Freud, 1991; Idiáquez, 2011; Lichtenstein, 1993; Rojas, Archundia y Salgado, 2015; Destefanis, 2016; Guirard, 1999; Araluce, 2012; Sampson, 2002; Daneri, 2014; Carvalho, 2010; entre otros). Y finalmente, como tercera gran rama, encontramos trabajos psicoanalíticos en su enfoque, que ahondan en una comprensión -ya sea de la obra de un autor en particular, o bien en cuanto a una disciplina o al arte en general- del fenómeno de la creación, más allá -o quizás más acá- de la obra o de su belleza (Freud, 1992a; Recalcatti, 2006; Fiorini, 2006; Segal, 1995; Anzieu, 1993; Zito, 1993; Winnicott, 1972; con ciertas abstenciones a teorizar, también Le Poulichet, 1998; entre otros). De esta tercera, en tanto corresponde al marco de esta investigación, corresponde precisar contenidos centrales, tales como: el problema de la sublimación en la creación; el problema de la elaboración como trabajo psíquico en la creación; la relación de la creación artística con otras creaciones como las científicas, filosóficas, u otras actividades como el juego y el deporte; la relación de la creación artística a la psicopatología; y la relación al problema de la creatividad y su comprensión metapsicológica, entre otros. Por otro lado, y más específicamente relacionado al campo preciso de esta investigación, de los trabajos que fue necesario revisar, también se presenta el encuentro del psicoanálisis con la música, de donde cabrá detenerse en una variedad de investigaciones (Destefanis, 2016; Kuri, 2007; Betteo, 2010; entre otros); así como también en particular con el jazz (Correa, 2008; Carvalho, 2010; Lichtenstein, 1993; Alperson, 2010; entre otros).

A su vez, dentro de la literatura del jazz, se revisaron algunas de las principales colaboraciones que se han hecho desde diversas disciplinas para aportar a una comprensión que resulta más bien multívoca y matizada según su foco. Por esto, se muestran en adelante aportes desde la sociología (Becker, 2006); desde la etnomusicología (Hollerbach, 2004); teoría de la música, musicología y pedagogía de la música (Martínez y Pérez, 2008; Silva, 2002); desde la academia del jazz y críticos (DeVeaux, 2006; Berliner, 2009); aficionados y productores musicales (Russell, 1998); y por supuesto testimonios de todo tipo y formalidad, de grandes jazzistas de la historia (ORTF, 1970); sólo por nombrar algunos.

Respecto a la teoría de Anzieu (1993), primero que todo es menester remarcar que su uso y revisión en esta investigación tiene por motivo, por un lado, su lugar generoso dentro de las teorías psicoanalíticas acerca de la creación, como una especialmente

contundente y desarrollada en profundidad tanto en lo teórico como en su aplicación por parte del mismo Anzieu, y por el otro lado, su lugar mezquino o de aún obscuridad en torno a la intelección de un fenómeno que pareciera corresponder a un trabajo creador, como lo es la improvisación en el jazz moderno; claro que no sólo en su especificidad, sino respecto a la música, a la improvisación, a la performance... -es decir, a los campos de los cuales es intersección. En su teoría, Anzieu (1993) al hablar de creación, si bien no refiere a cualquier tipo de acto creativo, está abordando una multiplicidad de campos disciplinarios posibles (ciencia, filosofía, artes, teorías místicas y religiosas, etc), para teorizar acerca del lugar que tiene el trabajo creador como trabajo psíquico, de las condiciones o causas para que se dé comienzo a estos procesos y de las cinco fases que reconoce en éstos. A ello, en su texto *El cuerpo de la obra* (1993), se añade la presentación de algunas monografías, que el autor propone como resultados de su teoría aplicada a la obra de distintos creadores.

Un punto de partida para el análisis que hace Anzieu (1993), entonces, es la distinción y delimitación de lo que es una obra. A este respecto, cabe diferenciar primeramente la creación de una obra, de la mera creatividad. La obra ha de ser excepcional y nueva, y reconocida en su valor estético por la sociedad. Esto implica igualmente la composición de una pieza concreta, que tiene una materialidad con comienzo y término. Estas condiciones, o definiciones, se ajustan sin mayor problema a la hora de atender a una gran novela de la literatura universal, o a un fresco o a un ballet. Sin embargo, no resulta igualmente cómodo, por ejemplo, en el jazz moderno: en donde cabe preguntarse si la obra es la pieza como composición musical, o bien como ejecución particular en un concierto o grabación, o si lo es cada uno de los solos ejecutados en su interior. Recordemos que en el teatro no es común que se aplauda después de una buena escena, ni el actor se permite un gesto de agradecimiento frente a algo así en medio de su acto. En cambio, en el jazz, se suele aplaudir después de un buen solo, y los artistas en medio del acto, tras los solos agradecen con éstos aquel reconocimiento del espectador (Silva, 2002), que en Anzieu es parte fundamental de lo que hace a una creación una obra de arte. Asimismo, el carácter individual y a la vez colectivo de estas creaciones (Becker, Faulkner & Kirshenblatt-Gimblett, 2006; DeVeaux, 1997) oscurece aún más el asunto de la composición, que es central en la teoría de Anzieu. Incluso, la cuarta fase de la creación para Anzieu (1993), consiste justamente en la "composición propiamente de la obra" (p. 140), que debe su finura y detalle al trabajo correspondiente al yo consciente que bosqueja, hace estudios preliminares, edita y reedita, borra, corrige, adorna, mueve y afina las partes y el todo, en función de la excelencia y armonía de la obra total y final. Esto, evidentemente

se ajusta más a la escritura que a un arte improvisado, en donde el resultado se muestra al creador y al espectador en un mismo tiempo, o al menos, tal cual lo reproducirá algún aparato frente al espectador más adelante. Sumado a esto, no deja de ser interesante que la única monografía que presenta Anzieu que no es de un escritor, él mismo la llame "bosquejo" "de una posible aplicación a la pintura" (p. 367). Sin embargo, el orden de las imágenes resulta de todos modos más cercano que la música en su relación a las representaciones, o simbolizaciones, que deberían anudarse y tejerse en las segunda y tercera fases, en donde el protagonismo lo toman los representantes psíquicos centrales y organizadores de la obra ("sobre todo con representaciones de palabra o con otras formas simbólicas") (Anzieu, 1993, p. 121). Así, de nuevo el caso de la improvisación específicamente musical, se torna complejo.

Entonces el problema con este objeto es, la verdad, múltiple en sus aristas. Ya mencionado: el problema general de la música por su lejanía del mundo de los símbolos. Resulta que si bien Anzieu hace mención a la creación artística musical, no recoge ni un músico como caso para ninguna de sus monografías en la tercera parte de su texto (1993). Y cuando se hace mención a aquel trabajo creador, se lo hace en referencia a la escritura en partitura, casi como si pareciera más fácil abordarlo como un trabajo de un escritor de un idioma extraño. Cuestión que toca el centro del problema de la música para el psicoanálisis y para la filosofía desde el punto de vista de Betteo (2010). Por otro lado, como ya más arriba se situaba, está presente el problema de la creatividad versus la creación de obras. La distinción radica, para Anzieu (1993), en lo que denomina el despegue. Esto es siempre producto de una crisis que lleva al creativo a convertirse en creador por medio de verse trabajado por una obra que refleja su medio interno y/o externo crítico, en función de restablecer un equilibrio, y esta creación es reconocida culturalmente como obra valiosa. Respecto a esto, lo liosa de la lectura del caso del Jazz moderno en adelante, por una confusión de los roles compositivos e interpretativos, entre otros detalles, requiere algunas precisiones históricas para ser expuesto en su riqueza, al menos de manera preliminar e introductoria.

En el jazz, tradicionalmente la genialidad y excepcionalidad artística no está en una pieza -o al menos no solamente- sino en su ejecución, de tal modo que el trabajo compositivo e interpretativo aparecen entremezclados (DeVeaux, 1997). De hecho, el auditor lo que busca y con lo que se conmueve es con los solos. Esto ocurre dado que interpretar un estándar de jazz es todo el tiempo recrearlo, encontrar nuevos modos de

pasar de una parte a otra de la armonía (incluso haciendo caso omiso de la funcionalidad de los cambios en la armonía), dicho muy simplemente. De hecho, se entiende por "estándar" una pieza que ha sido tocado muchas veces, con diversas formaciones, y por múltiples artistas (Berliner, 2009). Aquella peculiaridad de la creación en la interpretación en el jazz no existía de igual modo, por ejemplo, en los años 20 en EEUU, en donde el arreglo orquestal de la composición podría nada más haber tomado un valor de ese orden (DeVeaux, 2006). Inicialmente, se abre este mundo por una revolución estética y social en los años 40. Este movimiento, denominado Bebop, es considerado fundador del jazz moderno y representativo de su esencia (DeVeaux, 1991), incluso portador de su verdad y a su vez marco de juicio para nuevos músicos en una comunidad o para nuevos estilos (Hollerbach, 2004). Pues el jazz por parte de sus propios músicos ha sido delimitado según su carácter étnico afro y su oposición a la industria comercial pop, elementos fundamentales de la revolución Bebop (DeVeaux, 1991). Por ello su elección en esta investigación.

El nacimiento del Bebop viene a romper con cierta tradición en cuanto a la ejecución y en cuanto a la escucha de la música blues y jazz. Y por ello representa una revolución total en cuanto a su finalidad y lugar en la sociedad (DeVeaux, 2000). En los años treinta, el jazz que se tocaba era principalmente música de grandes orquestas, que sonaba en las radios y cumplía con un rol comercial muy fuerte. Aunque, la verdad, el papel principal consistía en el espectáculo y baile *en vivo*. Diversos tipos de clubes nocturnos, que variaban su énfasis desde el estilo cabaret, pasando por el entretenimiento, hasta bar-restaurant, eran animados por orquestas, que acompañaban una serie de números de baile, de canto y de chistes (Russell, 1989). Sin entrar a una discusión estética respecto al límite del arte y la industria de entretenimiento, es preciso y justo consignar respecto a esta producción musical que se encuadraba de manera tradicional en el marco de trabajo del compositor por una parte, e intérprete(s) por otra, que queda(n) bastante vaciado(s) de un rol de creativo(s). Ahora bien, con el paso hacia una modalidad de conjuntos pequeños de músicos, de *tempos* no necesariamente bailables, y de espacios para solos, se inaugura un sentido totalmente distinto (Russell, 1989; DeVeaux, 2000). Esto lleva a abandonar progresivamente la popularidad de la que gozaba, para ir entrando en un campo más reducido de artistas y aficionados escuchadores; existe cierta variación según los conjuntos y estilos respecto a aquel elitismo. Por supuesto que está relacionado con una complejización del trabajo con la armonía, de los acordes y sustituciones, y de los ritmos sincopados (DeVeaux, 2006).

Nuevamente, no se profundiza acá en una discusión estética acerca de si esto se relaciona con una entrada a un ámbito más propio del arte. Sin embargo, sí se remarca que el Bebop representa la apertura de un campo creativo respecto de la interpretación, y esto pone en tensión la noción de creación de una obra como arte, a diferencia de solamente el lenguaje y expresión de la creatividad. Pues, el paso de la música de grandes orquestas y arreglos, a la de un grupo con una "sección rítmica" y solistas, trastoca el sentido de lo que hace al artista artista, y de paso introduce la complicación de la colectividad (DeVeaux, 2006). De esa colectividad cabe mencionar: en un combo de jazz, se denomina sección rítmica a los artistas o instrumentos encargados de mantener con diversos posibles grados de presencia la base del tema, sobre la cual cada solista podrá improvisar; esto comprende el recorrido de la armonía, es decir, los cambios de acordes, así como el pulso, ritmos, y quiebres para los pasos o puentes posibles (Berendt, 1994). En la misma línea de complicación, es destacable que los artistas de jazz realizan interpretaciones de los llamados estándares de jazz. Y del estándar cabe mencionar: consiste en tocar una "cabeza" o "head", que es una melodía acompañada de la sección rítmica que da la armonía y el ritmo; y luego, se turnan los instrumentos para hacer solos, que también se apoyan en el transcurso de la armonía del head, dada por la sección rítmica. En palabras simples, se crean diversas melodías, al modo de investigar otras posibilidades de frases, acordes, tensiones y distensiones, tal como la misma cabeza lo hace al comienzo y al final de la ejecución, por lo general (DeVeaux, 2006). Por esto, la obra -si es que fuera el estándar la obra de arte-, es tocada por muchos artistas e incluso más de una vez por un mismo artista; ejemplos muy conocidos podrían ser "Summertime" o "All of me". Esto no es igualable a cuando muchos pintores tienen una "Venus" o un "David y Goliat", puesto que allí, como también en novelas o poemas, hay en común una imagen, una idea, un concepto o una historia, y lo que varía es cómo la trabaja o representa el artista. En cambio, el estándar representa algo más similar a una plataforma o estructura guía, que pone puntos de llegada y partida en diversos momentos, sobre la que el artista solista puede jugar a encontrar sinfines de caminos internos, formas de llegar a un punto desde otro, e incluso en eso aprovechar de hacer algunos mortales arriesgando caerse (DeVeaux, 2000). En este sentido, el artista solista, nunca está solo, incluso si quedaran en silencio los demás instrumentos, o fuera un concierto solista, la improvisación es actividad sobre un estándar.

De esto último, se desprende el tema del espacio y el tiempo de la improvisación. No del *tempo*, que refiere a la velocidad, sino del momento y de la duración. La genialidad del artista no es que sea simplemente la invención de un lenguaje para crear, puesto que,

si bien el escritor y el pintor también se insertan en corrientes y escuelas y tienen sus lenguajes, técnicas de creación y formatos para crear o estilos para dar paso a su creatividad, esto representa en ellos justamente sólo la creatividad. Pero luego hay correcciones, ediciones, etc. La improvisación de un solo tiene un tiempo determinado, y lugar en la estructura; por ejemplo, dos vueltas a, a', b, c, de una balada de 32 compases, luego de que acaba el head. Además, el solo tiene una situación, lugar espacial, momento histórico, momento del día, incluso, como también acompañantes específicos, y auditorio o espectadores específicos, todos partes de la configuración de la performance (Silva, 2002). Y, por último, también ligado a esa naturaleza performática, se desprende el hecho de que el jazz posee una belleza relacionada a la capacidad de expresión improvisada, que se enmarca en lo ético, más allá de lo estético de su sonido; debe ser un grito sincero desde su raíz negra (Berendt, 1994). Esto hace que lo que de allí se valore -y en ese sentido desde Anzieu (1993) lo que puede hacer de un trabajo reconocido como obra de arte- sea más allá del valor estético de su sonido, un valor ético expresivo, un valor de verdad del momento como también de transparencia respeto a la situación interna del artista (Berendt, 1994).

Finalmente, para estudiar en su nacimiento revolucionario este "arte" de la improvisación en el jazz, se opta en este estudio por hacer de Charlie Parker, en tanto ícono de aquel movimiento, un caso a analizar que represente o al menos ilumine el campo en cuestión. Parker, en su instrumento, el saxofón alto -por lo demás, instrumento ícono del jazz gracias a él-, pero también en el jazz en general, hizo innovaciones sustanciales en los años 40, tanto en cuanto a la composición y arreglos, como al fraseo en el solo y manejo de la armonía y ritmo (Russell, 1989). De aquella época y movimiento, la figura más importante quizás sea Charlie Parker, y con él también podemos reconocer al pianista Thelonious Monk y al trompetista Dizzy Gillespie (DeVeaux, 1997). El estudio del caso de Parker permite una puesta a prueba de la teoría, que no resulta simplemente ser un mero marco teórico que haga de lente para el estudio de este objeto particular empírico, sino que en retroalimentación un cuestionamiento que revela alcances y limitaciones de la teoría en cuanto a lo que ella misma se propone, así como la apertura de nuevos campos o problemas que le conciernen. La elección de Parker como figura del Bebop, resulta fundamentada en ser quizá el más importante creador en -y, en parte, de- un movimiento modelo base desde donde se ramifica todo el jazz moderno (DeVeaux, 1991).

Entonces, dicho esto, es aprehensible la configuración de un escenario creativo diverso al estudiado por Anzieu (1993), y diverso también, en ese sentido, al campo de

mayor 'eficiencia' de su teoría, en tanto herramienta de análisis de los procesos creadores. Y el campo no sólo resulta complejo en su lectura y abordaje teórico, sino que, careciendo de aplicaciones de la teoría por parte del autor, además posee contadas claves en ella que habría que recolectar para probar un bosquejo de 'una posible aplicación'. Ya en el *Prefacio* de *El cuerpo de la obra* (Anzieu, 1993) queda explicitado: "Mi punto de partida fue la literatura, en particular la novela, el cuento [...]. ¿Ello quiere decir que las creaciones pictórica, musical, [...], pasan por otras fases? Creo que el proceso creador obedece a leyes generales, sobre las que he formulado hipótesis que será preciso someter a verificación, y sin duda a ajustes, en terrenos diferentes del que las he tomado. ¿Quizá el orden de sucesión de las cinco fases no sea inmutable, quizá ciertas artes o ciertos tipos de creador recurran, siguiendo el ejemplo del chiste con el cual concluyo este libro, a circuitos más cortos, por ejemplo tres fases?" (pp.15-16). Preguntas que sugieren -al menos, interesantes- problemas y opciones posibles. Aun así, podría preguntarse por el sentido de hacer este uso y ejercicio con la teoría de Anzieu a la hora de una pregunta por el objeto de la improvisación de jazz, si pareciera a todas luces la teoría constituir un problema, una discapacidad o dificultad. Por ello es preciso aclarar, por un lado, que esta dificultad asociada al objeto y a la teoría, en parte es una dificultad en general de la reflexión no sólo de Anzieu y no sólo psicoanalítica (Betteo, 2010). Y por otro lado, sus teorizaciones respecto al lugar de lo sonoro en las primeras comunicaciones del bebé con la madre, y cómo allí está en juego el problema del contacto y separación que constituye el Yo-Piel (problema, por lo demás, central en la creación artística desde su teoría) - teniendo lugar su pensamiento acerca de la voz y lo sonoro, y su relación al vínculo con la madre y a la música- (Garabito, 2012), hacen pensar que a pesar de las dificultades teóricas para comprender el fenómeno de la música, el rendimiento de la teoría de Anzieu es al menos prometedor en tanto teoría abierta, no terminada, y por ello con claves que permiten un ahondamiento e investigación en pos de fortalecer su capacidad intelectual. Sumado a esto, como otra dificultad y a la vez como otra razón para su elección, se agrega la escasez de otros estudios realizados con la teoría en estos campos, de lo cual también cabe de manera última detenerse para una introducción.

Por lo general, dentro de la literatura psicoanalítica las menciones a la teoría de Anzieu de la creación (1993) corresponden a usos de diversas apreciaciones conceptuales acerca de la importancia del código, o su concepto general del trabajo creador, o bien a propósito de alguna de las fases. Notable es que al parecer la inexistencia de traducción al inglés del texto en cuestión de Anzieu podría relacionarse a su no tan difundido uso. Un

ejemplo respecto a la creación literaria es el estudio de Cerda (2006), que trata de estética y poética en Enrique Lihn, a partir del análisis de una obra. Preciso es traer a colación que Anzieu (1993) hace un esfuerzo por aclarar la distinción estética, poética y poiética, última la cual es objeto de su trabajo. En todo caso, el uso de su teoría es circunscrito en el estudio de Cerda (2006), y resulta, la verdad, más que un marco como tal, un uso particular de algunos postulados. Similar, pero de manera bastante excepcional, se encuentra un estudio de López (2012), en el que se revisan algunas obras de Isabel Allende para relacionar sus procesos creadores en relación con estados de crisis subjetiva de la escritora, así como vinculados a la trama de la que tratan las novelas. Aquel estudio sí se enmarca en la teoría de Anzieu acerca del trabajo creador, y de hecho trabaja su relación con otros trabajos en la vida de la autora como lo son sueño y duelo, para pensar su relación a las crisis vitales por las que atravesó y que exigieron, de algún modo, sus novelas (López, 2012). Desde un acercamiento teórico, existen también algunas elaboraciones, como la de Sammartino (2009). Su artículo se vale de la teoría de Anzieu para resolver un problema teórico del psicoanálisis en torno a la creación, referente a lo que tienen en común y de diverso la naturaleza del juego y de la creación literaria. En su estudio, la teoría de Anzieu (1993) permite delimitar el trabajo de la composición, y en general el trabajo constante de ir y venir entre el material reprimido y el ordenamiento y codificación del sistema preconciencia-conciencia, como fundantes de la obra literaria, y distintas del proceso de elaboración ligado a la repetición en un juego (Sammartino, 2009). Cabe destacar que Sammartino (2009) no casualmente prefiere titular su escrito "Del juego a la creación literaria", pues sus ejemplos son de creaciones de ese tipo, pero también las teorías que utiliza se aplican a ellas de manera precisa y se desprenden de ese tipo de casos.

Por otro lado, ya fuera del campo exclusivamente literario, Sylvestre (2008), en su tesis doctoral trabaja con la teoría de Anzieu a propósito de la importancia de la presentación de la obra como parte fundamental de ésta y cierre del proceso de trabajo de creación, para pensar su lugar en las muestras de trabajos en estudiantes de artes plásticas. Aquí nuevamente el uso teórico es bastante específico respecto a la idea de la presentación de la obra, aunque es destacable el uso en artes plásticas. De índole muy diversa es el estudio de Amit (2002), quien trabaja no con las obras sino con artistas de diversas disciplinas que sometidos a entrevista son interrogados acerca de su trabajo creativo. El rendimiento de la teoría de Anzieu en su investigación se relaciona a la concepción de leyes preconcientes a las que obedece el proceso de creación, preguntándose por las representaciones preconcientes de los artistas de su trabajo creativo

y por la confluencia a un posible núcleo representacional. Incluso, así se exponen los resultados, aunando estas representaciones, en tanto se estaría develando algo del proceso creativo por medio del análisis de aquellas entrevistas (Amit, 2002). De modo similar, Idiáquez (2011) realiza entrevistas a actores y valiéndose principalmente de las nociones de trabajo creador de la obra sobre el artista -de Anzieu (1993)-, y la de producir cuerpos extraños en función de hacer algo frente al encuentro con el peligro, con el vacío -de Le Poulichet (1998)-, contrasta las nociones de cuerpo en psicoanálisis con las que de las entrevistas a actores se pueden extraer como representaciones del trabajo con su cuerpo en escena. Esto toma el problema de la escena como performance -cuestión acá atingente-. Sin embargo, justamente en tanto le interesa el cuerpo y el actor y no la escritura y el dramaturgo, no hace una "aplicación" de la teoría de las cinco fases de la creación. Finalmente -y ateniéndose al campo más acotado que aquí concierne: la música-, se encuentra una investigación de Guirard (1999), que hace un uso provechoso y no tangencial de la teoría de Anzieu, para pensar el problema de la formación de los músicos. Sin embargo, como es de suponer, el estudio no es sobre la obra de un autor ni de una pieza en particular, y en consecuencia nuevamente no corresponde a una aplicación de la teoría de las cinco fases de la creación como atravesamiento de una crisis, sino que solamente se vale de algunos de sus postulados, como el conflicto entre lo singular y el inscribirse en un código siempre impuesto desde afuera, para pensar la frustración de los estudiantes de música.

Por último, es también posible de esbozar la relativa ausencia -para el Arte, Música o más específicamente Jazz- de investigaciones de índole común o similar a la presente investigación. Siendo imprescindible destacar que incluso tanto en estudios musicológicos y en estudios teóricos de la música, como en la práctica de su enseñanza formal, se ha dejado en segundo plano el lugar de la improvisación, nos advierten Martínez y Pérez (2008), producto de una desvalorización general de la improvisación en occidente (Nettl y Russell, 2004, en Martínez y Pérez, 2008). Esto, a pesar de que desde siempre en todas las culturas, incluso en la tradición europea, ha tenido un lugar central la improvisación dentro de la creación musical, y fueron, de hecho, grandes improvisadores las grandes figuras de la música clásica (Martínez y Pérez, 2008).

En suma, existe un campo creativo en el jazz moderno, que proviene del Bebop como movimiento revolucionario, de donde se ha tomado a Parker como ícono representante del creador Bebop; existe por otro lado un diálogo o encuentro con la teoría

de Anzieu (1993) en el que ambos se ponen en mutuo jaque: a la comprensión posible del proceso creador allí presente, y al estatuto de esa creación como obra de arte y no mera creatividad o juego, por ejemplo; y por último, resulta que aquel encuentro es más bien de un orden de lo posible, y no de un verdadero campo en el que investigaciones hayan incursionado, hasta hoy, y hasta lo que el investigador de la presente memoria ha podido encontrar. Así, de ello es menester preguntarse: ¿Qué alcances y limitaciones tiene la teoría de Didier Anzieu acerca del trabajo psíquico de la creación, para comprender la relación autor-obra en el caso de Charlie Parker como creador, en tanto figura de la revolución del Bebop? Y acorde a esta pregunta es que se ha definido por objetivo: Analizar el caso de Charlie Parker como creador desde la teoría de Didier Anzieu acerca del trabajo psíquico en la creación, en función de dimensionar los alcances y limitaciones de la teoría para comprender la relación autor-obra en el Bebop. Lo que se desglosa en: 1.- Analizar el caso de Charlie Parker como creador desde la teoría de Didier Anzieu acerca del trabajo psíquico en la creación. Y 2.- Comprender los alcances y limitaciones de la teoría de Didier Anzieu acerca del trabajo psíquico en la creación a la hora de describir la relación autor-obra en el Bebop.

Respecto al marco metodológico elegido para la investigación presente, cabe describir brevemente algunos elementos. Primero que todo, la metodología se basa principalmente en tomar como modelo o más bien parámetros generales las mismas aplicaciones que ofrece como ejemplos Anzieu en *el cuerpo de la obra* (1993). Ello conforma un trabajo analítico bastante variable en énfasis, materiales trabajados y formas de exposición. Segundo, ello resultó en que la investigación consultó principalmente información y teorías relacionadas a las disciplinas artísticas relacionadas, a su época y a su cultura, material biográfico, testimonios directos o indirectos, material visual, audiovisual, registro sonoro de entrevistas, consulta de páginas web dedicadas a recopilación de información y, por supuesto, la misma obra de Parker. Y tercero, la exuberante cantidad y variedad de información trabajada y de tipos de fuentes, así como la no necesaria concordancia de datos consultados, se relacionaron a que los *Resultados* fueran expuestos, tal como en Anzieu, sin una cita exhaustiva para cada dato biográfico, o acerca de la época, o acerca de la música, salvo información discutida o poco clara, caso en que se explicita la fuente o autor desde donde se elige la posición o visión con que se trabajó.

Como acotación final, esta investigación resulta, como en parte ya más arriba se ha mencionado, del todo relevante respecto de la ausencia de aplicación a objetos similares,

por parte de la teoría de Anzieu (1993). A lo que se suma la sugerente pregunta y posibilidad que comenta el autor en su *prefacio* (1993). También se mencionó la ausencia de investigaciones en la literatura analítica que, tomando aunque sea tangencialmente algún concepto de Anzieu, fuese a por una comprensión de algo referido al proceso creador en el jazz. Lo mismo vale para la improvisación. Y aunque con algunas excepciones -no del todo similares a lo aquí propuesto-, vale también para la música. Demás está decir que la presencia de algunas investigaciones ofrece, además, la posibilidad de buscar diálogos, críticas o complementos en pos de continuar la apertura del campo. Así, resulta relevante en términos académicos para el psicoanálisis y para la psicología en general, en tanto se contribuye a la comprensión del no -o poco- estudiado fenómeno; pero además se otorgan claves que facilitan -o al menos, permiten- el posterior ahondamiento en asuntos referentes a la clínica con sujetos creadores, a lo creativo de toda clínica, a la especificidad de la performance, como también de su relación a las manifestaciones étnicas o vinculadas, al problema de lo improvisado y su sustrato psicológico, y al lugar de la música metapsicológicamente y socio-culturalmente hablando -son algunas posibilidades. Por otro lado, en el campo del Arte, también adquiere relevancia esta investigación en la medida en que contribuye a la ya bastante establecida y múltiple en su enfoque literatura sobre jazz, así como sobre música, improvisación y -por qué no- la tan en boga performance. Resulta, así, excepcional el aporte de la investigación respecto a otras en algún grado, en tanto se distingue por no corresponder a una simple importación de conceptos analíticos, o psicoanálisis aplicado al artista, sino que corresponde a un abrir o proponer un diálogo con la literatura exterior al psicoanálisis y correspondiente al saber del Arte. Por supuesto que ello también deriva en un posible aporte para la pedagogía de la música, como del jazz más específicamente, o bien más indirectamente para investigar en otro campo que implique lo musical, lo improvisado o la performance.

Marco teórico

1) Jazz moderno

Qué es el Jazz

Scott DeVeaux, académico del jazz y profesor experto de historia del jazz de hace más de 25 años, asegura (1997) que si bien no puede dar una definición del Jazz, éste sufrió una redefinición con el Bebop, hasta el punto de que aquel nuevo sonido del Bebop y posteriores movimientos es lo que comúnmente se entiende por jazz, aunque no fuera así en su época, para la que representó una completa extranjería. Basta recordar cómo Louis Armstrong despectivamente se burlaba del nuevo sonido llamándolo "música china" (Gioia, 2012, p. 69). Se puede comprender la historia del jazz hasta el Bebop como una línea recta, que luego se disuelve en una coexistencia de diferentes -y a veces mutuamente hostiles- estilos (DeVeaux, 1991, p.526). Dentro de los estilos que se desarrollaron en los años 70, encontramos dos grandes ramas: avant-garde y fusión. El primero derivado de experimentación del Free Jazz y el segundo de mezcla Jazz-Rock. De estos estilos grandemente debatidos en revistas de crítica, así como en la academia de las escuelas, se pone en tensión su categoría de Jazz, es decir, de pertenencia a -o continuación de- la tradición histórica del jazz (DeVeaux, 1991). Sin embargo, nadie disputa por la versión oficial de aquella historia, sino que solamente acerca de su pertenencia, por la legitimidad que confiere (DeVeaux, 1991). Por esto, DeVeaux (1991) prefiere tomar los límites entre los cuales históricamente se ha puesto al jazz por parte de sus propios músicos, críticos e historiadores. A saber: el carácter étnico -su relación a un origen afro; y su distanciamiento y oposición a la industria del pop -su relación al capitalismo. Esto permite la construcción de una definición por oposición: el Jazz es "la música de una minoría cultural oprimida, corrompida por su asociación con la industria del entretenimiento en una sociedad que guarda su mayor respeto por arte que es cuidadosamente removida de la vida cotidiana" (DeVeaux, 1991, p.530, la traducción es mía).

Duke Ellington, en una sesión concierto en Paris el año 1970 (ORTF, 1970), se refiere a la categoría del jazz en tanto se ve impelido a hablar de ello por su lugar histórico en él, acerca de lo cual comenta que como músico supuestamente tendría una membresía o una licencia, pues la manera en la que improvisó sobre el primer tema que toca en esa grabación dista mucho de la forma original; asunto de la pertenencia. Bajo la pregunta de qué es el jazz, propone comprenderlo como un árbol, con muchas ramas con flores

exóticas, dependiendo de los lugares a los que llegaron, y sus raíces se hunden en la cultura afro. En sus posibilidades, este árbol ofrece diversos tipos de licencias, dice Ellington (ORTF, 1970). Lo interesante del uso de este término "licencia", es que abre su significado respecto a la certificación de un permiso a tocar jazz, es decir, de pertenecer a la profesión (tener licencia), así como de ruptura de la regla, desviación o incluso libertad excepcional dentro de una legislación (concederse una licencia). Adentro y afuera, regla y ruptura en la esencia del jazz. Total consonancia con la postura de DeVeaux (1991) más arriba. Frente a la dificultad o impasse para definir los límites de lo que es jazz, aparece el asunto de la *pertenencia* a una tradición histórica.

El problema de la regla y la libertad, por cierto, se sitúa al centro del problema de la improvisación. Alperson (2010), quien hace un análisis que recoge la idea de la actividad improvisada de manera más general para luego poder pensar la creación artística, hace una apreciación de la improvisación en donde le es difícil dejar fuera de la categoría a casi cualquier cosa del campo del pensamiento y acto humano. Precisa que la categoría se usa las más de las veces para designar específicamente aquello en lo que notoriamente resalta un grado elevado de espontaneidad al modo de un libre juego. Pero esta cuestión es necesario aclararla en la medida en que nunca se improvisa de manera totalmente libre, es más, las improvisaciones justamente habrían siempre históricamente estado no sólo ligadas, sino, de hecho, fundamentalmente regidas por una serie de prácticas de ritual, rutina, y actividades prácticas de diversas índoles (Alperson, 2010).

Dentro de las actividades de improvisación artísticas, aquellas vinculadas a la música y/o al teatro parecieran no sólo ser las más comunes sino también donde más se llama a pensar el problema de la espontaneidad. Esto, en tanto aquellos campos poseen una serie de habilidades y actividades dirigidas o preestablecidas contra las cuales puede oponerse o abrirse el libre juego de la improvisación; además de presentar un carácter performativo, dando una locación donde puede tomar lugar el acto improvisado espontáneo, desplegándose, y teniendo una relación al testigo o espectador de aquella situación (Alperson, 2010). No es menor, que el teatro y la música en occidente, llevan cientos de años desarrollando y estudiando montones de técnicas y habilidades especializadas, métodos de lectura, escritura y dirección (Alperson, 2010). Pareciera ese esfuerzo proporcional a la dificultad de reducir justamente en esas disciplinas el campo de lo improvisado. Y es en ese juego donde se valora la improvisación, dentro de un espacio acotado, que históricamente en algunos teatros o algunas músicas tiene más o menos

lugar, en tanto en otras es el centro del asunto, como remarca Alperson (2009) respecto de la música persa, india y el jazz afro-americano. Aquí la diferencia es central y diametral, no simplemente gradual, en tanto el foco de la atención del espectador, y por tanto aquello de lo que disfruta y de lo que se conmueve, es en uno la composición, que está aliñada por cuestiones improvisadas, y en otro es la improvisación misma, el seguirle a un autor la actividad de modelado y composición instantánea, así como el recorrido mental y emocional de este performer (Alperson, 2009). En particular en tradiciones de música improvisada, el nivel requerido de habilidades a desarrollar es muy grande y puede llegar a ser realmente impresionante (Alperson, 2009). Primero es necesaria una maestría técnica y de conocimiento del instrumento y de la teoría musical, para poder sobre ello luego desplegar habilidades de improvisación para crear nuevas fórmulas y nuevas posibilidades en un instante, y es aquello lo que otorga una fascinación de ser atestiguado (Alperson, 2009). Dentro de las habilidades musicales referentes a la improvisación, está el dotar de un carácter expresivo u otras cualidades estéticas a un sonido o frase o progresión, en donde se deben poner en juego para ello una larga lista de detalles conjugados de manera instantánea por el performer, tanto en la reproducción de una obra docta cuando es señalado en la partitura, como en una improvisación propiamente tal (Alperson, 2009). Alperson (2009) encuentra en la improvisación del jazz, como ejemplo inserto en la historia de la música de occidente, toda una gama de diferentes campos en donde espontáneamente dar forma y singularidad a la música improvisada sobre un estándar: cómo se frasea una melodía, las variaciones microtonales por sobre o bajo una nota, así como desplazamientos pequeños antes o después del tiempo, formas alternativas de digitación para combinar timbres diversos, diferentes vibratos, volúmenes, desplazamientos de las melodías o ritmos, o bien de sus acentos, distintas inversiones de los acordes y sus pasos, sustituciones armónicas de un acorde, entre otros. Dentro del mundo de los estilos dentro del jazz, la improvisación puede comprender el uso alternado o mixto de diversos estilos, al modo de citas, así como es común citar melodías, o bien improvisar dentro de un estilo, en función de la exploración de su propio lenguaje (Alperson, 2009). Esta cuestión, muchas veces implica un grado de improvisación no sólo de cada momento, sino de un carácter del conjunto, hay preocupación por la totalidad de la improvisación o de su recorrido, especialmente en habilidades que se ponen en juego en improvisaciones muy largas.

Si bien los artistas fundadores y desarrolladores del Bebop (Parker, Gillespie, Monk, y otros), son igualmente o incluso menos conocidos, apreciados y escuchados por el público popular general que otras grandes figuras históricas del jazz (Armstrong, Ellington, etc), aquellos poseen una diferencia radical en cuanto al lugar de sus ideas en el presente (Deveaux, 1997). Hasta hoy, todos los desarrollos del jazz moderno, o modernismos posibles en el jazz, en algún sentido no sólo se posibilitan a partir de una gran revolución estética y social que fue el Bebop, sino que lo contienen; el Bebop está presente en cuestiones tan concretas como la formación necesaria de un jazzista (DeVeaux, 1997). El músico requiere aprender ese lenguaje para hacerse no sólo de ciertas ideas con valor histórico, sino de comprender e internalizar determinada estética, sensibilidad y técnicas, que son de algún modo ciertos principios o ideales pilares de la disciplina que hoy y desde hace medio siglo se conoce como jazz (DeVeaux, 1997) -sin olvidar que el Bebop fue llamado anti-jazz por los conservadores de las antiguas generaciones (Russel, 1989). Por un lado, es cierto que cada era descansa en la anterior y así el recorrido histórico de la disciplina es el de una tradición con continuidades y discontinuidades, pero por otro lado, hoy cualquier ejecución que aluda en términos de formación o de sonido a las antiguas orquestas de baile o de "Nueva Orleans", es de inmediato una nostalgia, y no es música que se pueda pedir a cualquier conjunto de hoy que ejecute. No así, cualquier gran estándar del Bebop lo podrá tocar con total despliegue un músico contemporáneo de jazz y probablemente lo sabrá de memoria; en cierto sentido hay que aprender a tocar y comprender el Bebop, para aprender a tocar y comprender el jazz (DeVeaux, 1997).

Qué es el Bebop

DeVeaux explica (1997) que existen autores que al escribir acerca de la historia del jazz ponen más énfasis en la continuidad y en la evolución de una fase a otra, en tanto otros dan mayor importancia en el caso del Bebop a la discontinuidad, al carácter de confluencia de factores que permiten la emergencia de algo nuevo, el nacimiento de algo inusitado que representa una revolución, un quiebre con su pasado y por tanto con su presente de lo establecido. Pero aquello de revolucionario, no se encontraba tanto dentro del jazz como afuera. Corresponde, según DeVeaux (1997), a una rebelión estética y social, en tanto es una revolución cultural, es el alzamiento de una subcultura de negros jóvenes pobres, en una batalla en contra del status quo de la corriente principal, gobernada por la hegemonía blanca capitalista. Y desde sus inicios esto fue claramente manifestado por los músicos. Se trataba de una batalla en donde el núcleo era el asunto comercial y racial (DeVeaux, 1997).

Asimismo, en su desarrollo fue totalmente determinante tanto el factor del lugar del jazz versus el del nuevo jazz, dentro de la industria y economía nacional, así como en las relaciones de dominación entre estratos raciales (coincidentes por lo general con segregación socioeconómica). DeVeaux (1997), dice intentar conciliar hasta cierto punto algunas contraposiciones entre evolución y revolución, haciendo dialogar ambos aspectos. Respecto a aquella disputa, dice DeVeaux que en la escritura acerca de la historia del jazz, se ha puesto un énfasis excesivo en la continuidad, quizás especialmente en aquellos momentos de mayor discontinuidad, como lo es la revolución del Bebop (1997). Y después de todo, no es sino desde el Bebop en adelante que el jazz fue considerado un arte como objeto de alta cultura, y entonces ya no se acomodaba a la aprobación de la audiencia, sino que ésta debía esforzarse por comprender y apreciar los caminos en que incurría por iniciativas propias de los artistas. Incluso, se celebra la autoría y autoridad del músico, para crear acorde a su sentir e intención de manera libre y no interferida por cuestiones sociales (DeVeaux, 1997). De este modo, el músico de jazz cuando improvisa estaría siendo un compositor (DeVeaux, 1997). Pero esto tiene la particularidad de que en la mayoría de los casos estos músicos no son compositores, sino que lo que los lleva de intérpretes a compositores (salto en estatuto social notable) son particularidades de la industria musical que habría que revisar.

La opción de DeVeaux (1997), no es ni ver el Bebop como evolución estilística, ni como convulsión social expresada a través de la música, sino como asunto social y musical a la vez, en tanto el foco lo pone en el músico como trabajador. Estas personas han creado el Bebop, la pregunta es *por qué* (rescata de Baruka, DeVeaux, 1997). Esta es ya una pregunta que se adentra en la subjetividad, en el psiquismo, en cierto sentido. Pues DeVeaux (1997) critica las visiones históricas, de uno u otro énfasis ya discutidos, en tanto hacen juicios donde anulan el lugar de la decisión, de la complejidad y ambivalencia en juego en cada vida en cada momento histórico, cuando -por ejemplo- se dice que Parker fue llamado a cambiar la historia del jazz, a reinterpretar sus fundamentos, o bien a encarnar con su instrumento la voz del pueblo negro. Aunque reconoce que siempre algo de lo histórico efectivamente trasciende el lugar del individuo. La idea de leer el bebop desde las decisiones que toma cada músico, nos remite al problema subjetivo de ser músico, es decir un artista creador de la música, y de ser profesional o trabajador de ello, es decir, no sólo poseer una maestría técnica, sino dedicar la vida a ello, por tanto, un trabajador que busca intercambiar ese trabajo por dinero, así como -se puede hipotetizar- realizarse subjetivamente en ello. Estos asuntos que en lo subjetivo configuran una mirada más

microsocial, incluso psicosocial, de un pequeño grupo, es de hecho una interpelación de DeVeaux (1997) desde el "por qué", y dirigida al contexto socio-histórico y centralmente a las biografías de las figuras claves. Queda en suspenso para la investigación y su discusión, la calidad de esa pregunta, en cuanto a lo que ilumina y lo que recubre en el acercamiento a las decisiones y recorridos tomados.

Por otro lado, resulta imprescindible para esta investigación realizar una previa descripción del estilo musical de jazz que sería el Bebop. Más fácil de describir que de definir, como casi todos los estilos del jazz, se disculpa DeVeaux (2000), corresponde por lo general a la música de un combo (grupo pequeño, clásicamente: trompeta, saxofón, piano o guitarra, contrabajo, batería), en donde los solistas virtuosamente improvisan con una agilidad, cambios e innovaciones rítmicas sin precedentes, variando desde pasajes melosos y blueseros hacia frases tan veloces en que cuesta distinguir cada nota. "Los *performadores* comúnmente se refieren a la melodía o al tema como la cabeza, y a la progresión como los cambios de acorde o simplemente cambios. Se ha vuelto una convención para los músicos el *performar* la melodía y su acompañamiento en la apertura y cierre de la performance de una pieza. Entremedio, se turnan para improvisar solos dentro del ciclo de la forma rítmica de la pieza. El solo puede comprender un único paso a través del ciclo, llamado coro, o puede extenderse para incluir varios. [...] el patrón de cambio de los acordes y su ondulante esquema de tensiones y distensiones armónicas crean constante movimiento rítmico, añadiendo impulso a la performance" (Berliner, 2009, p. 63., la traducción es mía; las cursivas son mías y corresponden a españolizaciones del término performance). El repertorio común corresponde al histórico nacional (EEUU). Son canciones de blues de doce compases y canciones pop de 32 compases, últimas a las cuales se les cambiaba muchas veces la melodía principal o cabeza por otra nueva más intrincada (DeVeaux, 2000). El que muchos historiadores vean al Bebop como una revuelta contra las apretadas y fijas reglas y estructuras musicales de ejecución para los artistas en el swing, dice relación no sólo con la forma de solear sino también con la sección rítmica, que acompaña cada solo (DeVeaux, 2000). Allí, los únicos elementos donde continúa aquella base fija que era tan necesaria en la música más popular de espectáculo y de baile, es apenas el *walking* del bajo (que marca cada cuarto de tiempo) y el platillo y hi-hat de la batería. Pero cada músico comienza a entrar en un diálogo constante con el solista, en donde el baterista propone y responde con diversas polirritmias, el pianista interviene con ritmos improvisados con los que adorna el solo generalmente con distorsiones y variaciones disonantes de la melodía que la enriquece en sus posibilidades, entre otras flexibilidades

del conjunto (DeVeaux, 2000). Tanto esta flexibilidad como el espacio que de ella y del combo surge para cada individualidad, provienen del espacio de las *jam sessions* (DeVeaux, 2000).

A propósito del lugar de artista del intérprete, cabe mencionar que desde una apreciación de la continuidad en la tradición del jazz, es posible reconocer un gradual alejamiento y destrucción de los vínculos con el baile, el entretenimiento, y el mundo del espectáculo en general. Esto, evidentemente, culmina en el Bebop para levantar al jazz a su categoría de arte de alta cultura (DeVeaux, 1997). Sin embargo, DeVeaux (1997) piensa que no hay que romanticizar la visión de los músicos de jazz de la época pensando que buscaban liberar el jazz del capitalismo para que fuera realmente arte. Sino que más bien veían en la industria la forma de trabajar como músicos, un medio para -siendo un joven negro- lograr ser un profesional, ganar dinero, y hacer algo en que son ellos los que saben hacerlo bien. Por ello es central en la comprensión del Bebop pensar el sistema comercial capitalista como factor interno de la historia del jazz, y no un limitante externo (DeVeaux, 1997).

Bebop como revolución

Tomando los postulados de Bürger (1984) acerca de las vanguardias en el arte del siglo veinte, es necesario mencionar la distinción entre modernismo y vanguardia histórica. Diversos escritores comúnmente catalogan al Bebop con uno y otro término, pues se les da muchas veces uso intercambiable a éstos (DeVeaux, 1997). Para Bürger (1984), modernismo refiere a un movimiento artístico directamente desencadenado por relaciones sociales, en donde se posiciona contra su sociedad que es audiencia, a propósito de la alienación de la que sufre el artista como ciudadano, así como un antagonismo contra las convenciones y tradiciones en el arte; aunque el artista de un modernismo es igualmente integrado al círculo burgués en tanto productor de alta arte, y aquella cómoda posición aceptada lo deja fuera del conflicto y por ello carece de poder para un cambio social. Por otro lado, las vanguardias históricas de la primera mitad del siglo pasado, al establecer un ataque crítico al concepto mismo y lugar del arte, resiste su captura por parte de la burguesía (Burger, 1984). DeVeaux (1997) piensa que el jazz no se ajusta bien a este concepto en tanto no se le ha dado -o no al menos hasta muchos años más tarde- un lugar en el alto arte, como para ir a poner un urinario en un museo (es un lugar muy blanco). Pero cree útil la distinción, haciendo la salvedad de que en este movimiento la resistencia no fue ejercida desde arriba, sino desde abajo, como reivindicación de una conciencia étnica frente

a una cultura industrial blanca opresiva que busca obliterar su potencial subversivo; por ejemplo: reduciendo la base cultural del blues a su estructura armónica de doce compases (DeVeaux, 1997). Por esto, diversos autores piensan que el problema racial y económico del jazz son, la verdad, inextricables (DeVeaux, 1997). Siguiendo a Baraka, DeVeaux (1997) explica que el Bebop como movimiento contra el discurso blanquedor y alienador (conflicto racial y económico), sería en esa doble batalla un verdadero movimiento revolucionario que resulta el antídoto para el mismo jazz, en tanto también se opone a los mismos negros, o movimientos negros, que han sucumbido a la alienación y blanqueación, por un triunfo económico y asimilación a la sociedad blanca. De ahí su carácter no simplemente lineal, evolutivo o continuo respecto del swing, que representaría a aquel grupo. Es un rescate, una recuperación de su sentido esencial, y de un poder autónomo y revolucionario que es posible perder muy fácilmente (DeVeaux, 1997). Lamentablemente, al igual que las vanguardias históricas, su sabor a resistencia, y su gesto de en-tu-cara (o: en-tu-museo), prontamente son absorbidos y posicionados dentro de la vitrina de productos que ofrece el mercado, llamados arte (DeVeaux, 1997). Pero DeVeaux (1997) va más allá, pues piensa que el Bebop es desde su comienzo nunca realmente separado del mundo comercial, es más, siempre les interesó a los músicos poder hallar allí un espacio para ganar dinero. Asimismo, respecto a lo racial, la verdad es que su desarrollo hacia un estatuto elevado de arte, mediante la separación del complacimento a la audiencia e industria de la entretención, no hace sino acomodarlo más a los estándares europeos del arte contemporáneo, elitizarlo, y alejarlo de la masa negra. Por ello, el Bebop, a diferencia de lo que postulan algunos escritores, no estaría en una íntima relación con la militancia en las calles, ni con la revolución de la masa negra trabajadora, de la cual, de hecho, con su profesionalidad y maestría técnica se han alejado por completo (DeVeaux, 1997). Símbolo de revolución no sólo estética sino social, es, Charlie Parker, pero para los músicos, más que para los trabajadores negros, que más bien querían escuchar músicaailable de espectáculo de la época (DeVeaux, 1997).

Respecto del factor racial de esta revolución, se levanta un problema: hasta qué punto es música negra o una mixtura, y cómo se dio ello específicamente. DeVeaux (1997) comenta acerca de la presencia, desde los primeros años, de blancos y de negros tanto entre los músicos como entre la audiencia que disfruta de la música y para la cual se dirige. Sin embargo, ello no quitaría el hecho de que las cualidades distintivas del jazz respecto de la tradición europea son todas provenientes en última instancia de la cultura africana: swing, *blue notes*, timbre vocalizado, patrones pregunta respuesta, etc (DeVeaux, 1997). A su vez,

tanto en su propia narrativa, como en su estética, hunde sus raíces en la etnicidad negra conservando como esencia elementos provenientes de canciones de trabajo, espirituales y blues negros de fines del siglo XIX. De hecho, aquellos marcadores que conservan y reactualizan esa esencia, son obligatorios en cierto sentido, cuando una música no tiene swing, ni se improvisa, ni proviene del blues, etc.: pelagra su estatuto de jazz (DeVeaux, 1997). Imposible no recordar el standard de jazz, compuesto por Ellington ya el año 1931: "It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)". Ahora bien, el esparcimiento del jazz comprueba que aquellas facultades técnicas y de sensibilidad no requieren del origen genético específico del músico ni del espectador. Pero DeVeaux (1997) destaca que en el Bebop fue específicamente un movimiento dominado por los negros, y que hasta escritores que atacan la tendencia a identificar el jazz con la cultura específicamente negra reconocen el carácter negro de aquella revolución. Una música fundada sin blancos y que se mantuvo un tiempo sin su presencia. Aun así, sus mismos fundadores fueron grandes pioneros de las bandas "mixtas", que, cabe mencionar, no eran admitidas en cualquier estado. Así, pronto el jazz comenzó a permitir el desarrollo de las habilidades y sensibilidades originalmente negras, por parte de cualquier músico independiente de su raza. Aquí nuevamente DeVeaux (1997) pone en tensión el asunto cuestionando hasta qué punto es un regalo de la cultura negra a la cultura mundial y hasta qué punto hay un robo y una integración violenta, haciendo de algo que proviene del dolor esclavo una música clásica estadounidense. El punto no sería reducir el poder de aquella música a su conexión con una situación de opresión, pero tampoco exorcizarla de aquel factor, como algunos autores hacen ver la cuestión social y racial como un factor externo que detiene el libre desarrollo del jazz (DeVeaux, 1997).

Por el lado del asunto económico, se puede leer en el jazz un conflicto con la industria que se relaciona íntimamente con el problema acerca de la obra de arte, tal como se expone en un artículo muy interesante dentro de un libro llamado "Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations" (Becker, Faulkner y Kirshenblatt-Gimblett, 2006), en que DeVeaux (2006) toma la palabra para dar respuesta a ciertas preguntas que junto a diversos pensadores de las ciencias sociales, plantean en torno al problema del arte, tomando como cuestión central el cuándo está terminada la obra. Escritor y editor del libro, Becker (2006), abre con un escrito acerca de la pregunta por la obra misma, en donde toma un solo muy famoso en la historia del jazz -Lester Young en *Lady be good* en 1936- para hallar respuesta. En esto, deja algunos asuntos sociales y económicos relevantes en suspenso, mencionando que se los deja al experto en jazz, Scott

DeVeaux. Es curioso, al menos, que es justamente aquel punto en donde DeVeaux de manera muy aguda remarca que, en primer lugar, eso es un trabajo sobre lo que ya ha escrito antes mucho, y, es más, sobre ese solo en particular también; y en segundo lugar, lo hará nuevamente, pero esta vez para denotar que en el análisis musical del jazz se comete el craso error de pensar que consiste en obras de arte, y que éstas corresponden a grabaciones individuales. Desde su punto de vista (DeVeaux, 2006), corresponde a un interés insistente y persistente de la industria comercial la búsqueda por convertir el jazz a obras terminadas, grabadas, a productos de intercambio. Incluso piensa que ese paso más allá del jazz, es inherentemente un proyecto contradictorio con el jazz. Específicamente dentro del asunto de cómo se mueve el dinero en el jazz, DeVeaux (2006) recuerda que -a diferencia de algunos músicos que tuvieron tanto éxito durante el crecimiento de las casas discográficas al punto de girar hacia ganar dinero vendiendo discos, como los Beatles-, los músicos de jazz, no son compositores que ganen así el dinero, sino que son fundamentalmente "performadores", su arte es *in situ*. Una solución económica es el sistema de copyrights, pero que en el bebop, se evita por medio de tomar la progresión de acordes de un tema y armar en ella una nueva melodía. En vez de decir que está tocando "Lady be good" de Gerschwin, Thelonious Monk está tocando "Hackensack" (DeVeaux, 2006). Este punto no sólo tiene que ver con el tema de cómo gana dinero el jazzista, sino que agrega aún más complejidad al problema de la "obra", así como del "autor" de ella. Pues Parker, quien no escribía música inicialmente, se transformó en un compositor vía este medio (DeVeaux, 2006). Sin embargo, respecto de la creación de obras, DeVeaux (2006) de todos modos rescata lo relevante no sólo sociológicamente sino artísticamente de esas grabaciones como producciones de obras terminadas, en tanto la historia del jazz se conoce por ellas en gran parte, así como la formación y transmisión entre los músicos descansa también en parte allí. Esto, a pesar de que tenga la grabación un carácter de muestra, de degustación, de lo que realmente sería el trabajo de un jazzista, siempre en vivo. Y también a pesar de que, en opinión de Faulkner (2006), sería la grabación no un punto final, ni siquiera el concierto un punto final, hacia el cuál se orienta el estudio o práctica del jazzista, sino que en sí mismo el trabajo y producción artística está allí en las improvisaciones en grupo o solos en cuartos de hotel, en taxis, cada noche en un club distinto o bien tocando fijo con pago en un bar. Faulkner (2006), de hecho, explica que la práctica diaria en el estudio del instrumento usándolo para improvisar, fue a él enseñada como obligatoriamente teniendo que ejecutarse como si estuviera en su concierto más importante. Esto quiere decir que, por un lado, el jazz no se puede entrenar para finalmente

en una grabación o concierto tocarlo, sino que ese momento final no es tal, sino uno más dentro de la producción; y por otro lado, si no es vivido en la ejecución como preformando en un gran concierto, es decir, sintiendo cada nota, en un compromiso emocional total con cada momento de cada solo, tocando lo que se vive y siente en el momento, aquello que se está practicando, de algún modo, no es jazz (Faulkner, 2006). Aun así, Faulkner (Brown, 2008) no se posiciona viendo el jazz como un acto de pura espontaneidad, sino que justamente problematiza lo difuso de la línea entre lo espontáneo y lo planeado o practicado, así como entre la imaginación y la disciplina.

¿Obra? de Jazz: Algunas peculiaridades

Entonces, se va bosquejando un problema interno al propio jazz moderno, para hablar de la obra, así como de la autoría. Por un lado, como se comentó recién, la creación resulta más bien con un énfasis en el orden de la actividad que del producto, siendo este último una muestra o degustación del primero (DeVeaux, 2006; Faulkner, 2006). Esto se relaciona con la división entre intérprete y compositor. Por lo general, en la música el compositor es dueño de los derechos y tiene propiedad creativa, restando una prácticamente mera labor técnica de ejecución de sus intenciones, por parte del intérprete (DeVeaux, 1997). DeVeaux (1997) comenta que así ocurre una suerte de división del trabajo en la música, con excepción de algunas de origen más bien étnico, en donde la música pertenece a cada intérprete y así la propiedad creativa. Aquella división sólo es posible en la historia de occidente a partir de la invención de los sistemas de escritura o notación musical. Aun así, en muchas esferas se mantiene cierto lugar de co-creación del intérprete, con un grado de prestigio asociado, como sucedió desde siempre en el jazz (DeVeaux, 1997). Sin embargo, el mundo de la improvisación en el jazz se aparta de ambos, composición e interpretación, como una forma de creación diversa. Pero de ello advierte DeVeaux (1997) que es necesario tomar en cuenta al etnomusicólogo Bruno Nettl cuando argumenta que el intérprete siempre improvisa en cierta medida, en donde sólo difieren en grado y no en naturaleza el modo en que lo hacen el pianista que interpreta a Bach y el cantante persa que canta el *Dastagh* de *Shur*. Así como también es necesario recordar que el improvisador y el compositor se diferencian principalmente porque su música corresponde en uno a proceso y en otro a producto, y de ahí una diferencia en los derechos y ganancias, así como en la reproducción de lo creado a partir de su escritura. Esto vino a cambiar, en parte, con la llegada de las grabaciones, que habrían no sólo diseminado el

jazz dando a conocer el estilo de cada intérprete, sino que en parte posibilitado la creación de lo que hoy llamamos jazz, dado aquel lugar que se da a la singularidad del intérprete (DeVeaux, 1997). Sin embargo, esto llevó a una total interposición entre el músico y la audiencia, adueñándose de aquel espacio las radios y grabadoras, obligando a los músicos muchas veces a adaptarse a una serie de reglas, valores y principios que no eran los de cada músico. Así, mientras más quisiera un músico mantener su estilo y condiciones propias, más quedaba excluido. De aquí en adelante, el jazz otrora totalmente comercial, pasó tras una redefinición en el Bebop a ser reconocido justamente como anti-comercial (en el sentido de que no le da mucho dinero a la productora ni al músico, pero también porque posee cierto espíritu contrario al del sistema musical-comercial) (DeVeaux, 1997).

Nuevamente, el Bebop toma un lugar central en el problema, en tanto allí se puede rastrear el origen de un movimiento que llevó a la categoría de arte, o al menos a ser llamado jazz, un formato creativo proveniente de las jam sessions de la década del treinta, pero considerado entonces meras distracción, experimentación y práctica. Estas reuniones nocturnas, incluso de madrugada, por lo general ligadas a clandestinidades de diversa índole, venían del fin de la era Swing, pero correspondían a una subcultura negra de gueto. Surgían de músicos negros jóvenes que buscaban lugares de relajación, festejo y espacio libre para tocar de manera más suelta y creativa después de que acababan sus horarios de trabajo en el club donde formaban parte de los espectáculos; por lo general clubes, pero incluso piezas de departamentos u hoteles (DeVeaux, 2000). Entonces, el Bebop, de algún modo no sólo nace y mantiene como laboratorio y como gimnasio ese espacio, sino que lo lleva consigo incluso cuando se está en una grabación o concierto, algo de esa dinámica forma parte de sus principios y de sus costumbres. Pero como género, se estableció públicamente como tal con las grabaciones a lo largo de 1945, piensa DeVeaux (2000); un cambio central tuvo lugar en el modo de presentar esa música en grabación o en vivo: era ahora tal cual el formato de las jam, de una canción y luego tanda de solos, pero con versiones ultra aceleradas de canciones derivadas del swing. Y hacia el fin de aquella era inicial del Bebop, comenzaron a grabarse los temas más reconocidos del Bebop hoy, en donde las composiciones intrincadas en cuanto a armonía y ritmo invaden todo el espacio, abriéndose con pasajes exóticos y rápidos, habiendo puentes y una serie de alteraciones que convierten la escucha en la de un bombardeo indistinguible de melodías y solos (DeVeaux, 2000). Desde ahí en adelante que, en el jazz moderno, es común que un no escuchador de jazz no sea capaz de distinguir cuándo se está improvisando y cuándo ya se ha vuelto a la melodía. Curiosa indistinción que hace intuir por sí ya el problema de la

obra y su composición, agregado a lo que la jam muestra de carácter de actividad más que de producto.

Respecto a qué se pone en juego en esta actividad, resulta conveniente atender a Hollerbach, quien realiza un interesante estudio (2004), buscando abrir una línea de investigación poco ahondada, e incluso borrada o correspondiente a un aspecto descuidado del estudio de la música por parte de la etnomusicología -que tiende a realzar una visión cultural-, a saber: las pequeñas historias menores de vidas y trabajos en escenas locales de jazz. En su estudio (Hollerbach, 2004), trabaja con el material de entrevistas a un músico de jazz, para recoger de su narrativa elementos que iluminen su contexto musical y social, así como también de su propia visión estética del jazz y su autoimagen como músico, recoger una "más representativa visión del jazz que las de las historias institucionalizadas" (p.155, la traducción es mía). El estudio (Hollerbach, 2004) revela la gran importancia en el jazz que tienen una serie de éticas de lo negro y de lo masculino, acordes a las cuales se juzga, y por tanto también se esperan encontrar en cada quien que se busque en el jazz un lugar. Por otro lado, se hace énfasis en el lugar del Bebop, como verdad del jazz que debe ser aprendida y no falseada, así como de la tensión entre esta tradición en la cual uno debe insertarse, y por otro lado la propia voz o identidad singular que dialogará con la tradición y con el conjunto en el acto. Por otro lado, justamente respecto al acto, Hollerbach (2004) muestra el lugar performático del jazz, siempre social, en donde se ponen en juego tanto las demostraciones de negrura y masculinidad, la capacidad de expresión y voz propia, como también la capacidad de mostrar dominio del lenguaje bop, que más allá del dominio técnico del instrumento, implica un respeto y entendimiento de una verdad albergada en ello. Para Hollerbach (2004), estos elementos, descansan a su vez en diversas afiliaciones a músicos de los cuales se aprende e internalizan sus voces, lenguajes improvisatorios y estilos, conformándose un campo no sólo de identificaciones, sino de base sobre la cual todo lo nuevo que se crea en la improvisación, es una continuación en una cadena histórica, así como también el desarrollo o descubrimiento de una posibilidad implícita en lo que Lichtenstein (1993) llama el texto latente -haciendo una comparación con el psicoanálisis.

Entonces, un determinado campo social configura aquel escenario performático en donde la expresión posee un lugar central, que incluso resulta el lente para acercarse a una determinada obra, si es que se puede hablar de obras. Para Berendt (1994), reconocido escritor y crítico de jazz, en la música europea la expresión tiene una importancia menor a

la estética, en cambio en el jazz, la jerarquía se invierte. No es una música inestética sino en contra de una estandarizada. Berendt (1994) piensa que puede haber 200 músicos ejecutando una pieza de Beethoven sin que ni uno sienta las luchas titánicas que se desarrollan, pero el sonido puede que sea acorde a la melosidad deseada. En cambio, en el jazz hay "sonidos duros y claros: la voz humana se queja y acusa, llora y grita, gime y se lamenta y los instrumentos son expresivos y volcánicos, incluso un jazzista de una gran banda, percibe y siente, comprende y abarca lo que toca" (Berendt, 1994, p.227). En el sentido de la transparencia, inmediatez o expresión, que resulta incluso ingenua o primitiva, nos dice Berendt (1994), el jazz es más verdadero en su música que la música docta europea. Ello le otorga una belleza incluso allí donde se rompe con los cánones estéticos formales de lo bello, y por esto, "puede decirse que la belleza de la música del jazz es más de tipo ético que de tipo estético" (p. 227). Esto conduce a Berendt (1994) a un señalamiento que redirige de inmediato al problema de la performance, referente a que la improvisación de jazz es todas las veces una situación musical singular, humanamente emocional y espiritual, y ello para Berendt (1994) es más central aún para la belleza del jazz que el asunto estético formal.

Tanto por su dimensión social, como por su sustrato más ético que estético (Berendt, 1994), en donde la improvisación del jazz remite a una conversación siempre abierta, a un atestiguamiento de un proceso subjetivo *en vivo*, es que la apreciación de estas improvisaciones va más allá de cómo suenan; para utilizar el término de Iseminger (2010): merece una aproximación más allá del *sonicismo*. Por esto, se dibuja una particularidad de la improvisación en el jazz, que hace que no sea lo mismo escuchar una improvisación que una composición que suena exactamente igual (Iseminger, 2010), pues por debajo de una improvisación tanto quien improvisa como quien escucha, requiere de tener en mente el tiempo, el ritmo, la melodía y la armonía, en su presencia muda, para allí hacer sonar otra cosa, que como sonido puro y sin la referencia de la performance que es su medio, no tendría el mismo sentido. A esto se agrega que no solo en lo creativo, sino también en lo conmovedor, es importante la conexión entre músicos y también con espectadores (Berliner, 2009). Berliner (2009) da una importancia central en la situación de la performance y por tanto al resultado sonoro, a la conexión musical y espiritual entre los músicos al improvisar -la química interaccional-, que es determinante para llegar a los momentos clímax de los solos, donde siempre está en juego un diálogo de proposiciones y respuestas, de aventuras y acompañamientos, o en otros de caídas y salvavidas. Esto da una categoría a la improvisación en el jazz como fundamentalmente colectiva (Berliner,

2009), cuestión que nuevamente exige ampliar el lente con el que se realiza una lectura de la creación en el jazz.

Y algunas precisiones sociológicas

Primero, se ha dicho ya que el jazz moderno toma del Bebop un carácter performático proveniente de las jams, de donde surge una música a veces muy por fuera de los estándares estéticos tradicionales. Este efecto chocante y desconcertante que para la mayoría tuvo en su época acudir a escuchar un combo de Bebop con un sonido totalmente nuevo (DeVeaux, 2000), en parte se debe a una intensidad propia del género, que muchos autores han postulado como no capturable en una codificación tradicional musical (DeVeaux, 1997; Silva, 2002). Esto quiere decir que algo en esta música excede los parámetros de la música europea, y su sistema de escritura y repetición, así como de comprensión y ejecución. Esto radicaría en el origen étnico que hace que el jazz moderno sea una performance (Silva, 2002), y es de suyo evidente en su expectación en vivo, cómo aquello chocante o desconcertante para parámetros estéticos estandarizados, resulta un producto y reflejo de la intensidad y naturaleza del momento y grupo, incluyendo músicos y espectadores. Para Silva, quien realiza una interesante investigación (2002) acerca del jazz como performance con conjuntos de la escena de jazz santiaguina, un primer factor a considerar sería la vestimenta. Pues siguiendo a Schechner y Appel (1991, en Silva, 2002), como performance sería asimilable a cómo en los rituales indígenas de transformación de existencia y/o conciencia, las performances pasan, por un lado, por la vestimenta que se emplea en ellas para la encarnación de personajes en todo sentido, y por otro lado, por una gran intensidad ligada al flujo de la interacción entre actores y audiencia hasta desembocar en un trance (Schechner y Appel, 1991, en Silva, 2002). En el caso del jazz, Silva (2002) observa que existen una serie de gestualidades musicales y extra-musicales para la audiencia y para el resto del conjunto, que pasan por señales que comunican momentos de la canción -como pasar de una parte a otra-, o bien citan, recuerdan estereotipos o personajes y canciones históricos. Respecto a la relación con la audiencia, declara Silva (2002) la centralidad de las proveniencias, si el que toca o el que escucha viene de otra nación o localidad, así como la relación con el lugar, y con las personas de allí. Como ejemplo se pueden tomar las actuaciones de Parker en el sur estadounidense tremendamente racista. La cantidad de personajes que inventaba, disfraces, voces, ironías, espectáculos, etc (Russell, 1989). Así, siguiendo al etnomusicólogo Qureshi (1987, en Silva, 2002) llega a ser muy importante el idioma de la performance, en su texto y música, en su

relación al contexto socioeconómico e ideológico religioso. En este sentido, el sonido del jazz estaría relacionado directamente al contexto de la performance y a su situación particular. Por ejemplo, es distinto tocar en un club que en un cóctel. En un club, o en cualquier jam, el conjunto sabe que su música tiene un lugar, un oído a donde caer, no es cuestionable pues está permitido en un código, sólo resta que su música se ajuste al código del jazz (Silva, 2002). Parte de estos códigos son por ejemplo la ejecución de estándares (Silva, 2002), que, por ejemplo, en una jam, permitirán a cualquier músico subir a acompañar y solear, por haberse estudiado hasta memorizar el estándar, o bien hoy buscándolo en internet o en libros y apoyar los acordes en un atril para leer mientras se toca. De igual modo esto tiene un significado para quien lo escucha, quien probablemente al menos de oído conocerá la pieza. Berliner (2009), destaca el hecho de que, no sólo cada músico o conjunto, o a veces comunidad específica de una ciudad, maneja distintas versiones de una melodía junto a distintas variaciones de los cambios (progresión de acordes), sino que además en sí mismos los estándares, como también piensa el saxofonista Lee Konitz (en Berliner, 2009), representan vehículos para crear improvisando, con muchas posibilidades distintas, son escenarios creativos que ofrecen sus propios mundos, facilidades, dificultades y particularidades, habiendo muchísimas formas de modular y variar adentro de ellos, y por ello siempre abiertos a seguirse explorando.

Propiamente desde un punto de vista social, las jams, no sólo eran un espacio de intimidad en donde se podía aprender de la práctica en conjunto a otros -cuestión fundamental-, sino que también eran lugares de mucha competencia, en donde los nuevos debían ir a enfrentar a los mejores de su instrumento, y no por nada se les llamaba también "cutting contests" (DeVeaux, 2000, p. 295) (i.e. competencias o contiendas de *corte*). En las jam convivían una invitación abierta al escenario para hasta el más incompetente y principiante, con una serie de dificultades impuestas por los expertos, como tocar muy rápido las canciones, inventando introducciones o puentes especiales entre las partes, así como variaciones de las armonías, cuestiones que llevan a perderse si no se posee gran maestría, mientras que permite a expertos desplegarse más en profundidad (DeVeaux, 2000; Russell, 1989). DeVeaux (2000) piensa que tanto el aspecto de competencia como el de experimentación artística estaban ya presentes en la era swing, pero en las jam, tal como Russell (1989) muy detalladamente describe las jam de Kansas de los años treinta, de la formación de Parker. Sin embargo, para los jazzistas de la era swing estas jam por muy fructíferas que fueran en creatividad no eran muy importantes más que como experimentos. Ser un músico de jazz era tocar en una orquesta (DeVeaux, 2000). Para

Berliner (2009), el carácter de libertad creativa frente a restricciones de tiempo, volumen, estilo, etc, de, por ejemplo, el mundo comercial, le daban un atractivo importantísimo a las jam no sólo como espacio de mucho placer para el músico, y también de competencia y desafíos, sino por sobre todo de mucho aprendizaje en la interacción, siendo una verdadera escuela de standards y formas de tocar muchos clubes de diversas ciudades. De aquí, se destaca el hecho de que la gran satisfacción y aprendizaje que significa la interacción con otro músico de mayor prestigio y habilidad no sólo pasa por el tocar juntos, sino muchas veces estar a su lado, conversar, escucharlo tocar, o ser escuchado por él (Berliner, 2009).

Así, tenemos también el aspecto formativo. Berliner (2009) destaca respecto al aprendizaje del jazz, a la entrada de un artista y recorrido allí, que lo fundamental son una serie de relaciones interpersonales y grupales, de comunidad, para producir encuentros desde más casuales a más planeados, sesiones de estudio en que se aprende juntos, se comparten conocimientos, se corrige, se pregunta, etc. Así como también desde aprendices más jóvenes relaciones que cargan con más idolatría hacia veteranos, a los cuales imitan en su estilo a veces incluso de vestirse -no sólo cómo tocan-, y también permite una relación de aprendizaje. Sin embargo, lo más interesante tiene relación con que parte esencial de este desarrollo y aprendizaje, tal como se ha dado históricamente -y en cierto sentido sería parte esencial y necesaria en cualquier caso aún hoy-, es un compartir con el otro, que pasa muchas veces por -o ha pasado por- vivir en un pequeño barrio 10 jazzistas a la cabecera de un movimiento, o al contrario, de diferentes generaciones y tradiciones, e ir a tomar té y escuchar y discutir de música al departamento de algún veterano (Berliner, 2009). Las charlas, el ir a escuchar a alguien, a visitarlo cuando se está en su ciudad, etc, forjan relaciones interpersonales centrales para el propio trabajo como artista, pero también para permitir el trabajo en conjunto, la compenetración y conexión en la improvisación. Por aquí también pasan cuestiones centrales para el desarrollo de la obra, en tanto son las que permiten el desarrollo de la carrera como músico: el ser invitado a tocar por algún líder de banda, el ser recomendado por un compañero frente a un reemplazo que se necesita, o el hecho de formar parte de un nuevo conjunto, todo ello pasa por relaciones interpersonales concretas (Berliner, 2009). Berliner (2009), piensa que la presencia de muchos músicos de jazz que se transforman desde jóvenes en grandes virtuosos se relaciona con que en una juventud temprana se poseen tanto las libertades como el ímpetu y dedicación para seguir el camino de la formación para el jazz y la improvisación. Existe una cierta lógica de la formación en el jazz, en la que la responsabilidad descansa en el aprendiz, quien busca sus modelos, sus propios caminos para aprender, sus maestros, referentes para medirse, etc.

Ello cultivaría un incipiente sentido de su singularidad, además de una visión crítica y con gusto propio a la hora de acercarse a un objeto. Esto sería un camino que permitiría al estudiante justamente alcanzar su meta, la de crear un propio lenguaje, voz o lugar desde donde improvisar, dentro de la tradición del jazz (Berliner, 2009).

Por último, respecto al carácter interaccional de la improvisación también mencionado, Alperson señala (2009) que también hay habilidades referentes a lo que en el juego interactivo libre puede darse, por ejemplo, entre un solista y su sección rítmica. Sin embargo, allí es donde se detiene el acercamiento desde las habilidades, en tanto habría un aspecto de la improvisación musical que se asienta en lo social y que no se reduce a habilidades entrenables o desarrollables de cada músico. Por ejemplo, si bien no hay un libro protocolo, existen convenciones que comparte una comunidad que toca y/o escucha jazz, respecto a la ceremonia y performance de cómo se hace el jazz, y por tanto expectativas y formas, sobre todo respecto a los códigos de una jam, en donde se puede no haber visto ni hablado nunca a los músicos con los que se está tocando (Alperson, 2009). Y otro ámbito social, refiere más bien a la cultura y a su época histórica, que es parte del bagaje de elementos con los que dar libertad al juego, y sus posibilidades, pero también una fuente de inspiración, algo de lo que hablar. Para Alperson (2009), es inextricable el valor y significado de la improvisación en el jazz de su dimensión social.

2) Psicoanálisis y Arte

Tal como delinea con mucha precisión Idiáquez (2011), un eje fundamental de las contribuciones al diálogo psicoanálisis-arte se relaciona a cuál aspecto del fenómeno está poniéndose como foco: creador, obra o espectador. Si bien esta investigación se sitúa dentro de la primera de las tres categorías, resulta imprescindible un estudio ampliado del campo, en tanto la concepción que se toma desde Anzieu (1993) acerca de la creación pone en la obra y en su recepción aspectos condicionantes del carácter que tiene la creación y así también de lo que haría al creador un autor propiamente tal, y no simplemente un creativo.

Continuando con Idiáquez (2011), para hacer un panorama del diálogo posible entre arte y psicoanálisis, es necesario poner de relieve que ambos campos representan productos históricos que entran en una tensión como modos de conocer que aluden o

comprenden dentro de sí un problema respecto a algo inconsciente, y por ello es del orden de una querrela que no puede resolverse sólo entre ellos, en última instancia obedecen a dos éticas frente al mundo, y a qué de allí es transformable (Rancière, 2005, en Idiáquez, 2011). Esto, vale para el arte moderno, al menos, en tanto sería producto de una revolución estética que instala un régimen de pensamiento que Rancière (2005, en Díaz 2016) llama el inconsciente estético, y que sería telón de fondo del inconsciente freudiano, pues haría posible el surgimiento del psicoanálisis como ciencia de la psiquis que da un salto respecto de la concepción de sujeto médica (Rancière, 2000, en Díaz, 2016). Ahora bien, dentro de la literatura psicoanalítica, algunos autores toman por intersección psicoanálisis y arte la aplicación del psicoanálisis, e incluso la reducción de las posibilidades de aplicación a lo que sería un profundizar hermenéuticamente en cualquier otra ciencia por medio de analogías psicopatológicas (Véase por ejemplo: "Psicoanálisis y Arte", de Santiago, 2008). Esta cuestión, tampoco dista tanto de tomar, por hacer un paralelo extremo, en vez de la patológica psicoanalítica y aplicarla al arte, la lógica de la armonía jazz y aplicarla a la clínica analítica, cuestión que de un modo u otro también se puede encontrar frecuentemente. Entonces, de este campo del todo dialogable, pero del orden de una disputa en el orden de la ética y de la episteme, se revisa en adelante un acercamiento de aplicación del psicoanálisis, así como uno de aprendizaje por parte del psicoanálisis del conocimiento, modo de conocer, o bien de la ética, propios del arte.

Psicoanálisis que sabe sobre Arte

Un interesante artículo de tres académicos de la Universidad Autónoma del Estado de México (Rojas, Archundia y Salgado, 2015), expone una investigación acerca del simbolismo en la obra de Dalí, al modo de un estudio de caso desde el psicoanálisis. Cabe mencionar algunas particularidades del artículo, en función de realizar una crítica para señalar un acercamiento determinado del psicoanálisis al arte, y en particular a la obra de un autor, y más aún del interés para esta investigación, de una obra no escrita, como la pintura. En primer lugar, no se demarcan bien las diferencias, con peligro de confundir, entre: interpretación psicoanalítica de una obra de arte, comprensión psicoanalítica de un proceso creador, y el desvelamiento de símbolos estudiados por el psicoanálisis en la obra de un autor (éste último es una más acotada o específica forma del primer punto). En segundo lugar, frente al lugar de uno de los acercamientos que es posible rescatar del trabajo freudiano, de gran esfuerzo por explicar y hacer inteligible a partir de la historia

infantil de un artista cuestiones del contenido de su obra (Rojas, Archundia y Salgado, 2015), los autores oponen a ese proceso secundario el proceso terciario de Fiorini, que refiere en realidad al proceso creador y no a la forma de estudiar una obra (Fiorini, 2006); esto no sólo nuevamente confunde el asunto de interpretar la obra con el de crear la obra, sino que deja en un jaque no resuelto su propio acercamiento a la obra de Dalí. Asimismo, la crítica a Freud que rescatan de Winnicott en *Realidad y Juego* (1972), apuntando al no hacerse cargo del impulso creador mismo, quedándose en el plano de la interpretación de la obra vinculada a la vida del autor, da mucho que pensar respecto a la lectura de símbolos. Este problema, está relacionado con la consideración de Winnicott acerca del *vivir creador* (1972, en Rojas, Archundia y Salgado, 2015), que referiría a una comprensión del lugar que tiene en la vida del creador la creación, como proceso psíquico que es actividad de un impulso. Desde aquí es que podemos marcar, en tercer lugar, la peculiaridad de que este artículo al abrir el problema del carácter diverso entre la creación artística y simplemente cualquier formación del inconsciente, pone en tensión un acercamiento al arte -incluso con la justificación de hacer un acercamiento a la mera obra y no al proceso-, si es que se pretende hacer una interpretación como la que se da de un sueño, por ejemplo. No cabe acá discutir siquiera si es que eso tampoco se reduciría a una lectura de símbolos. Por último, se puede recoger de este artículo el hecho de que se menciona cierta crítica a tomar la psicología como marco explicativo para el arte, mientras se hace una defensa de que el psicoanálisis dentro de las ciencias psi sería una opción más válida por su potencia como marco explicativo para fenómenos humanos relacionados al ámbito afectivo (Rojas, Archundia y Salgado, 2015). Los autores rescatan la posibilidad de comprender un por qué y para qué de la obra en relación con una necesidad de expresión de, en última instancia, algo que hunde sus raíces en contenido reprimido; apreciación que, allí manifestada de manera general, habrá que discutir en profundidad. Sabemos que para algunos autores como Daneri (2014), al conmover la obra de arte y sorprender al mundo circundante con una visión renovada de éste, lo que hace es hacer valer algo del orden de un deseo inconsciente, y por lo tanto su ejercicio trasciende un régimen meramente estético, y más bien se trata de un orden ético lo que estaría en juego. Sobre esta cuestión, además, teóricos del jazz por su parte también han dado cuenta (Berendt, 1993). Pero en el artículo de Rojas et al. (2015), si bien se dibuja algo del marco ético (del arte, como del psicoanálisis), nada muy particular queda bien dibujado cuando, en su estudio, por resultados se considera generalidades tales como: "El pintor da muestra de fijaciones en las etapas psicosexuales de Freud las cuales son: oral, anal y fálica" (p.18). Este tipo de

aplicaciones simples, por no usar alguna palabra más crítica, han sido muy rechazadas sobre todo con teorías como aquella de las etapas psicosexuales. Pero las aplicaciones no fundamentadas de conceptos lacanianos no se quedan atrás cuando Gabbard (1996, pp. 139-58, en Schwartz y Laing, 2003) discute acerca de los modos de tocar fálicos y post-fálicos de la trompeta en el jazz, o cuando Waksman habla de la guitarra de Hendrix como tecnofalo (1999, p. 188, en Schwatrz y Laing, 2003).

Respecto a estudios como éstos, es que Sampson (2002), declara tajantemente que no existe una teoría en psicoanálisis acerca del arte, o acerca de la creación artística. Muy probablemente tenga relación con la definición que da de psicoanálisis como, primero que todo, una praxis -un "procedimiento terapéutico" (p. 22). Y secundariamente: una vasta construcción teórica elaborada para dar cuenta del proceso de la cura en la clínica. Menciona (Sampson, 2002) como intentos de aplicación del psicoanálisis, teorizaciones diversas, recalcando el lugar de excepción de la música, en donde la ópera nada más es objeto común, pero por el estudio de su narrativa. En todo caso, una dificultad de la aplicación del psicoanálisis al arte será el rol del psicobiógrafo haciendo él asociaciones entre la obra y la historia personal del artista. Sampson (2002) cree que mientras más lejano en el tiempo es el artista más difícil es hacer esas asociaciones dado que su psiquismo es más distinto. El autor cree que los psicoanalistas fascinados en el estudio biográfico realzan un aspecto imaginario y descuidan lo simbólico en la obra misma. Sampson (2002) asegura que el conocimiento de aspectos de la vida psíquica de un autor científico o artístico, incluso si se tuviera con totalidad de detalles, "no ilumina para nada el acto creativo" (p. 23), pues la obra resulta ser independiente. El ejemplo que da es que las convicciones y cuestionamientos teológicos de Newton no hablan ni permiten nada comprender de sus teorías sobre la física. Esta cuestión no resulta del todo obvia, en primer lugar. Y en segundo lugar, el acto de la creación, se está equiparando al contenido de lo que dice su teoría, confundiendo planos distintos, como lo son lo que está enunciado y la enunciación, además de un plano más evidente aún, la creación como acto con lo creado como resultado. En el mismo escrito, el autor (Sampson, 2002) comenta que la relación que sí es fructífera y no falaz es la del arte como fuente de aprendizaje para el psicoanálisis, como lo fue desde sus inicios para el mismo Freud. Y entonces concluye el artículo declarando la incapacidad del psicoanálisis para aportar a una estética o interpretación de la obra. Esto termina por aclarar que el autor yerra al no realizar una distinción poética-estética a la hora de concebir las relaciones posibles entre psicoanálisis y arte. Más adelante, se revisa bajo esta precaución otro acercamiento posible.

En relación a la improvisación en el arte, un artículo de Araluce (2012) es esclarecedor. Siguiendo a Anton Ehrenzweig, en función de iluminar aspectos poco visitados de la pintura en su estatuto más allá de lo pictórico, referente al acto y a lo allí improvisado, en relación a lo inconciente produciendo sin hacerse saber, Araluce (2012) remarca una serie de detalles a veces accidentales o poco significantes de las pinturas que provienen de improvisaciones no conscientes del momento, del acto de pintar. Asimismo, agrega Araluce (2012) que es incluso imprescindible para cierto funcionamiento que el autor compara al pedaleo de la bicicleta, que cierta técnica sea del todo incorporada a tal punto que la conciencia sólo tome lugar frente a ciertos sucesos que quiebran el flujo (Araluce,2012). Pues, tampoco es extraño pensar que justamente la conciencia no es sino ese quiebre, esa detención del flujo (o retención). Esto resulta del todo concordante con la improvisación del jazz, en donde el músico fluye a través de los acordes de una estructura, sin saber, sin pensar conscientemente en qué parte se encuentra, y que al momento del quiebre y detención-atención conciente a ello, es del todo común perderse en aquel flujo: se requiere desprenderse, no de aquella estructura, sino de la atención consciente a ella, es necesario incorporarla (Berliner, 2009).

Sobre Música

Con esto avanzamos hacia específicamente el terreno de la música, en donde valdrá la pena detenerse a revisar algunas grades preguntas y posiciones importantes. Destefanis (2016), en un artículo acerca de la música, recoge algunas ideas de la destacada compositora y musicóloga argentina, Alicia Terzian (1991, en Destefanis, 2016), en torno a un resto de mensaje entrelíneas en los textos, que también se encuentra en la música como un entrelíneas de las partituras. Éstas son sólo códigos, de donde el intérprete debe además extraer algo más que añade, y así también el espectador debe tomar cierto entrelíneas de esa música, como un lector de literatura. De esto, propone asimilarlo al trabajo de la escucha de aquellos entrelíneas en la clínica, a propósito de lo que no dice el analizante. Lo entiende, así, como relacionado a un goce que queda no capturado, no cifrado en el código, pero que de todos modos muestra algo de la pulsión que allí se hace de un soporte, que se hace escuchar en otros (Destefanis, 2016). Luego, agrega que a partir de esto extranjero a los significantes se van haciendo significantes -después, códigos-, y por esto hablaríamos de un principio de realidad en estado de excepción, respecto del permiso personal a crear significantes y códigos para distintos mensajes (una locura). Destefanis

(2016), sigue la fórmula lacaniana de la sublimación, en donde de lo que se trata es de un vacío, de un objeto que es nada, que se representa sólo por otra cosa, y por ello afirma la idea de que es arte algo que, creado por un hombre, viene a ser cualquier cosa en el lugar de ese vacío: un ruido, una forma, un juego de palabras de un poeta. Incluso menciona que el trueno escuchado al ser tomado como significante -y por tanto inscrito en un código de silencio, duración, volumen, etc- es ya arte y puede conmover a alguien al hablarle de otra cosa que queda entre-significantes (Destefanis, 2016). Aunque hagamos caso omiso del ejemplo del trueno, la sola idea de que cualquier creación sublimatoria dentro de las disciplinas plásticas, musicales u otra, es Arte, es una declaración la cual conviene meditar con detención.

Por otro lado, en este mismo escrito (Destefanis, 2016), se postula que la música, como sublimación que pone en significantes un vacío, una falta de objeto, proviene de la primigenia voz del Otro parental, tremendamente investida pulsionalmente, pero no simbolizada. El placer de la música es el efecto del encuentro con aquellos restos como refugios de goce ante el superyó y sus ideales sociales (Destefanis,2016). Finalmente, sí se refiere al problema de la belleza, y tajantemente declara que las bases de ésta están en la ideología, para luego, así, establecer un relativismo socio-cultural (Destefanis, 2016). Reconoce como sublimaciones fuera del arte las creaciones científicas, religiosas, del deporte y otras disciplinas, pero concluye que no hay nada específico en la sublimación artística (obviando casi equivalencia entre obra de arte y objeto que afecta por los sentidos a alguien), sino que se rige por una singularidad absoluta, en donde los universales son comprensiones reduccionistas. Estas últimas afirmaciones respecto a una posible discusión en torno al estatuto del arte son dejadas todas en el aire, y es notable que cierre el escrito afirmando en las últimas líneas que algo del arte sí hablaría de "universales", pues "intuye" "misterios del universo", que "capta" algo "más allá", una "especie de trascendencia" en que el "arte conecta" con cuestiones "más allá del logos", "los reales externos al ser humano" (Destefanis, 2016, p. 24). Y finaliza: "El arte es el arte!. Es la construcción que arma cada sujeto para explorar su propio infinito, y así navegar por los misterios del universo" (p. 25). Es un magnífico cierre romántico o neo-romántico, un poco discordante con el resto del texto. Si bien es justo recoger hipótesis bastante interesantes que Destefanis (2016) sugiere respecto a la relación con la voz y con el texto, es preciso a su vez juzgar una falta de profundidad a la hora de hacer analogías con los entrelíneas de un texto, sin abordar la pregunta por el "lenguaje" de la música y los límites de esas analogías.

Guirard (1999), con algunas consonancias, describe a la música en su relación a un tiempo anterior al estadio del espejo, que como anterior del narcisismo vincula al eco de la ninfa eco frente a narciso, en donde el sonido estaría íntimamente vinculado a la primera relación al medio que sería la voz del Otro en el estado uterino. De esto toma a Anzieu (1993) para pensar lo musical como primer espacio psíquico que posibilita lo transicional, y por ello de creación (Guirard, 1999). Respecto al tema del código y su importancia comunicativa en la creación (Anzieu 1993), comenta respecto a la particularidad de la música del carácter por otro lado de distinción social, y de por ello especificidad y deformación de su origen. Lo trabaja (Guirard, 1999) a propósito de razones para perder la motivación en aprender de música, como también piensa la decepción de encontrar un código arbitrario en el conocimiento de armonía y lenguajes musicales, siendo que desde Anzieu (1993) se puede pensar una búsqueda en creación musical de volver a cierto lenguaje preverbal, a una relación con la madre exenta de aquella castración de ajustarse a las palabras y su sistema arbitrario, impersonal, en vez de una comunicación-advinación.

Respecto a esta problemática que sí aborda el código y la música como una relación compleja por la que cuidadosamente cabría preguntarse, Kuri (2007), realiza un trabajo excelente discutiendo la noción de significante musical que propone Schloezer, proclamando su inadecuación (del concepto de significante) al campo preciso de la música. Por un lado, podría pensarse que el lenguaje de la música se compone por símbolos replegados sobre sí mismos, en donde significado es inmanente al significante y el contenido a la forma. Esto no resulta una mera importancia marcada en la música por la materialidad de sus significantes, tal como ocurre en lenguajes artísticos que podrían diferenciarse de otros netamente informativos, pues la música llega al extremo de lo intraducible, a diferencia de la poesía, por ejemplo, en que sí podría ensayadamente diferenciarse lo que *se quiere decir* de *cómo se dijo* (Kuri, 2007).

Kuri (2007) propone sobre este problema que la *pulsación musical* (ya poniendo en cuestión un concepto de *lenguaje del Arte*, a causa de una naturaleza diversa a la del significante en sus diversos signos posibles) no conforma Otro dominio; cuestión que radica en que si bien toda estructura es aprehensible gracias a su falla, el arte posee un desajuste esencial, tomando su fuerza del desfallecimiento de ser realizado, siendo ni del todo asimilable ni del todo opuesto el orden de lo bello al de lo inteligible en su "lenguaje". Aquí lo central, entonces, es no exorcizar el lenguaje del Arte de su carácter siempre de estado de sensación, y a su vez tampoco amputarlo del orden del sentido, aunque sí con la

precisión de que se desprende de un lenguaje que se ejecuta donde desfallece. Cierta elemento excepcional de la música excedería la categoría general del lenguaje, como caso excepcional de lenguaje inteligible pero intraducible a la vez, a diferencia de la poesía, repitiendo el ejemplo, que puede también ensayarse su traducción, y a diferencia de un masaje en los pies como experiencia sensorial donde no cabe intelección alguna. Ahora bien, aquello que de lenguaje simbólico sí se alberga en el lenguaje musical, no es lo estético, y como Otro enemigo de la música serial (como ejemplo emblemático de antagonismo al lenguaje musical) aún así estaba presente antes de ella en una convivencia de esa gramática con una estética sin punto de referencia o coordinada estructural que permita organizar aquello estético que puede en el dodecafonismo casi reducirse a lo bruto del tiempo y estar corporal durante la escucha, en su saboreo tímbrico (Kuri, 2007). Por esto, el lenguaje musical, en tanto Arte más allá de lo simbólico, es aún así en cierto sentido no pre-verbal -dice leyendo a Lacan Kuri (2007)-, sino más bien relacionado a algo de lo verbal en su multiplicación autofulminante, en su extenuación producto de sus propias determinaciones -incluso, aquel defecto, exceso o desajuste de una gramática o matemática legal respecto del espacio y el tiempo; cuestión que a Lacan le provocó interés por la música y la arquitectura especialmente (Kuri, 2007).

Y un último comentario de Kuri (2007) convendrá ser escuchado con detención. Frente a un problema de contradicción aparente entre dos postulados de Barthes -referente a la naturaleza diversa de la música que se toca y la que se escucha como dos artes independientes por completo; y referente a un punto del texto musical de indiferenciación de compositor, intérprete y escuchador, plano en que escuchar es ejecutar una música-, y la pregunta que de allí se puede levantar respecto al contacto en la música de esas instancias separadas pero allí en cierto punto indiscernibles, Kuri (2007) comenta la idea de que tomando a la obra por analogía de la estructura, ese contacto es la posibilidad del amor (sería una música como habla de amor y contacto de enamoramiento). De ello reclama que, la verdad, es la angustia el único contacto posible y no el amor, y de partida de todos modos eliminada la analogía por ser la música en su ficción estructura de por sí verídica y no una obra que analógicamente imite los efectos de la estructura. Ahora bien, Anzieu (1993) justamente opta por el camino contrario, proclamando en la obra de Arte realmente excepcional, en distintos grados muestras del poder del Arte de representarse su propio poder de representación, como característica de un aparato psíquico, y a su vez pensar tanto del cuerpo de la obra como de sus vacíos y otros elementos, a modo de analogía del aparato psíquico. Sin embargo, en la teoría de Anzieu ello encuentra una

respuesta más clara al problema de los postulados de Barthes, o al menos más simple, correspondiente al concepto de Yo-Piel. Es justamente la superficie de contacto y de separación del sujeto y el otro, y en su precoz formación tiene un lugar muy central aquello sonoro, que luego le otorgará una potencia a la música como Arte, en tanto el problema del Arte sería sobre todo el de la muerte y angustia de separación del otro, por tanto, de construcción en el terreno del Yo-Piel.

Estos aportes de Anzieu respecto al entendimiento de la música, no desprendidos de una teoría acerca de la música ni mucho menos, son recogidos por Garabito en una interesante tesis acerca de la voz como objeto y su relación a la constitución del sujeto (2012). Esto conviene tomarlo con detención en la medida que es preciso realizar una distinción o al menos preguntarse por ella, en cuanto a la música y a la voz, en relación al cuerpo, al sujeto, a la escucha, etc. Garabito (2012) sí atiende al lugar que da Anzieu al registro sonoro como el feed-back más precoz del niño en su relación al medio, y cómo ello es el primer aprendizaje en relación a la semiótica, así como la voz materna acompañando las funciones de cuidado y amor calmará al bebé y constituirá un *espejo sonoro* (Anzieu, 2010, en Garabito 2012). Allí se incluyen incluso otras voces y músicas que se le hagan escuchar, entregando objetos de pregunta-respuesta para las primeros gritos, gorjeos y articulaciones del bebé. Lecourt (1990, en Garabito 2012) comenta de esa envoltura que lo central sería cómo se promueve allí una integración del sonido y del silencio en sus flujos; piedra angular para la constitución subjetiva de una defensa a dimensiones traumáticas de ambos polos, como para la creación musical en el desarrollo pleno de un código -podría agregarse. Por otra parte, siguiendo a Dolar (2006, en Garabito 2012), la voz por parte del bebé es posible pensarla como intento de presentarse frente al otro como objeto de su deseo, y por tanto de dominar su capricho. Esta voz, justamente en aquel intento, contiene la promesa de recobrar un contacto inmediato a lo divino, a lo natural y al hacerse escuchar, en donde el lenguaje constituiría su terrible pérdida para siempre. Allí recuerda Garabito (2012), que para el mismo Dolar esto corresponde a una ilusión estructural de que la pérdida al asumir el orden simbólico sería una herida sanable por el canto. Hay que destacar que Ilusión también es la palabra que ocupa Anzieu al hablar del mensaje simbólico y el mismo Winnicott para referirse a este tipo de relación con la madre (Anzieu, 1993).

Sin embargo, Garabito (2012) recoge la idea de Dolar de que la voz sí resultaría una entidad que le ofrece una positividad de la que asirse al sujeto enredado en la cadena significativa. Entonces de ello sí podría explicarse la fuerza ritual, autoritaria y performativa

de la voz, no por sus fonemas, o sonidos o tonos, como sí por su carácter crudo de voz (Garabito, 2012). El ejemplo clave sería el del *Shofar*, como testimonio de ese sonido puro, resto supuesto de un goce terrible del Padre, inabsorbible por la ley, que marca una presencia y una ausencia (Dólar, 2006, en Garabito, 2012). Asimismo, la voz poseería un carácter inabsorbible por un código respecto de su relación al cuerpo, como inalcanzable. Esto quiere decir que, si bien proviene de él, su vínculo no es develable, y en última instancia una búsqueda exhaustiva se frustrará con el encuentro de un puro hueco, estructuralmente escondido su origen y separación del cuerpo (Garabito, 2012). Ello constituye su carácter de objeto pulsional, excediendo al cuerpo, ni adentro, ni afuera; y Dolar propone allí situar topológicamente este objeto como intersección del cuerpo y del lenguaje (Garabito, 2012). Así, respecto a esta relación compleja al lenguaje y al cuerpo, resultaría en una asimetría constitutiva el hecho de que la voz requiere una anterior incorporación de la voz del otro para manifestarse, exhibiéndose inicialmente ese exceso del significante como exceso de demanda del Otro (Dolar, 2006, en Garabito, 2012).

Y por último cabe detenerse en Betteo, quien realiza (2010) una extensa y meritoria revisión del problema de la música para el psicoanálisis. Su reflexión es muy profunda y profusa, en la medida que entrega por sobre todas las cosas interrogantes, y ello no estando ligado a que no se le entienda, o a que se permita lanzar algunas frases poéticas. Betteo (2010), al revisar el problema de la música, atiende a los cómo y porqués del guardar silencio respecto a ella en la reflexión fuera y dentro del psicoanálisis, en particular por parte de Freud y de Lacan. Comprende aquella imposibilidad para hablar y pensar en torno a la música como una impotencia o yerro constante al problema de la representación. Esto le permite luego arribar al trabajo que Adorno realiza sobre la música y desentrañar algo de su relación discontinua con el lenguaje. Pues de ello rescata (Betteo, 2010) la pregunta por el nombre, en tanto la música se acercaría al lenguaje -es decir, tendría algo de sentido- justo donde se aleja de él, pues sus unidades carecen de significación en relación a la estructura, y es en su repetición como nombres propios -donde pierden sentidos los signos lingüísticos-, donde una melodía gana sentido, logrando una unión absoluta de cosa y signo (algo perdido en el saber). Así, el nombre en la música como sonido puro comunica como lenguaje sin tercero de referencia, sin mediación, siendo un intento de nombrar el nombre mismo, como inmediatez a lo divino y al Absoluto (Betteo, 2010). Ahora bien, ese carácter de nombre es construido en una pieza musical para una nota, acorde o melodía repetida y modalizada, ganando así una racionalidad, sentido y lenguaje; no puro sonido. Estos elementos de la música como vinculada al lenguaje justamente en su desprendimiento de

ella, y su carácter intraducible e indescifrable, en el que interpretar música es hacer música, no entenderla, como en lo simbólico propiamente, son dos características de la teoría adorniana que permiten a Betteo (2010) asimilar la música al lugar del Sinthome como cuarta cuerda en el nudo borromeo, por compartir esas dos características definitorias. Quedando, así, situada la música como se mencionaba más arriba a la voz, en un lugar complejo de desprendimiento y anudamiento, pues aquí de manera aún más radical, sería la música en tanto asimilable al sinthome, un desdoblamiento del simbólico, como se referiría a este problema Lacan al comienzo de su seminario *Le Sinthome* (en Betteo, 2010).

Por otra parte, la idea de que la música no sería una voz que calla el silencio, sino un envoltorio que lo evidencia, como silencio o resto indecible e inescrible, propuesta por Betteo (2010) a partir del estudio del canto de pájaro y su influencia en ciertas figuras, tiene relación con una comunicación que existiría en la música que aspiraría a justamente ser escuchado y entendido sin palabras, de manera inmediata, deseo de ser entendido más allá de las palabras, por este Otro, de las palabras, que no tiene lugar ni contenido de significantes musicales. Cuestión que se ha mostrado de diversas maneras en distintos autores. De la revisión de Betteo (2010) acerca de tres (o cuatro) casos de pajaristas, se desprende de la relación de la música con la voz y el canto, un problema del arte y sobre todo de la música con un lugar especial allí, en relación al lugar del sujeto y la naturaleza, como no encontrándose en donde parecen tener todo que ver, sino desterritorializándose; y por tanto no cada uno por su parte, sino en un devenir -haciendo uso de la terminología de Deleuze y Guattari (2000, en Betteo, 2010). Si bien podría parecer lamentable que la reflexión lo lleve a pensar el problema del devenir en el análisis (siendo inevitablemente *un pensador más* inscrito en la dificultad que el autor señala de la reflexión sobre la música), es rescatable el lugar sugerido desde Deleuze de la música como desterritorialización de la voz, y cómo la música deviene animales, y viceversa, en un devenir que implica movimiento liberado de puntos de partida o llegada. Ello no se resuelve en una lectura analítica respecto al problema del agenciamiento en un sistema de Sujeto-Otro, en donde puede un mensaje aparecer invertido, o una obra trabajar al autor e incluso su cuerpo, en tanto el sistema del devenir como diagonal entre puntos, se opone de manera esencial al sistema punto-memoria (de afinidad analítica), tornándose problemática y exigiendo una elaboración detallada una importación de estos conceptos a un marco teórico propiamente psicoanalítico.

En particular respecto al tono, como función musical que liga a la verdad, Betteo (2010) revisa en detalle una sesión del seminario de Lacan para extraer algunos problemas, de donde destaca el asunto de cómo la entonación relativa es decidora de verdad como despertando o bien durmiendo a quien escucha. Este tono, se comprende distintamente del equívoco significativo del *y* en el discurso, en relación a los registros Real e Imaginario de la voz, que resuenan en el cuerpo, lo golpean o tocan, como se toca un instrumento. Así, para Betteo (2010), la entonación que dice la verdad, aunque sea parcialmente, es la clave tanto de la entonación de la música, como del desbaratamiento de un síntoma por la interpretación de un analista, que en un momento no se quede dormido escuchando y provoque un despertar. Y de allí un posible consejo lacaniano a la clínica respecto a la escucha más allá de los meros equívocos significantes. Con esto, Betteo (2010) entrega un acercamiento más profundo y distinto al problema de la música y la voz, en tanto exceso de lo simbólico. Recuerda para ello el hecho de que en la conquista española de América, no se haya rechazado ni combatido la música autóctona sino sólo en la medida en que *figurara* allí algo de los ídolos, que sí fueron perseguidos y eliminados incluso si era posible de los sueños de los indígenas -interrogándolos al respecto-. Esto hace pensar a Betteo (2010) en el asunto de la discontinuidad de la música con el simbólico, en tanto no se veía en ella un competidor del saber, que desafiara el sujeto supuesto saber cristiano occidental, como sí lograban además de las palabras las imágenes.

Por esto, respecto al lugar diferenciado de la música con estas imágenes, toma de Quignard la idea de que, así como los dioses se encarnan en voces y no en imágenes, permaneciendo inlocalizables e indesobedecibles, de manera recíproca la música sirve en los pueblos como atrapa-dioses (Betteo, 2010). En relación a esto, el lugar de la música en los campos de concentración, muy importante y no eliminado sino soportado e incluso promovido por los nazis, en los nazis, en los judíos e incluso por algunos judíos (con gozo o con melancolía, aunque a veces no soportado: como horroroso), a diferencia de pintores y escritores limitados y ejecutados, pareciera apuntar a un horror relativamente soportable de la música, en tanto monstruo de la significación, que sin contenido que aparezca amenazante, derriba barreras lenguajeras, así como las religiosas mencionadas anteriormente. De esta discontinuidad amenazante y no amenazante, es notable cómo Betteo (2010) señala también el problema del ruido como intrusión, que por el simbólico busca ser capturado, por ejemplo en onomatopeyas, silenciando y a la vez denunciando, poniendo de manifiesto -como ocurre en un síntoma- aquello disruptivo del sonido como extranjería del sentido, o al menos de la relación de los significantes al sentido. Betteo

(2010) reflexiona en torno a la ruptura que significa la música respecto al lenguaje, y a cómo constituye algo del orden del borde en el simbólico. Allí señala esta hiancia en la onomatopeya, en el tarareo, en la entonación y en algunos equívocos de *lalengua*.

Sobre Jazz

Finalmente, de estos estudios psicoanalíticos, tenemos aquellos específicos dedicados al jazz. Quizás uno de los acercamientos más rigurosos hechos desde el psicoanálisis hacia el jazz sea el pequeño artículo de Carvalho *Repetition and Self-Realization in Jazz Improvisation* (2010). En éste, respecto a la respuesta de McClarry a la crítica Adorniana del Jazz -que acusa a aquella música popular de repetir verdades locales en vez de desarrollarse y realizarse (en un sentido hegeliano), desafiando dialécticamente esas verdades-, Carvalho (2010) comenta que la visión de McClarry de que aquellas músicas populares del siglo veinte serían justamente una respuesta edípica de actuar la pesadilla del padre estricto y legislador del arte en la academia (Schoenberg, Adorno, etc), es una reducción de un fenómeno social a una drama familiar, y por tanto requiere una lectura psicoanalítica de mucha mayor profundidad. Respecto a lo que a Adorno preocupaba de la repetición en el jazz, Carvalho (2010) matiza lo diverso de la repetición en la música, en donde el jazz en la repetición de una estructura no hace la eternización de lo igual, sino un ciclo que contiene la diferencia en su repetición de manera interna, y también como repetición siempre diferente. Para Adorno (en Carvalho, 2010) el improvisador de jazz al repetirse en sus ideas y estilos, maneras propias de frasear o de recorrer la armonía, se confirma respecto de la imagen que ya se tenía de él, y su autoimagen, por lo que no se realizaría en un sentido pleno. Esto, Carvalho (2010) lo contrapone a que justamente cuando esa repetición permite a un escuchador distinguir en una sola nota quien toca ese determinado saxofón por su impronta, es cuando se realiza ese artista como autor, bajo un estilo que ha fundado o con el que se le reconoce.

Si bien el hábito devuelve la diferencia siempre como lo mismo, y la memoria luce una identidad desde muchas formas diferentes de haber sido, lo que ha sido llamado el eterno retorno de lo mismo, desde Nietzsche, devuelve diferencia, sólo y siempre lo que difiere de sí mismo (Carvalho, 2010). Esto, Deleuze lo entiende como la forma pura del tiempo como convirtiéndose, como continuo llegando-a-ser (Carvalho, 2010). De aquí, toma modelo Carvalho (2010) para pensar la repetición en la pulsión de muerte, como posibilidad de autorealización que rechaza Adorno en el jazz. Cuando un improvisador toma el coro una y otra vez, puede esto deberse a que aún no está satisfecho con algo formal en cómo

dio la vuelta y prueba más vueltas para resolver algo pendiente, o bien desarrollar una idea en la que se equivocó, o probar algo nuevo, o simplemente porque quiere vuelta tras vuelta terminar perdiendo su Self (en inglés: perdiéndose), y convertirse en lo que es en la forma o a pesar de ella (Carvalho, 2010). Entonces se trata de un aproximarse al estado de quietud a la que aspira la pulsión de muerte, en donde quien se es o ha sido ya no importa. En su lugar importa la música y el sentimiento oceánico de ser absorbido por ella, y ver el propio self (verse) conectado a todo por medio de la música, a otro que toca, al que escucha, etc (Carvalho, 2010). Este goce que experimenta a veces con mucho éxtasis quien improvisa, así como quien escucha, es propio de improvisaciones grupales largas que mucho recuerdan a la música tribal africana. Carvalho (2010) relaciona esto a la idea de un constante nacimiento, como si la improvisación implicara repetición muchos bigbangs de creación. Esto de alguna manera lo encontramos desarrollado por otro lado en un artículo de William Day (2010), acerca del problema del fin del solo. Se pregunta por qué si es tan importante contar una historia en un solo, decir algo, no se le ha dado mayor dedicación al cómo finaliza ello. En esto arriba finalmente a un análisis de la pieza Bird Feathers grabada por el quinteto de Parker en la época con Miles, para encontrar en este ejemplo algo del todo familiar para un aficionado o dedicado al jazz o a su escucha, a saber: que muchas veces el solo termina todo el tiempo, así como nunca lo hace, llegando el final a tomar el primer compás del siguiente coro, viéndose mezclado tanto en tiempo como en las ideas retomadas con el siguiente solista. La melodía de la cabeza de Bird Feathers ya marca llegadas al tiempo uno que dan la impresión de que las frases terminan cuando ya está la verdad comenzando otra cosa (o lo mismo), cuestión que se aprecia también en la seguidilla de solos Parker-Miles-Jordan (Day, 2010). Para Day (2010), esto significa un vínculo abierto al otro, como una conversación que no está nunca finalizada en donde encontrarse compartiendo algo con el otro.

Por otra parte, otro trabajo importante que se ha realizado y que, por cierto, resulta bastante citado en la literatura no sólo psicoanalítica, sino también de jazz, es el libro de David Lichtenstein *The Rhetoric of Improvisation, Spontaneous Discourse in Jazz and Psychoanalysis* (1993). Éste realiza un análisis comparativo del flujo de ideas de la asociación libre, y aquel que liberado de la interdicción de la Razón puede manar de la improvisación. Como él mismo lo describe (Lichtenstein, 1993), su investigación busca iluminar ambas disciplinas, por lo que se sitúa como bisagra entre una lectura que el psicoanálisis se siente en posición de realizar como pudiendo saber acerca del fenómeno del jazz, y un aprender de aquella disciplina para sus propias obscuridades. La premisa

sostenida en el trabajo es que las formas discursivas del jazz y del psicoanálisis están vinculadas a propósito de su relación a los objetos de los cuales ambas resultan descubrimientos y los cuales les otorgan sus fuerzas (1993). Ahora bien, el modo en el que a cada disciplina les conciernen aquellos descubrimientos de lo inconsciente es, evidentemente, diferente. Lichtenstein muestra (1993) cómo tanto en el psicoanálisis como en el jazz, aquellos objetos centrales, formas o conceptos clave que pudieran parecer inmutables, resultan signos no más importantes que otros surgidos de la situación singular improvisada y espontánea. Pues sería aquel marco lo que le da su peso, en el caso de que en verdad conservara algún grado de verdad aquello. Con esto, Lichtenstein (1993) analiza cómo el analizando y el músico de jazz pueden sólo liberarse momentáneamente en relación a la autoridad que posee el pasado, por medio de hacerlo presente, presentándolo a través de nuevos signos que hacen desde una letra muerta una renovación de su investidura. Cuestión que es evidente en las generaciones de jazzistas.

Psicoanálisis que aprende del Arte

Desde un acercamiento opuesto, es posible realizar una analítica de un problema artístico, o bien de una disciplina, de su despliegue social, como también de una obra o un autor, para extraer elementos que iluminen la disciplina del psicoanálisis. Así, Sunyé (2009), en el contexto de una reflexión en torno a la creatividad en el teatro, se pregunta por el interés del psicoanálisis hacia la creación (refiriendo a creatividad en general), y toma posición por decir que radica en la particularidad de lo singular de cada proceso de cura; ello sería lo que tornaría objeto de interés la creación para el psicoanálisis, o al menos para la clínica psicoanalítica. De manera similar, se interesa (Sunyé, 2009) por el teatro por el problema del traer a escena diversos personajes de diversos tiempos durante el curso de un tratamiento, como un acto creativo. De diversos modos, pueden tomarse obras o bien procesos creadores para, de un análisis de ello, extraer enseñanzas para el psicoanálisis como teoría o bien como clínica.

De la Música

En el campo de la música, Rodríguez (2007) se pregunta por la relación de la escucha analítica y la escucha musical, bajo la premisa de que "improvisar es, casi en su totalidad, escuchar" (p. 85). Cierta nivel de la música en las artes, especialmente inmaterial

y prescindente de lo simbólico, la ubica como una sublimación no mediada por los símbolos y de estrecha relación a las experiencias místicas (Rodríguez, 2007). Esto quizá ya hallaría mejor comprensión más arriba con Betteo. Rodríguez (2007) comenta que como la improvisación musical configura con leyes propias sus posibilidades, se relaciona a la lógica del juego, donde el fantaseo da el material de producción a este cuerpo que es el músico y su instrumento. El instrumento de ejecución no es una mera máquina la cual se aprende sus funcionamientos, sino una extensión del cuerpo imaginario y por tanto objeto de investidura narcisista (Rodríguez, 2007). Desde Liberman (1993 en Rodríguez, 2007) piensa el tocar música como un jugar con, como un juego-fin en sí mismo (en algunos idiomas jugar es el verbo con que se denomina tocar un instrumento o canción). En aquel juego, la escucha se dirige al cuerpo de la obra como un otro que en la interpretación siempre será proyección de un objeto interior, y que su escucha permite al músico incluirse, aun cuando su respuesta es el silencio. Se entiende la música como regresión al grito del nacimiento, como primera forma del cuerpo de responder al quiebre de ligazón arcaica prenatal (Rodríguez, 2007). Bajo este pensamiento, se guía con Schenquerman (1999, en Rodríguez, 2007) para pensar un lenguaje anterior a las representaciones palabra, en donde la música en su estatuto de grito antes que voz, retrotrae al sujeto a su fusión con la madre por medio de una primera escritura que tiene forma, en su ritmo y melodía, más acá de lo simbólico. La idea de Rodríguez es que la música regresa desde el exterior como el delirio, en su forma de canto de sirena: el deseo suena afuera. También Rodríguez (2007) toma como problema común del psicoanálisis y de la música, la transmisión. Cómo se enseña a intervenir, si sólo se puede enseñar técnica... Se llama a escuchar al Otro, para ello. De ahí también escucha analítica con el cuerpo, atención flotante, como también intervención puramente sonora: mhhh. Hay tono, hay silencio y hay ritmo. Estos elementos, para Rodríguez (2007), pueden pensarse como una base para la música y para la intervención analítica.

Del Jazz

Y finalmente, respecto a las elaboraciones psicoanalíticas a partir del jazz, el libro de Lichtenstein arriba citado muestra ya la posibilidad de extraer a partir de la disciplina del jazz, algunos elementos que pueden servir al avance reflexivo de la disciplina del psicoanálisis. En esta misma línea, un artículo de Correa (2008) analiza el concepto de estilo analítico, adentrándose en los problemas de lo singular no sólo del analizando, sino también del analista, poniendo en juego las investigaciones de Ogden (2007, en Correa,

2008). Para ello -y con un estilo bastante singular...- toma como modelo de análisis algunos elementos básicos del jazz. Primero, desde la idea de juego de ajedrez, propuesta por Freud en los inicios del pensamiento acerca de la técnica, Correa (2008) nos remarca de allí el asunto del juego, y, por tanto, de la improvisación. Curiosamente, aquella imagen que busca denotar sesudos cálculos entre millones de variables y posibilidades, connota algo del orden del juego. Correa toma de Winnicott la definición de psicoanálisis como “una forma de juego altamente especializado, al servicio de la comunicación con uno mismo y con los demás” (1972, p. 65). Pues, no con Klein sino con Winnicott es que el juego queda marcado en su lugar curativo, creativo, comunicativo de metáfora y, lo central: vincular, transicional (Correa, 2008). Desde aquel asunto central del juego, y lo que Correa (2008) se atreve a llamar como aquella parte idiosincrática que hace al analista un artista cuando interviene - o quizá mejor: un creativo-, es que propone reemplazar o ampliar la metáfora del ajedrez con la del jazz. Se quitan algunos pequeños problemas de la metáfora que no son favorables, como la idea de campo de batalla del ajedrez, que quita la colaboración y vínculo del campo analítico, y se agrega una serie de detalles de lo singular, manteniendo la estandarización sólo posible del inicio y del final, más algunos elementos estructurales.

Asimismo, otras investigaciones muestran acercamientos similares. Otro investigador, Frost (2015), es ejemplo de recoger del modelo de la improvisación en el jazz herramientas de comprensión para el trabajo en la clínica psicoanalítica, así como herramientas para resolver allí sus impasses. También un artículo de Raeburn llamado "Psychoanalysis and jazz" (2004) da testimonio de una mesa con tres expositores, donde se leyeron distintos artículos que hacen analogías con el jazz para pensar diversos asuntos del psicoanálisis: de su ejercicio, formación, técnica, etc.

Para cerrar este grupo, también es posible encontrar en esta categoría el trabajo de Le Poulichet (1998), en donde el acercamiento a la producción artística, busca iluminar algo del camino singular recorrido por el artista como creador, en la medida en que éste revela un asunto que concierne al psicoanálisis en tanto estudio del psiquismo y el conflicto. Sin embargo, cabe destacar que Le Poulichet (1998) declara y promueve -o al menos: propone-, una abstención a que de manera apriorística y netamente abstracta e ideal o bien a posteriori y en función de estudios sobre obras, disciplinas o artistas, se decanten teorizaciones a la manera de marcos teóricos que se cristalicen, se aglomeren, y configuren poco a poco una teoría psicoanalítica del arte. Pues esto no sería sino una barrera al conocimiento. Más adelante se revisa con más detalle estos postulados.

3) Psicoanálisis y proceso creador

En tanto estudio psicoanalítico en el campo de la creación artística, resulta aquí un paso obligado revisar al modo de primeros senderos abiertos por el colonizador, los caminos con los que Freud inauguró el conocimiento y adentramiento en un campo nuevo, del psiquismo inconsciente, a la hora de interrogarse sobre o a partir del arte. Al mismo tiempo, se revisan algunos de éstos por las claves que otorgan para preguntarse acerca de diversos aspectos del fenómeno y nunca cerrar ni recubrir algo de lo irresponsible allí, y por lo cual justamente resulta tanto poseedor de objetos de interés como también de un saber meritorio como dialogante. Además, cabe explicitar que si bien -como se mencionó en la introducción- de la obra de Freud es posible encontrar trabajos catalogables bajo los otros dos agrupamientos ya recién revisados, aquí se le revisa de manera sumatoria en función sobre todo de lo que iluminaría para pensar el proceso creador, y por ello también se dejó para este apartado.

Freud

Pareciera que de la obra freudiana será posible recoger más una postura (o incluso varias) frente al arte que una intelección acabada. Pues sus obras representan acercamientos o usos de obras en una investigación de la psiquis, y a la hora de hablar del arte sus aseveraciones son modestas. De la obra freudiana referida directa o tangencialmente al problema del arte, o a los problemas del arte, muchas discusiones posibles se pueden desprender de algún detalle u otro, sobre todo en relación a un reducir el sentido de la obra a una psicobiografía infantil del autor. Sin embargo, el mayor aporte de los acercamientos freudianos de tipo psicobiográfico no ha sido la reconstrucción de la infancia del autor, sino el develamiento de los fantasmas contenidos en la obra (Segal, 1995). Cuestión que lleva a atender cuánto Freud está preocupado del contenido y no necesariamente del problema formal de la estética (Freud, 1991). Asimismo, en otras obras sin pretensiones psicobiográficas, ahonda en el develamiento de problemas universales representados en la obra, como lo es el parricidio y su relación al complejo de edipo, o los tipos de madre y la relación a la muerte (Freud, 1917; Freud, 1928; respectivamente). Otro elemento que investigó Freud ya desde *La interpretación de los sueños* (1900) fue el de cómo los personajes creados en las obras es como si poseyeran inconsciente y estuvieran dominados por los mismos dinamismos, produjeran sueños con las mismas características, etc. Freud se pregunta qué de estas ensoñaciones del creador artístico, de estos escenarios no reales en que seriamente suceden realizaciones de deseo, nos conmueve y hace gozar:

por un lado, debe la representación corresponder a una fantasía que alcance grados universales y no meramente personales; por otro lado, el deseo permite ser gozado, así como expresado, por el disfraz que posee, como en un sueño; y por último, el placer estético de la obra permite tal como el placer previo en el sexo, un monto de excitación que abre paso a la posibilidad de un goce aún mayor, en el coito, y en este caso, en el pensamiento oculto figurado en la obra (Segal, 1995). Recogiendo algunas críticas hechas al pensamiento freudiano en torno a la producción artística, Segal (1995) justifica que los últimos descubrimientos freudianos no tuvieron lugar de re-pensar ciertos problemas, lo que, por ejemplo, podría haber llevado a comprender la creación del lado del trabajo y de la elaboración, más que del de la ensoñación. No es posible, ni necesario, configurar una visión freudiana -unitaria- de la creación del artista, pero encontramos diversas claves, a veces oponiéndose, distantes, contiguas, en diálogo, etc. Hacia el final de su obra, encontramos la idea de que el artista en su producción pone algo de un fantasma profundamente inconciente, y en ello también el poder conmovedor para el receptor, quien puede conectar con la constelación mental y emocional que al artista lo llevó a crear, viviéndola en carne propia y por tanto también re-viviendo con ello el acto de la creación (Segal, 1955).

Respecto al problema de la estética, que desde una mirada tradicional ha sido considerada un asunto formal, como ya se mencionó, Freud (1991) es tajante respecto a que su interés es más bien de contenido, en la obra. Pues respecto al problema de la belleza, dice que la ciencia de la estética ha podido sólo dar palabras altisonantes encubriendo una pregunta sin respuestas, así como también el psicoanálisis poco puede decir, más que notar la ligazón de la belleza a los rasgos sexuales secundarios, y por el contrario con los genitales, que son excitantes, pero no considerados bellos (1992c). Ahora bien, podría resultar de una reducción muy grande considerar un asunto meramente formal la pregunta por la belleza en el arte.

En torno al asunto de la poiética, en "El Malestar en la Cultura", Freud (1992c) asevera que la sublimación artística se inscribe como un quehacer respecto a la pulsión más, respecto a su satisfacción, y por tanto igualmente insuficiente en la búsqueda de la felicidad que cualquier otra inserta en la tensión del sujeto en sociedad. Esto no daría muchas luces acerca del sentido de investigar el trabajo creativo. Pero un Freud que asevera en "El creador literario y el fantaseo" que la posibilidad del arte radica en su capacidad de veladura de un contenido inconciente (Freud, 1992a), hace diferentes

sugerencias. Bajo aquella perspectiva, es del todo aceptable y -más aún- deseable un diálogo en que el arte puede enseñar al psicoanálisis acerca de interrogantes que le son fundamentales. Pero de todos modos pareciera que las más de las ideas freudianas se inscriben respecto a la creación en la línea de un mecanismo de satisfacción psicosexual, con rodeos, más que en la línea de una elaboración o trabajo psíquico. Ejemplo de esto sería la idea freudiana presente en "Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico" (1992b) de que aquel creador que es capaz de disponer de su libido para la sublimación, abandona -la verdad- sólo momentáneamente la satisfacción exigida, que pronto es recuperada por vía narcisística en el reconocimiento de los demás, siendo la base psicosexual nunca realmente abandonada. Sin embargo, una carta escrita por Freud en su vejez, a una corresponsal desconocida, ilumina ya algo de otro orden. Cito:

“No se excluye que un tratamiento psicoanalítico provoque una imposibilidad de proseguir una actividad artística. El análisis no es responsable de ello, dado que la cosa no se produciría de todos modos, y no puede dejar de ser ventajoso saberlo a tiempo. Si no obstante el instinto hacia el arte es más fuerte que las resistencias internas, la productividad se verá incrementada por el psicoanálisis y nunca disminuida” (s.f., en Rojas, Archundia y Salgado, 2015, p. 11).

De esta carta es posible extraer cierta concepción de una moción creadora en sí misma, más allá de su contenido (aunque no fue ésta una idea desarrollada por Freud), y queda abierta la pregunta del por qué esta actividad interrumpida por el análisis podría terminar por potenciarse. Se puede conjeturar que lo que estaría en juego sería el hecho de que la movilización del sujeto, así como la toma de conciencia de ciertos representantes psíquicos inconscientes y su elaboración, resultan productivas y de hecho son fundamentales en la creación artística; aquella idea encontrará fundamento en los postulados de Anzieu (1993).

El problema de la Fantasía, y la escuela inglesa

Sin embargo, la idea de que en la creación hay un proceso o desarrollo del sujeto, podemos rastrearlo en la escuela inglesa. Desde la posición de Segal (1955), quien adhiere a la tesis kleiniana de que la creación artística se desprende de la posición depresiva, en relación al impulso de reparar el objeto materno fantasmáticamente atacado, y evitar así

también una persecución paranoica de vuelta, lo esencial del arte sería la creación de símbolos. En ello, el artista recrea su mundo interno en una obra que es en su medio un mundo nuevo, pero también es la recreación de un mundo perdido (Segal, 1955). Segal (1955) piensa que en contraste con la forma de la reparación maníaca, la reparación depreseiva, que se encuentra en la creación de una obra de arte, reconoce e incluye los efectos destructivos de la agresión, y a su vez los conecta, rearmoniza el todo, reintegra y devuelve armonía y equilibrio, cuestión que sería central de la belleza artística, donde el ritmo no es perfección sino equilibrio de lo feo y lo bello. Para Segal (1955), la paradoja de que la creación de algo nuevo y original surja de una necesidad de reparar y recrear, es propia del simbolismo, pues el símbolo no es copia de lo que fue el objeto, es algo creado nuevamente.

A propósito de dos preguntas o problemas con los que chocaba Freud y no intentaba sortear de alguna manera simple, sino que le interesaban como preguntas -el cómo el artista conmueve al receptor, y el qué lo impulsa a crear-, Segal (1955) señalando su raíz común pone de relieve la pregunta más general y fundamental acerca de qué habría en común en todas aquellas obras de diversas disciplinas, que llamamos artes, y que se relacionaría a la experiencia que provocan en nosotros. Respecto a aquellos dos focos fundamentales de cuestionamientos freudianos que fueron aquí revisados y que habrá que retener, a saber, el por qué de la estética y el por qué de la poética, es interesante que Segal (1955) señale su íntima conexión, pues resulta bastante sugerente respecto a cuánto de lo creativo es también contemplativo o apreciativo, y viceversa.

Respecto al problema de la creatividad, Velasco (2007) muestra la discusión entre la visión freudiana acerca de la creatividad, catalogando a los psicoanalistas como los psicólogos que más se han atrevido a entrar al problema, y las críticas de Vigotsky (1970, en Velasco, 2007), que acusan de reducción a la idea de que la obra de arte tenga un sentido siempre ligado a la sexualidad. Por ello, para no hacer esa limitación de las interpretaciones de las obras de arte, se requeriría de un estudio de las formas, atendiendo a las capacidades volitivas y conscientes del hombre (Velasco, 2007). De este formulado podemos introducir la distinción entre creación o trabajo creador, obra de arte y placer estético. Así, quizás habría que leer los postulados freudianos más del lado de una sexualidad o de la pulsión, del lado de la creación, y también del lado del placer estético del receptor, en tanto lo que queda construido en la obra, que no es una simple formación del inconsciente, es definitivamente algo que habla de muchas cosas distintas. Esto, quizás, se

relaciona justamente a la otra crítica que Velasco contrapone a la visión freudiana, la de Gombrich (1971, en Velasco, 2007). Ésta, reclama por el acento en la conflictiva neurótica, rescatando que la obra es mucho más que conflictos sublimados, sugiriendo acentuar más lo que del yo está allí en juego, que del ello, pues el yo es el que canaliza estos conflictos para crear. Sin desmerecer esta postura, todo lo contrario, es necesario sí recordar que si hablamos de conflicto por supuesto que hablamos del yo, y no solamente de ello. Aclarado eso, el comentario es del todo productivo para una comprensión del asunto de la creación, y es, de hecho, central en teorías que se enmarcan en la escuela inglesa de psicoanálisis.

Para comprender mejor cómo entran en diálogo aquello del yo en *juego*, con la conflictiva pulsional a la base, un artículo de Sammartino (2009) resulta esclarecedor. Para Sammartino (2009), los mismos creadores se interrogan frecuentemente acerca del misterio del trabajo creador, pues no sólo llama la atención lo vertiginoso que puede resultar, sino la calma, o a veces el vacío, que deja tras su finalización; como si la creación en su impulso y fases tuviera a la base una operación íntima y necesaria para la vida emocional de la persona. Sammartino (2009) aborda primero desde el juego, este enigma, en tanto piensa que de ahí el psicoanálisis podrá iluminar el asunto del impulso a crear. El centro está en la idea de reconstruir un mundo a partir de ensoñaciones y fantasmas, conscientes e inconscientes, presentada por Freud ya sugiriendo esta semilla en el juego infantil (1992a). Siguiendo a Winnicott (1972), Sammartino (2009) en su comparación del juego infantil y la creación literaria, encuentra como lugar común lo transicional, en tanto intermedio de los procesos primario y secundario, del principio de realidad y de placer, así como del yo y no-yo, y, lo más importante, de una construcción que se sitúa ni adentro ni afuera. Asimismo, desde un recorrido Freud-Winnicott, Sammartino (2009) recalca el lugar de elaboración de la pérdida, que pone el goce de la representación o simbolización, en lugar de la pena por el objeto perdido, y en el lugar de ese objeto. Esto da esquema a la creación literaria y juego infantil como desmentida de la ausencia y a la vez reconocimiento, transicionalmente. Como el juego escenifica, ordena y figura, para conjurar el caos y la angustia en la relación del sujeto pulsional al otro también pulsional; la actividad creadora literaria, como todo arte, sueño o mito, crea una escenificación que, por medio de representar y representarse el sujeto, lo protege tanto a sí mismo como al otro, del caos pulsional (Sammartino, 2009).

Entonces, si a la base el impulso a crear del escritor y el del niño que juega se confunden, es al nivel del trabajo que se da en esta actividad, lo que hace la diferencia. Siguiendo la teoría de Anzieu de las cinco fases de la creación (1993), Sammartino (2009)

ofrece lecturas de algunos escritores y sus obras, en relación a momentos de crisis en sus vidas, tomando como material testimonios de los mismos autores de tipo autobiográfico y también comentarios de sus obras. De esto, concluye remarcando la idea de Anzieu, de que como el trabajo creador implica contacto con las fuerzas impulsoras relacionadas a profundas angustias y por tanto regresión a formas arcaicas, como lidiar con restos no simbolizados de traumas, y sobre ello el trabajo del yo y de un código organizador, resulta siempre motivo de sanación como también de eventual quiebre, puede ser la cura y estabilidad, así como en el mismo borde representar un peligro hacia la desestructuración (Sammartino, 2009).

Siguiendo con la relación de la creación a la enfermedad como a la cura, cabe manifestar que hay un campo inmenso de abundante bibliografía en el cual no se adentra esta investigación, sobre todo de tipo psiquiátrico y psicopatológico, más que psicoanalítico. Sin embargo, acerca del problema mismo es ineludible recoger algunos postulados. Por ejemplo, Pichón-Rivière, respecto de las acusaciones psicopatológicas al Conde de Lautremont, poeta que ha estudiado en profundidad, declara estar de acuerdo con el juicio de que, por el contrario de lo acusado, no solo no padecía de enfermedad mental alguna, sino que su obra era la muestra de haber superado la locura, sustrayéndose con su trabajo creativo a la posibilidad de su padecimiento (Zito, 1993). Sin embargo, el análisis que hace Pichón del poeta corresponde según sus palabras al análisis que se hace del material emergente durante sesiones de análisis, leyendo sus poemas como si se tratase de una crónica de su mundo interno (Zito, 1993). Es conveniente atender a la particularidad de su acercamiento a la obra, en tanto de ello también se desprende su juicio. Respecto a su concepción de la actividad creativa, es muy enfático en dejar claro que, en esencia, en lo fundamental, no difieren en nada las actividades del juego, el deporte, la ciencia y el arte (Zito, 1993). También marca entre estas relaciones de potenciación e inhibición, en donde se potencian al desarrollarse en conjunto, así como una dificultad para jugar podría llevar a un niño a una dificultad para adentrarse en la ciencia (Zito, 1993). Cuando se le interpela en la entrevista de Zito (1993) acerca del carácter *mágico* del arte, por si es que esto le daría un estatuto distinto, Pichón responde que aquello deriva de ciertos aspectos inconscientes ligados al fetichismo, pero que todas estas actividades implican investigaciones. Ahora bien, Pichón piensa en particular que la obra de arte se caracteriza por generar una vivencia de lo estético, que recrea la vida; es una vivencia de lo maravilloso, que a su vez esconde algo del orden de lo siniestro y de la muerte, lo que genera una vivencia de angustia (Zito, 1993). La vivencia de muerte es, desde un punto de vista

psíquico, el asunto central en toda creación, pero la artística permitiría la creación de una obra que por medio de un trabajo consciente reconoce y pone en armonía elaborando elementos inconscientes que presentan lo siniestro, en un todo que genera una vivencia de lo maravilloso, no simplemente angustia (Zito, 1993).

Esto, que de algún modo se desprende de la misma concepción revisada aquí de la escuela inglesa, para Pichón (Zito, 1993), sería la diferencia con el llamado "arte patológico", en tanto el alienado no tendría capacidad para dar ese trabajo a lo *siniestro* -o en traducción de amorrtu lo *ominoso*, como lo pensó Freud justamente a propósito de una obra de arte (1979)-, su creación es mucho más automática y permanente en el tiempo, mucho más necesaria y menos controlada conscientemente. Ello se relaciona a la idea del conflicto psíquico como también a la noción de espacio transicional. Por ejemplo, Monroy (2006), siguiendo los postulados de Segal, Klein y Winnicott, comprende que la capacidad de realizar creaciones artísticas y culturales en general, se desprende de una dinámica de libre juego con el objeto transicional en el vínculo a la madre, en donde gracias a la capacidad del yo de construcción de símbolos e imaginación, se permite el goce de desplegar una fantasía de posesión y dominio sobre el objeto materno. Sin embargo, su estudio (Monroy, 2006) no entra a diferenciar respecto de la creatividad la creación artística o bien creaciones y juegos versus una obra de arte, en tanto le interesa la importancia psíquica de la actividad creadora y la imaginación, de manera general, y no en relación al problema del Arte. Si bien esto está presente en Pichón (Zito, 1993), incluyendo también el deporte y otras actividades, allí sí se traza una diferencia, aunque de otro orden. La transformación mágica de la realidad, presente siempre, en el alienado es una necesidad que queda más del lado de lo delirante, en tanto en la artista, por otro lado, se sitúa en un lugar de comunicación de un descubrimiento, una forma de ver las cosas, etc. -hace cierta solución de compromiso con su realidad social. Así, el artista "normal" hace consiente y explícita en su obra un conflicto respecto al modo de vivir, en cambio, el enfermo mantiene escondido e implícito el conflicto a la base de su creación (Zito, 1993). Esto, si lo contraponemos a la idea de dejar perderse, perder el self, y crear en la improvisación del jazz (Carvalho, 2010), sumado a la numerosa cantidad de jazzistas que fueron diagnosticados con diversos trastornos (Thys, Sabbe y De Hert, 2014; Balbo, 2004; Wills, 2003; Russell, 1989), pareciera ya bien poner en jaque el estatuto de esta disciplina como arte, ya bien poner en jaque los postulados de Pichón. Sin embargo, para aclarar el problema, es necesario destacar que éste diferencia aquello de simplemente un arte incomprendido, o simplemente el arte de alguien que crea desde adentro de un hospital

psiquiátrico. Pues una distinción tal respondería a un modelo de enfermedad-normalidad ideológico acorde a intereses de clase (Zito, 1993). En cambio, "el arte típicamente alienado carece en general de valor plástico, no hay propuesta dinámica de cambio sino estereotipo; no hay unidad, sino caos; y no hay dificultad en la comunicación sino falta de comunicación" (Zito, 1993, p. 136). El problema de la comunicación es lo central para Pichón, y ello requiere de un determinado trabajo en la obra. El arte sería la forma más alta de comunicación, y en la locura se ve bloqueada, el mensaje está cerrado en sí mismo (Zito, 1993). Esta comunicación, refiere en términos generales a un cifrado particular de la experiencia de la muerte, o del miedo a ella. Que quede recalcado, que esto nuevamente sugiere un vínculo estrecho del porqué de la estética y de la poética. Así, la creación artística es por definición una re-creación -repara y devuelve a la vida cosas muertas-, el artista trasciende un conflicto que lo paraliza, triunfando la vida sobre la muerte y la salud sobre la locura cuando se realiza a cabalidad la creación (Zito, 1993).

Para ordenar la visión de Pichón: este proceso de creación implica en primer lugar una pérdida de un objeto, eso estaría a la base de cualquier creación; en segundo lugar, la actividad consiste en un conocimiento, y por tanto adentrarse en el objeto a re-crear, reparar; tercero, a esta actividad creadora se ofrecen dos resistencias, el miedo a la pérdida y el miedo al ataque proveniente de este objeto al cual se le acerca; y por último, es necesaria la elaboración y sublimación de esas ansiedades para el triunfo de la creación, que muestra la unidad con -o después de- la desintegración (Zito, 1993). Por esto es que quien admira una obra de arte siente placer ligado a lo estético, en tanto en su identificación al creador vivencia el placer de la resolución de ansiedades muy profundas ligadas a la muerte. Pichón piensa que la creación es una forma de elaborar un estado de crisis que es siempre en su primera fase un duelo por un objeto perdido, y cuando supera las resistencias entra en una creación que lo modifica internamente, así como representa una modificación también de su medio, del afuera. Así, resulta que el problema de la enfermedad, no es sino el problema de la crisis subjetiva y el arte como trabajo de travesía.

El Sujeto y el Vacío, y la escuela francesa

Desde otro marco de pensamiento bastante innovador, Héctor Fiorini, psiquiatra y psicoanalista argentino, profesor de la UBA, ha dedicado su estudio a profundizar en el problema de los procesos creadores en el arte y en la vida en general. De las ideas que ha desarrollado en su obra, aquello que más destaca por su contundencia y originalidad es la noción de una temporalidad particular en las obras de arte, ligadas a un *proceso terciario*,

distinto de los primario y secundario descritos por Freud, así como de otros "*procesos terciarios*", en postulados de otros psicoanalistas (Rose, 2010). Su concepto, a diferencia de algunos como los de Winnicott, Green o Ariety, apunta no a una interacción entre los otros dos, sino a un funcionamiento diverso, relacionado a un tiempo y procesamiento de lo transicional, que da lugar a objetos intermedios entre objetos creados y otros objetos socialmente instituidos y ofrecidos (Rose, 2010). Así, el proceso de creación del cual su soporte y motor es el proceso terciario, implica una tensión con lo conocido que resiste su transgresión, en tanto el proceso terciario desorganiza las formas establecidas hacia lo desconocido y nuevo (Rose, 2010). Esto es motivo en el sujeto de intensas emociones de miedo y ansiedad, pero también de libertad y placer, lo que lo mueve hacia una vertiginosa nada, así como a la vez hacia una grandiosa omnipotencia. Esto movería al sujeto creador desde una pulsión creadora hacia un estado de desidentificación, hacia un no-ser, y a un estado de alerta y receptividad a la vez que desorganización de órdenes establecidos que Fiorini liga a las estructuras neuróticas (Rose, 2010); de aquí que el autor también haya profusamente trabajado con este marco de pensamiento en torno al lugar del pensamiento del proceso terciario en la cura psicoanalítica. Para Fiorini el sujeto creador nace con su obra, en la medida en que es una organización no unificada, en donde coexisten con diferentes temporalidades, representaciones y transformaciones paralelas, que encuentran cohesión en la creación de una obra. Esto último, tendría un efecto en cierto sentido sanador y permite pensar la clínica con sujetos creadores, así como la clínica psicoanalítica en general, en tanto proceso creador.

Por otro lado, dentro de la escuela francesa por supuesto que el arte ha sido tema de discusión. Si bien Lacan nunca demostró interés en configurar una teoría o comprensión acerca del arte o del problema de la belleza (Recalcatti, 2006), Recalcatti (2006) propone diversas claves para de la obra lacaniana extraer conceptos para leer el problema de cómo el arte en tanto ejercicio simbólico logra un determinado acercamiento a lo real irreductible. Esto le permite (Recalcatti, 2006) elaborar -o al menos esbozar- tres estéticas lacanianas, que ni juntas ni por separado constituyen, aún así, una teoría como tal acerca del arte o del proceso creativo. Aunque en vistas de aquello que de la pregunta por la estética se ilumina como respuesta para la pregunta por la poética, se pueden rescatar algunas nociones esclarecedoras.

La primera estética corresponde a la visión expresada por Lacan en el *Seminario VII*, dedicado a la ética del psicoanálisis, en que el arte sería una *organización del vacío*

(Recalcati, 2006). Recalcati (2006) señala que esto da un vuelco al acercamiento del psicoanálisis aplicado al arte, en tanto se desestima la idea de leer en una obra un síntoma, o sea, aquello que del fantasma del artista se pone en juego, sino que interesa aquello que la obra enseña al psicoanálisis acerca de su objeto. En el sentido de que ambos tienen lo mismo por objeto y por fundamento. La organización significativa del psiquismo, o de una obra de arte, no hace sino un rodeo del vacío irreductible de la Cosa, y a este primer paradigma del goce, de lo real, corresponde la primera estética. Ahora bien, esto que funda la posibilidad del diálogo propuesto más arriba, acá merece una precaución. El arte no correspondería a una exposición psicótica o perversa de la cosa, es un tratamiento de su exceso ingobernable, y aquel tratamiento sigue la forma de la sublimación, en donde la Cosa se representa necesariamente como Otra Cosa (Recalcati, 2006). Así, debe haber un equilibrio entre velar y hacer presentir lo ominoso de la Cosa, para que haya belleza, en tanto no es la sublimación una mera defensa contra lo real que tache la Cosa, sino un signo de su tachadura que se acerca y anuncia el residuo ineludible de aquella. Esta primera estética es vinculable al equilibrio comentado por Segal (1955) respecto a la defensa depresiva, así como al quehacer respecto de la angustia en torno a la muerte en Pichón (Zito, 1993).

La segunda estética se desprende de un cambio de paradigma acerca del goce, que se puede rastrear en el *Seminario XI* (Recalcati, 2006). Aquí, la Cosa aparece localizada, bordeada estructuralmente a causa de una fragmentación y distribución en los contornos de los orificios pulsionales del cuerpo, por la castración simbólica: es una *estética anamórfica*, más de la Tyche que del vacío (Recalcati, 2006). No es ya organización en torno a la Cosa o de la Cosa, sino un hacer posible su encuentro. Esto Recalcati lo explica (2006) respecto de lo que ha sido llamado función cuadro, que sería aquí definición o condición de la obra de arte: la captura del sujeto por el cuadro, se relaciona más a su ojo que a su mirada, se deposita allí en el cuadro y pacifica la mirada, al mismo tiempo que se lo aniquila como sujeto de la representación, convirtiéndolo en mancha, es decir, queda afuera el punto de vista, el objeto lo mira y él es ahora una cosa a ser vista -se deja caer a su vida desnuda como objeto de exceso pulsional. Así como el significante se relaciona a otro significante, por su imposibilidad de representarse, el sujeto como irrepresentable para sí aparece como mancha, exceso excluido de la captura significativa. Si la estética del vacío hacía bordear la cosa, la estética anamórfica la provoca y presenta en su localización, no intenta figurar un real irrepresentable, sino producir su encuentro como Tyché, en el exceso del sujeto, la obra fuerza el límite del cuadro (Recalcati, 2006). De esta segunda estética,

el problema por la propia representación del sujeto creador en la obra, así como la del mundo externo o del mundo volcado al exterior, resulta aquí presente respecto de la estética, es decir, que aquello que conmueve al espectador de la obra, refiere a su propia irrepresentabilidad, le presenta y hace encontrar su propio exceso en relación al del cuadro de la obra.

Y como tercera estética, Recalcati (2006) encuentra la estética de la letra. Esta estética no sugiere comprender a un sujeto frente al real abismante de la Cosa, ni a los restos parcializados de lo real, pues se desprende de otra teoría acerca del encuentro con lo real, la cual alude a la dimensión singular del acto que hace separarse al sujeto de la sombra simbólica del Otro (Recalcati, 2006). La figura de lo singular Lacan la encuentra en la caligrafía, donde lo universal es destruido por cada mano; es una singularidad a la vez absolutamente contingente y absolutamente necesaria (no se puede sino así escribir algo) (Recalcati, 2006). Este doble carácter, necesario y contingente, de lo Real en la singularidad del acto, nuevamente sugiere bastante tanto del espectador conmovido como del mismo autor de la obra, y en particular resulta muy útil para pensar el asunto de aquella situación singular que es una improvisación en el jazz y de la voz e impronta singular de un improvisador.

Es quizás justamente este aspecto de lo singular como clave del arte respecto de su objeto, objeto que también lo sería del psicoanálisis, lo que mueve a Le Poulichet (1998) a buscar conservar ese estatuto singular, para que el saber del psicoanálisis pueda recoger algo y aprender así, del saber del arte. Le Poulichet (1998) ha propuesto un posicionamiento bastante diverso a la mayoría de los aquí revisados, y no sin contundencia. Propone un acercamiento al mundo de la creación artística, las creaciones y los creadores, en donde el psicoanálisis renuncie a una lectura desde un marco explicativo acerca del funcionamiento de estos procesos, y más bien se sumerja en la singularidad de cada caso, para encontrar allí un conocimiento que actualice la teoría psicoanalítica misma; es una propuesta de relación entre el psicoanálisis y el arte, en donde tanto algunas obras particulares como trayectorias artísticas, pueden enseñar nuevas teorías o modificar las existentes, así como las patologías enseñan acerca de los procesos psíquicos subyacentes a 'normales' y 'anormales', los procesos creadores representan otros mecanismos, otras soluciones que no obturan el deseo (Le Poulichet, 1998). A su vez, como el modelo de la clínica psicoanalítica que goza de licencia para inventar o construir una propia ficción metapsicológica dentro de un caso, de igual modo propone Le Poulichet (1998) el

acercamiento a una obra, esta vez no para un efecto en el artista sino para la clínica y escucha del analista en cuestión en sus casos. ¿Resultaría acaso sólo una especie de entrenamiento e investigación para el clínico? La verdad, Le Poulichet (1998) piensa que siempre el "*arte del peligro* revelaría la forma oculta de la cosa peligrosa y de la vida como puesta en peligro, en todo individuo" (p. 11); aunque, esto, con la advertencia de que las investigaciones no deben coagularse en una gran teoría de los procesos creadores como referencia única de análisis de estos procesos. Sin abandonar una consideración por la clave que Winnicott entrega para comprender la creación de objetos en un espacio transicional, en donde el marco es el del narcisismo y la distinción yo/no-yo, Le Poulichet (1998) propone el concepto de objeto desconocido, que evitaría reducciones en el análisis, en tanto puede surgir justamente del vacío frente a una pregunta que no deja de responderse, pues ninguna forma de respuesta responde completamente, y se permite modelar realidades que a veces exceden ese problema de la relación narcisística al otro. Por esto, Le Poulichet (1998) investiga distintos procesos creadores revelando diversidades que devienen en la emergencia de cuerpos extraños, como sucedáneos de una superficie corporal a ser investida como yo, para remodelar el yo instaurando una nueva relación al peligro (peligro con el que Freud habría chocado por irrepresentable, hallándolo para el yo en el mundo exterior, en el ello y en el superyó).

El cuerpo de la obra de Didier Anzieu

Respecto a la idea de la relación y posiciones a establecer, suponer, o bien descubrir, entre psicoanálisis y arte como dos saberes de diversa naturaleza, esta investigación se enmarca en las posibilidades que inaugura Anzieu con su teoría acerca del trabajo creador (1993). La revisión presente busca rescatar elementos que se han trabajado más arriba con otros autores, como otros que no, para en ambos casos exponer una mayor profundidad de su teoría como marco comprensivo del fenómeno de la creación. Así, no es, por tanto, un psicoanálisis (aplicado) de un artista, ni es un psicoanálisis (aplicado) de una obra de arte, al modo de una herramienta hermenéutica, que hiciera de marco ético y estético de apreciación e incluso -aunque quién sabe con qué finalidad- explicación de la obra, por medio de una semiótica analítica. Anzieu (1993) define su teoría como una teoría de la poética, de orientación psicoanalítica. Y de su orientación psicoanalítica, dice (Anzieu, 1993) que busca camino diferente entre las dos corrientes existentes en el campo: leer supuestos fantasmas inconscientes del autor en un análisis que se limita al contenido de la obra, y por otro lado importar conceptos psicoanalíticos para hacer desviados de su sentido

original una semiótica. Anzieu (1993), en una de sus monografías a novelistas, se excusa advirtiendo que cuando habla de los mecanismos de defensa presentes en la narrativa de distintas novelas, no está hablando de que sean mecanismos necesariamente marcados en las defensas de aquel artista como persona. Sin embargo, si es que su estudio toma más de una novela -y así lo hace-, es porque tampoco es una psicologización del narrador o hablante de un escrito en particular. Resulta, más bien, una teoría que viene a preguntar y estudiar acerca del autor de la obra, en tanto sujeto de trabajo psíquico por parte de ésta. Es, aquí, Bird, trabajado por su obra y a lo largo de su obra, más que Charles Christopher Parker, Jr. Sin desmerecer el potencial que puede tener la teoría de Anzieu (1993) para la clínica con sujetos creadores, o para pensar en general la creación como travesía y superación de una crisis, en la clínica, resulta, sobre todo en esta investigación, imprescindible recordar que la crisis es solamente en un plano una crisis del individuo, existiendo muchos más niveles involucrados, del orden interpersonal, grupal, institucional, cultural, disciplinar, etc.

Ahora bien, frente a un estado de crisis, no es inmediato ni incondicional el entrar en creación, y por ello Anzieu (1993) advierte como primera condición la filiación simbólica a un creador reconocido, pues al modo de una identificación heroica y de su ulterior rechazo, se posibilitaría el engendramiento de una obra. Esta posibilidad sería escasa dentro de los mismos sujetos con predisposiciones catalogables como creatividad. La noción clave utilizada por Anzieu para esta entrada es el despegue, que ya en su aire a trascendencia insinúa un concepto de creación como lucha contra la muerte (1993). Este despegue posibilita un proceso que Anzieu comprende dentro de lo que llama operaciones transformadoras, en donde se puede pensar el tránsito salud mental y desorden, desorden a cura, y creatividad a creación. Ellos, son tránsitos resultantes de un trabajo psíquico. A diferencia de un trabajo corto como el del sueño y de uno de meses como el del duelo, el de la creación por momentos de inspiración es instantáneo y en momentos de composición y edición puede durar años; pero los tres representan estados de crisis del aparato psíquico (Anzieu, 1993). En tanto crisis, implica para el sujeto un quiebre, desconcierto, exacerbación de aspectos patológicos, cuestionamiento de estructuras rígidas y regresión a antiguos recursos. Esto deviene o en una superación creadora hacia un nuevo equilibrio, o bien en regresión al vacío, descompensación y refugio en enfermedad o incluso aceptación de la muerte. El modus propio de este trabajo, requiere distinción para Anzieu, en tanto aunque se desprenda a propósito de uno de los otros dos, la creación de una obra constituiría de todos modos una interacción diferente de los procesos primario y secundario,

aunque con la maravillosa conjunción de los aspectos de trabajo del sueño -como lo son puesta en imágenes de deseos reprimidos, representación de conflictos en otros escenarios, desplazamientos y condensaciones, etc- y de trabajo de duelo -lucha y elaboración de la falta, el dolor, identificación con objeto amado y su resurrección, trabajo con pulsión de muerte, etc- (Anzieu, 1993). Así como el sueño representaría una minicrisis y su resolución al menos parcial, la creación contiene la inspiración y su posterior trabajo más o menos expedito. Pero más bien similar a la gravedad de la crisis de una pérdida, las opciones van desde resoluciones muy expeditas hasta sumirse en melancolía y el vacío interno.

Como último elemento referente a la crisis, cabe mencionar algunos aspectos relevantes que Anzieu toma de Kaës (1979 en Anzieu, 1993) para su caracterización. Por un lado, las resonancias propias a su pluridimensionalidad, entre los niveles casi nunca aislados: intrasubjetivo, interpersonal, intragrupal, intergrupalo, y el más general, malestar en la civilización. Esta crisis provoca en el individuo o grupo una pérdida de placer e incluso inversión de los valores. Ocurre también un efecto traumático, que se desencadena porque la ruptura que origina la crisis revive a su vez rupturas del pasado. Esto está ligado a una falla del entorno, o marco, que como marco material-maternal es central para la estabilidad del sujeto, y en tanto falla en la crisis, así como también falla el yo y una institución social a la que pertenece, la crisis refuerza la falla del marco, potenciándose mutuamente. Por esto el carácter de superación de la crisis, que refiere al encuentro de un nuevo marco para un nuevo equilibrio, en donde la superación creadora, específicamente, requiere de la recreación de un espacio transicional que devuelva al individuo su seguridad y capacidad de simbolizar, jugar, crear, y también requiere del restablecimiento mediante apropiación de funciones que inicialmente el entorno otorgaba como contención de angustias y placeres, simbolizaciones y representaciones (Anzieu, 1993).

Por otra parte, ya no referente a la crisis sino al trabajo mismo de la obra, Anzieu (1993) realiza una serie de precisiones que cabe destacar para comprender su concepción del proceso creador. Si bien el trabajo psíquico de creación es un concepto que para su comprensión es útil pensar en trabajos como el de duelo o el del sueño, respecto de lo que allí se elabora en torno a una crisis subjetiva, Anzieu es enfático en que también ciertos trabajos corporales son del todo atingentes respecto del carácter de este proceso. De ello proviene el vínculo que realiza con el trabajo de parto, de vomitar, defecar, así como el del sometimiento y tortura del cuerpo en un interrogatorio (como si la obra arrancara a la fuerza

confesiones al autor) (Anzieu, 1993). Por esto el autor se deja trabajar por la obra en un plano consciente, preconsciente, inconsciente y también del cuerpo, en tanto real, fantasmático, etc. A este cuerpo a cuerpo violento y sexual, se debe el placer experimentado por el espectador, que responde al placer del artista en su relación amorosa a la obra (Anzieu, 1993).

Esto, abre paso al trabajo que a su vez la obra hace sobre el lector. Que convendrá probar su extensión a otros tipos de espectadores. Para Anzieu (1993), esto no sucede cuando un lector simplemente disfruta o relee o se conmueve por una obra, sino cuando establece una relación con ella. En un grado superficial ella despierta su fantasía despierta, promueve su participación insertando pensamientos entremedio de la lectura, haciendo de la lectura una fantasmaticización sobre la ya previa del autor en la obra. Y en un grado ya más profundo la obra alimenta, o incluso exige, el trabajo del sueño del lector. También con el trabajo de duelo se dan estas retroalimentaciones, en donde junto a la amistad, la lectura es para Anzieu (1993) de los mayores aportes al trabajo de duelo; una forma de dejarse trabajar. Pero la obra realmente excepcional, es la que promueve en el lector la tercera forma de trabajo psíquico, el trabajo de creación. Resulta ser un fenómeno para nada de menor importancia, por el contrario, es a su base que el poder de producir obras se mantiene vivo a través de la historia, en donde grandes figuras o historias o personajes, se elevan a -y, a su vez, es como si provinieran de- un plano mitológico, que hace pandemias de creación asentadas también en cadenas de identificaciones heroicas que unen a las generaciones (Anzieu, 1993).

Por otra parte, Anzieu recoge del psicoanalista inglés Elliot Jaques la idea de crisis ligadas a etapas de la vida. Del tránsito adolescencia-juventud la reelaboración de la posición paranoide-esquizoide, y de la entrada a la madurez hacia los cuarenta la reelaboración de la posición depresiva (Jaques, 1974, en Anzieu, 1993). Anzieu agrega (1993) que existirían dos crisis en la senectud, hacia los 60 y los 80, ligadas a una intensa recarga libidinal por tener tiempo aún por delante en la vida y a su vez la inminencia de la muerte. A su vez, la inminencia de la muerte en una persona y su alrededor se liga al fragmento de inmortalidad que todo individuo puede exigir. Del artista joven, su ideal pone a la creación como continua, expedita y ubérrima, semejante a su ideal de vida sexual. La inspiración del creador en madurez, en cambio, llega con mayor lentitud y ofrece satisfacciones más refinadas y complejas. En el primero, liberación de emociones, en el segundo, su dominio. En el primero la lógica del todo o nada esquizoide, en cuanto a la

creación, y en el segundo, no ya escindiendo lo bueno y lo malo, en un contacto más cercano y sereno con la muerte, se pone manos a la obra por un núcleo dador de vitalidad en su ya fase de pérdida de energía sexual. Así, la creación madura es una reparación de objeto como la habría descrito Klein, y por tanto a su vez una reparación propia de la pérdida, mientras que en la juventud la creación busca restaurar una continuidad perfecta, una envoltura narcisista estallada por la envidia destructora de la posición paranoide-esquizoide contra el pecho materno, y esta creación también permite ser un pecho y un basurero o inodoro, en donde arrojar los desechos y partes malas o violentas escindidas del self. Todo esto hace pensar a Anzieu (1993) que la creación siempre es un trabajo contra la muerte, una coraza perfecta o desnudez desamparada en el joven, y en el hombre maduro un duelo por la propia muerte que se reconoce dentro de cada persona.

Por otra parte, aunque ligado también a la relación del bebé a la madre, Anzieu (1993) se detiene a pensar cómo las estimulaciones precoces del bebé inciden en su futuro como creador. Como primer elemento a la base se encuentra la posible incidencia de un deseo incestuoso muy grande y sobreinvertidura del bebé por parte de la madre, fruto de sus propias posibles insatisfacciones (Besdine, 1968, en Anzieu, 1993). Esto prolonga y profundiza su simbiosis, que luego el creador buscará restaurar con un amigo-confidente único, y que además le generará un temor al amor, a propósito de la posibilidad de una solicitud amorosa del otro que no permita freno en él, reforzando una incapacidad para defenderse del propio deseo otrora incestuoso con su madre. En relación a las inhibiciones de vergüenza y culpa contra las cuales -y gracias a las cuales- el creador realiza una creación, Anzieu (1993) recoge de Besdine la idea de una identificación heroico-masquista a la base del crear. Una fuerte necesidad de padecer matándose en el trabajo creativo resulta una suerte de redención. Esto configura un escenario doble para el creador: por un lado, la sobreestimulación en su poder escidente genera ventajas libidinales (simbiosis, sensorialidad agudizada, omnipotencia narcisista), y por otro, en cuanto al odio por el sufrimiento del exceso de excitación, el Superyó lo devuelve contra el yo. Esto es muy relevante, en la medida que para Anzieu (1993) el trabajo de creación es un conflicto entre el Yo ideal y el Superyó. El Yo ideal como fuente del mundo y del Self permite conquistar el objeto creado y conquistarse a sí mismo al creador, en el marco de una ilusión transicional. En la relación a la madre, un diálogo de mutuas imitaciones y estimulaciones que nada las diferencia de las autoestimulaciones para un incipiente yo todavía sin noción de su cuerpo como pertenencia, constituye ritmos, tonos y coordinaciones musculares haciendo de ello una matriz primaria del juego, de la comunicación y de la creatividad. A su vez esas

tempranas excitaciones de origen desconocido resultan revividas por distintas obras de arte que suscitan inesperada familiaridad en su desorden y confusión. Volviendo a aquella ilusión transicional, con un ideal unificador la obra es producida por -y a su vez reproduce- la ilusión, y una vez materializada convierte el displacer ante ciertos objetos internos en placer de verlos afuera, así como sucede lo contrario con la pérdida de algunos objetos buenos que ahora provocarían displacer. Para Anzieu (1993) es sobretodo observable en el novelista una realidad psíquica intermedia entre ello interno y externo, en la que el yo se desdobra en personajes ideales, en narrador y en espectador anónimo de la obra. Desplazar al Yo consciente al lugar de espectador impersonal permite al Yo ideal configurar un escenario perverso, con una serie de transgresiones a lo establecido necesarias en un descubrimiento original, ensalzando triunfos por sobre lo que pierde el sujeto en su creación. Sobre esto el Superyó en las tres últimas fases de la creación impondrá su código, de orden ético, jurídico y lingüístico, batallando contra un ideolecto singular del creador, y a su vez poniendo vergüenzas y culpas a la creación. En este esquema tópico, el Ello del creador debe ser de gran fuerza pulsional, innata y/o por sobre-estimulaciones precoces, así como también a lo largo de la vida de creación ser alimentado por una vida llena de excitaciones, o al contrario un repliegue y aislamiento que llevarían a la crisis creadora por estasis libidinal. El Yo, por su parte, se caracteriza en el creador por capacidad de mantener control y a la vez permitir grandes niveles de desnivelación, transgresión, disociación, etc. Y resulta muy característico el grado de liberación que experimenta el Yo, respecto de derivar el exceso pulsional y conflicto, en la medida en que el Ideal del yo, adquiere una función mediadora, tomando aspiraciones del Yo ideal en la identificación heroica, así como traduciendo puntos del superyó a cualidades formales y estéticas (Anzieu, 1993).

Como último elemento referente a las estimulaciones precoces, Anzieu (1993) recuerda que ellas en su variedad cualitativa y cuantitativa permiten la constitución de una de las primeras nociones de cuerpo como superficie de contacto de su piel con la de su madre, una forma precoz del Yo que Anzieu llama Yo-Piel. Notable es que esta superficie de contacto, así como de separación, se reaviva y materializa en la superficie de inscripción de la creación de la obra, ya sea un escenario, una página en blanco o un lienzo, y en ello también su carácter paradójico en la comunicación a través del arte: de separación y de contacto. Este Yo-Piel hace de envoltura continente para el caos de sensaciones, y a su vez barrera protectora de la identidad. Si fue precozmente sobre-estimulado, la angustia dominante del creador no será de vacío o aniquilación como en el creador cuyo resorte es una carencia precoz de estimulación, ni de castración como en una psiconeurosis clásica,

sino de separación de la madre (Anzieu, 1993), y por ello en tantos casos el *despegue* creador de un artista ligado a una pérdida. Así, la creación resultaría una restauración de la unidad original perdida. Una segunda consecuencia de la sobreestimulación, es que ya no puede el sujeto vivir sin ella, y lo maternal pasa a alojarse como una prótesis del Yo integrada al Self que Winnicott llama lo "mental" (1949 en Anzieu, 1993). Entonces el sujeto se envuelve y autoestimula con una incesante actividad mental, que consiste en fantasmaticaciones o imágenes, y pensamientos o ideas. Cuando la estimulación más que de una madre sana proviene de una investidura perversa de la relación de su cuerpo al del niño y de su disposición libre en lo erótico y en lo sádico, es causa de una hiperfantasmaticación en el sujeto, ya no de su deseo sino del deseo de la persona a la que estuvo sometido en un contrato perverso tácito. En cambio, si es no perversa pero sí confusa y desordenada la estimulación, ello al requerir de un ordenamiento mental posterior también es causa de hipertrofia mental, pero en el pensamiento. El carácter que a su vez la obra da de ordenamiento para el creador, es algo que al pasar de lo maternal a lo paternal tendrá en el código su desarrollo acabado (Anzieu, 1993). Si bien esta estimulación incide en la creatividad y empatía de un sujeto, una referencia paterna es necesaria para el despegue (y para despegarse). Se requiere de una actitud esencialmente activa frente al fantasma de la escena originaria, para realizar una creación. El relevo paterno del maternaje permite la concepción de un código, para hacer del fantasma un objeto más de conquista que de temor. A diferencia de una función materna en la actividad del pensamiento que estaría más vinculada al libre juego sin reglas. Tal como en una *Aufhebung* hegeliana, deberá conservarse y negarse para pensar bajo códigos (Anzieu, 1993).

Pasando propiamente al problema de cómo se lleva a cabo la creación de una obra, Anzieu (1993) propone el recorrido por cinco fases: "experimentar un estado de sobrecogimiento; tomar conciencia de un representante psíquico inconsciente; erigirlo en código organizador de la obra y elegir un material apto para dotar a ese código de un cuerpo; componer la obra en todos sus detalles; producirla físicamente" (p. 105).

El sobrecogimiento creador (Anzieu, 1993) se produce en un estado de crisis, y salvo en caso de creaciones colectivas es una fase de soledad profunda. Ella es soportada a condición de una fuerte sobreinvestidura narcisista y una ampliación de los límites del Self, como una periferia psíquica que hará de marsupio de la gestación de la obra. El yo experimenta una regresión y con ello un estado psicótico no patológico, semejante a una alucinación o a un delirio, revelación regresiva, pero a la vez de mucha consciencia. Pues

si bien en cierto sentido traumática, la experiencia de sobrecogimiento no es angustiosa como una despersonalización, sino exaltante y grandiosa. Aunque lleva consigo una angustia por el cuestionamiento de su unidad como persona. Pero este quiebre luego lleva a la toma de conciencia de un representante psíquico inconsciente que desencadena la empresa de reparar esa envoltura psíquica por medio de la construcción de una obra. El autor recomienza su nacimiento, desvalido, sin palabras, confundido, oprimido por un entorno peligroso, pero su descubrimiento sobrecogedor que puede ser quizá sólo una nueva forma de ver un objeto totalmente cotidiano, hará de él un *cogedor*, así como el objeto transicional winnicotiano es creado por -y ofrecido al- niño. El autor, al igual que el lector conmovido, se reapropia en esta fase de una verdad histórico-vivencial olvidada (Anzieu, 1993).

En la segunda fase, una parte del Yo que permanece consciente durante la regresión toma conciencia del o de los representantes psíquicos movilizados y los somete a conexiones con otros representantes, que Anzieu (1933) sugiere son en su mayoría representaciones palabra u otras formas simbólicas. Si son meras cadenas asociativas o redes, corresponde nada más que al terreno del juego y la creatividad, a diferencia de una esquematización más compleja. Estos representantes podrían por al menos tres razones que reconoce Anzieu (1933) haber permanecido inconscientes e inertes, o lo que es lo mismo, ser de uno de tres tipos diferentes. Primer caso: el representante es una representación mental reprimida de una pulsión que amenazaba al Yo. Ella debe ser una representación de cosas inconsciente, que en el preconscious se liga a representaciones palabras y cosas para formar símbolos. Aquí el creador trabaja como el sueño, y de hecho el sobrecogimiento también en su tono irreal permite bajar las sospechas y censuras. Se configura así una escenografía fantasmática. Pero el trabajo creador tiene, respecto al de sueño, ventaja cualitativa de atención y memoria, y cuantitativa de economía pulsional. La abundancia de energía puede deberse en creadores a algo innato, a las estimulaciones precoces o a técnicas de creadores para provocar o mantener recarga pulsional, ya sea en búsqueda de excesos o de privaciones. Segundo caso: más que una representación se revive un afecto poderoso y olvidado de la consciencia, y éste trae fuertemente consigo algunas representaciones y estados arcaicos del Yo. Estos representantes no gozan de la misma variabilidad de operaciones que los representantes representación. Básicamente, pueden: borrarse, invertirse, aislarse. Por su parte estados arcaicos pueden dar forma y tono a una obra a partir de cambios en los límites del Self, disociaciones, etc. Creadores para traer a sí estos afectos poderosos recurren a técnicas como el ascetismo religioso, o

la autohipnosis frente a la página en blanco esperando el afecto. Y tercer caso: Se capta una representación cosa de un tipo muy particular que Gibello ha llamado representante de transformación (1980 en Anzieu, 1993), que está en el límite de lo psíquico y lo corporal. El representante surge a partir de una postura corporal, un ritmo, fuerza, movimiento, interacción con otro cuerpo, etc. Para Anzieu (1933), esta tercera forma, escasa y de menor precisión metapsicológica, implica mayor lucidez y capacidad de abstracción, así como desdén por el flujo de ideas y los trances afectivos. En general, esta segunda fase de la creación es menos frecuente que la primera, en tanto implica atravesar resistencias de culpa y vergüenza a ver, escuchar o tocar algo, como también expresar algunas emociones que pueden estar prohibidas (Anzieu, 1993). Ello puede sortearse encontrando un amigo confidente, quien espontáneamente va otorgando validez a estos representantes, en un compartir el secreto, y generando un espacio de ilusión transicional, donde podrá el creador mantener elementos que de otro modo harían conflicto entre principios de realidad y placer. Este amigo hace contrapeso desde la realidad exterior a un componente interior del Superyó como ser ideal otrora real y ahora interiorizado, al cual la obra por lo general se dirige como petición de reconocimiento (reconocimiento de identidad, de deseo, de capacidad, etc) en el pasado -y hoy interiormente- nunca dado al sujeto del todo (Anzieu, 1993).

En la tercera fase (Anzieu, 1993), se instituye un código y se le da un cuerpo. Aquí se realiza otro quiebre importante de la creatividad a la creación: el representante captado que podría permanecer como curiosidad o mero cofre de ideas, es convertido por el creador en núcleo estructurante y organizador de una obra. Aquí la resistencia opera frente al triunfo de realizar la obra que significaría satisfacción de deseos megalomaniacos, la victoria sobre los personajes a los que apela en su Superyó o también superar a maestros; pero por lo general resultan estos triunfos más estimulantes que causa de resistencia. Para Anzieu (1993), el creador se ve en la necesidad de dar materialidad a su descubrimiento, puesto que con un código abstracto no forma aún nada. De allí la elección del material, ya sea dentro de lo plástico, sonoro o lo que sea, con el cual podrá dar cuerpo a la obra. Esta operación despierta resistencias a propósito de fantasmas demiúrgicos como también identificación con la imago de un dios creador omnipotente. Cuestión que resulta estimulante, pero a la vez muy inhibitoria, por ello el material debe imponerle proezas técnicas (en poesía, por ejemplo, unos versos alejandrinos podrían satisfacer ello) y suscitar la menor resistencia psíquica inconsciente. Luego, lógicamente, debe realizar la operación de dar cuerpo a lo que ha ya asignado materialidad, y ello desemboca en tres posibilidades

que dan origen a tres tipos de literatura (Anzieu, 1993). Una opción es del propio cuerpo real del creador proyectar las sensaciones, para conformar un cuerpo sensorial. Otra es la construcción de la obra como un cuerpo metafórico, en donde lo que está en juego es una imago total, como si la obra fuese la imagen de un cuerpo. Y la tercera es un esfuerzo por extraer del mismo código el cuerpo, quedando el cuerpo real e imaginario del autor aparte; es un ejercicio de deducir el corpus del texto de la propia organización del código. Es esta operación la que ofrece más resistencia (Anzieu, 1993), en tanto se despierta una angustia aguda que podría vincularse a la idea de que uno de los dos cuerpos vive y el otro muere, como siameses que compartieran un órgano vital y sólo uno pudiera conservarlo. El trabajo de ir dando vida a la obra va consumiendo al creador. Es interesante que esta tercera fase realiza un desplazamiento tópico en que un código se extrae del Superyó para ser integrado por el Yo. Ese código es modificado según intereses y reivindicaciones del Yo ideal, que trastocará los códigos, los mezclará, extraerá otras posibilidades, y así nuevamente el Yo servirá a dos amos en la creación. El Yo ideal exige una totalidad grandiosa, el Superyó exige orden y obligaciones, y el Yo termina de interiorizar al Superyó como instancia de regulación, se defiende a su vez de éste apropiándose y ajustando sus códigos, y por último consigue afirmar su absoluta singularidad en una obra única bajo el código al cual accede y somete a sí y a la obra, pero que de algún modo es también único y propio (Anzieu, 1993).

En la cuarta fase, el creador se debe sumergir en la composición propiamente de la obra, pero muchas veces se detiene aquí o incluso pasa a ser un profeta que entrega el mensaje que otro escribirá. Porque la composición requiere de titubeos, errores, correcciones, planes desechados, borradores, estudios preliminares, elección de género y estilo, adornos, edición, etc. Anzieu (1993) dice que al ser juzgadas estas operaciones como más lejanas a lo inconsciente, es la fase menos estudiada por el psicoanálisis. Para Anzieu (1993), este trabajo puede disfrazar y ocultar el código que organiza la obra, como también desplazarlo, ampliarlo, aplicarlo de otra manera en otros elementos, etc. Para ello, se despliegan mecanismos de defensa, o al menos, mecanismos que coinciden con los de defensa estudiados en la clínica psicoanalítica. Hay introducción de normas lógicas, éticas y estéticas y formaciones de compromiso, lo que hace pensar a Anzieu (1993) lo emparentado que está con el proceso de neurotización que se establece en las curas psicoanalíticas. Y por esto es determinante el grado de establecimiento de una parte no-psicótica en la persona que permita este trabajo, por ejemplo, en la pintura, y de manera más exigente aún en la escritura. Igualmente, un sujeto con una simbiosis materna muy fuerte, pero sin cierta paternalización en sus funciones mentales, llegaría a bloqueos en

esta fase creativa, pues el trabajo por sí mismo no es bien visto por la imago materna omnipotente, quedando como creativos de increíble intuición pero que sólo podrán ser o totalmente comprendidos o incomprendidos de entrada. En la definición del estilo, es donde más se presenta el conflicto Yo ideal-Superyó en esta fase. De ahí que, aunque la idea no tan común sí haya sido formulada más de una vez, Anzieu (1933) realice el primer estudio de estilo de un autor (con las novelas de Robbe-Grillet) a propósito de los mecanismos de defensa en juego.

Por último, la quinta fase consiste en la presentación de la obra al público, y, como es de suponer, la resistencia inconsciente se impone con fuerza. Anzieu (1993) distingue dos problemas en esta fase: la relación del creador a su obra como concluida, y la relación con el público que imagina se contacta con ella. Del primer problema conocidas bastante son dos típicas evasiones, a saber, el dejar inacabada la obra y comenzar un nuevo proyecto, y el pulir indefinida e infinitamente la obra. El término implica dar lugar y tiempo a la angustia de la pérdida, que para Anzieu (1993) es, de hecho, lo central en el trabajo creador. Así, la dinámica del creador entre su continuidad narcisista y una ruptura que no debe ocurrir, le amerita un trabajo de constante hacer renacer lo perdido, que, hacia el final, si no se sigue sosteniendo, tampoco la confirmación de su ser como más que nada lo haría. Del segundo problema, la resistencia para Anzieu (1993) se relaciona a la dialéctica de la identificación proyectiva, de donde cuatro posibilidades prosiguen al arrojar afuera un objeto bueno interiorizado que simbolizaría la obra antes de presentada. Si sigue siendo buena para sí y/o para el público, se debe en una opción renunciar a la avidéz del goce exclusivo, y por la otra parte se temerá de esa avidéz proyectada a un público que devorará, explotará, plagiará la obra. Y si se transforma afuera en mala y detestable para el autor y/o para el público, esto conlleva el problema de hacer frente a una carga ya no de avidéz sino de envidia odiosa, nuevamente doble: del autor prefiriendo destruir este objeto que contiene sus partes malas, y del autor proyectando su envidia odiosa sobre el público que sintiéndose atacado querrá destruir la obra y/o al propio creador. Finalmente, la ilusión que permite por lo general al creador atravesar estas angustias es la de que la obra por su propio valor gustará a un público que, si bien no será probablemente la masa, será sí un halagador y elitista grupo de unos pocos elegidos (Anzieu, 1993).

Ahora bien, estas cinco fases, que para Anzieu constituyen el trabajo de creación de la obra, también serían conocidas de algún modo preconsciente por los creadores; alguna noción tienen de ellas y por ello es que logran quedar integradas en la obra. Pues

Anzieu (1993) piensa que sobre todo las grandes obras, tienden a relatar su propia creación, cerrándose como totalidades perfectas que describen cada fase de manera más o menos figurada. Esto implica pensar el arte como una representación de algo real o imaginado, posible, pero también como una representación siempre de ese poder mismo de representación del arte. Esto correspondería a una propiedad del aparato psíquico en contraste con los aparatos no psíquicos: la posibilidad de representarse a sí mismos. Así, la obra al alcanzar un carácter totalizante permite en su creación anudar los extremos del psiquismo, aunar una vastedad de historia de lo que ha ocurrido y no ha ocurrido, así como lograr ser único y a la vez infinito, ser total (Anzieu, 1993).

Para finalizar, antes es necesario recoger algunas de las apreciaciones que entrega Anzieu en su estudio más en profundidad de los códigos organizadores en las obras. Esto no sólo por el lugar central que tiene en su teoría, sino también por el peso que tiene el problema de las reglas en el jazz. Primero, el código siempre conlleva un conflicto entre lo personal y lo impuesto, incluso bajo la ilusión por ejemplo del código lingüístico de corresponder a un acuerdo implícito. A su vez, el código establecido no deja de establecerse, de modificarse, en esta tensión, cuestión que Anzieu (1993) relaciona a la evolución de un Superyó sádico que prohíbe y destruye, hacia la flexibilidad de un Superyó integrado al Yo, que regula. Segundo, del paso del discurso oral al escrito, es posible encontrar un cambio de estilo, donde se puede rastrear el carácter que en el código constituye en la escritura el estilo, pues es donde surge la posibilidad y necesidad de un estilo interno al mensaje, ya que no se entona, ni se gestualiza, ni se mira ni conoce al receptor necesariamente. Ello marca la división de todo código en un subcódigo de contenido y uno de forma, correspondiente al principio semiótico fundamental de Barthes (en Anzieu, 1993) de que todo sistema de comunicación permite comunicar los mensajes que puede producir y también se designa a sí mismo como código. Tercero, el código entonces debe ser comprendido como sistema de comunicación que rige ya contenido, ya estilo, ya relación entre forma y contenido. Y resultan las más de las veces las obras más originales del tercer tipo, en tanto renuevan la relación de la materia del mensaje (por ej. sonoro), con el estilo y con el contenido. La idea forjada por los semiólogos de *ideolecto*, que refiere a que la obra estaría escrita en un idioma de único hablante y único mensaje, refleja la conjunción de lo impuesto y lo propio, el adueñarse de algo en principio ajeno (Anzieu, 1993).

Aquel carácter de lo extranjero tiene su fundamento en el origen ontogénico del código, origen en que no en sentido jurídico o lingüístico u otro, sino jugando la vida o la muerte, el bebé no tiene código para expresarse y es la madre quien (de)codifica sus gritos. Poco a poco en sus diversos campos sensoriales el bebé iría construyendo códigos, que a la vez vienen desde afuera, y que luego en las disciplinas artísticas relacionadas a cada sentido tomarán mayor profundidad (por ejemplo, en la música la distinción de volúmenes, tonos, ruidos, silencios, tensiones). Para Anzieu (1993), la literatura es un arte que posee cierta superioridad cuantitativa en tanto utiliza una codificación de tipo lingüístico, permitiendo en lengua común comunicar incluso el propio código u otros códigos (como en este escrito). Pero en todo caso la elección de un código es renuncia a otros. Si el caso fuera la elección de una determinada sucesión de hechos en una novela, se abandonarían otras posibilidades. Anzieu piensa (1993) que el trabajo creador contradice esa lógica cuando en la fase de composición reaparecen otros subcódigos diversos en el estilo, permitiendo la expresión de algo reprimido. En una novela la forma u orden del relato, puede trastornar estilísticamente la obra. El subcódigo del estilo puede en todo caso variar desde la redundancia hasta la oposición y enmascaramiento del código organizador de la obra. Y en un caso extremo y particular, mencionado sólo de pasada por Anzieu (1993, p. 206), la obra puede desarrollarse a partir de un contracódigo, rechazando una estructura, y así estableciendo como código uno de carácter sólo técnico o instructivo. Resulta una rebelión contra la tiranía lógica. Casos así -que preconizan lo espontáneo, improvisado, participación del público, etc-, son la música serial, happening teatral, action painting (Anzieu, 1993). En todo caso, el trabajo del estilo consiste en inscribir en un tipo de "escritura" regida por un código, huellas de experiencias singulares y corporales que se rigen por subcódigos arcaicos y elementales. Y a su vez que aquella inscripción también refiera a huellas de la cultura. El estilo reintroduce, para ello, algo del *mensaje simbólico* y de las huellas corporales, de un sistema infralingüístico, en donde la palabra se confunde o yuxtapone metonímicamente a la cosa, así como la madre que enseña hablar se confunde o yuxtapone con la madre de los cuidados y estimulaciones corporales.

Por último, es necesario recoger las cuatro fórmulas que reconoce Anzieu (1993) de cómo el código trabaja en la obra, y las limitaciones que enfrenta. Una primera fórmula corresponde a tomar un código del todo conocido en otro terreno científico o artístico, e importarlo a un campo desconocido o imprevisto, extrayendo de sus mismas características, consecuencias inesperadas que provocan sorpresa y extrañeza. Esto presenta, naturalmente, las dificultades de delimitación del código referentes a su distinción

respecto a subcódigos, distinción del código que el creador quiere explicitar del verdadero organizador de la obra, y de dialogar el idelecto con el código propio de un género y una época. Una segunda fórmula, consiste en aprehender de un campo de hechos o fenómenos conocidos un funcionamiento o grupo de códigos total o parcialmente desconocidos (de la manzana que cae a leyes de atracción de las masas). Aquí existen, la verdad, dos formas: una que es más común en el investigador, que busca explicitar lo más posible el origen de donde se extrajo el código, mostrando su relación intrínseca a ese terreno; y la otra, que constituye la tercera fórmula, más común en el artista, que hace todo lo contrario, es decir, oculta. En esta fórmula, el poder de encantar al lector se desprende de una referencia doble a lo psicológico y a lo social. En ello se juega su originalidad en cuatro aspectos. El código por un lado evidencia de manera inesperada un funcionamiento psíquico, social o de ambos -si son conocidos, entonces, tornándolos más familiares. Por otro, establece correspondencias entre elementos de realidad interna y de realidad externa (social o natural). También, mantiene una tensión diacrónica entre códigos opuestos (personajes, realidades o instituciones sociales, dioses, o incluso autor-entorno), cuestión que es el núcleo del dramatismo de la obra. Además, la obra original sostiene una tensión sincrónica entre las codificaciones psicológica y social, separando, o bien compenetrando, pero de manera inusitada. Para Anzieu todo esto referente a la dualidad inconsciente-cultura, divide y alimenta partidarios de una crítica psicoanalítica del fantasma y por otro lado a los de una crítica marxista, sociológica o histórica, para la obra de arte. Como cuarta fórmula, similar a la tercera, es el caso de ocultamiento de ese código no sólo al lector sino al propio autor, es un mantener el código operando de manera inconsciente, sin siquiera tener tan claro el artista cómo es su funcionamiento. Claro que investigar ello es más complejo, y por lo general es lo que se espera hipotetizar en una buena crítica, cree Anzieu (1993). También es notable que frente a esto muchos psicoanalistas yerren haciendo absurdas simplificaciones, que terminan por hacer de todos los códigos, derivaciones de un par de fantasmas (Anzieu, 1993). Claro es, que en esta fórmula está muy presente la tensión con el idelecto, puesto que lo que se busca permitir es la expresión de una gramática, léxico y sintaxis singular, en una lengua común de la disciplina. En el fondo, su elocuencia pretende ser mucho mayor, y su tentativa apunta a la expresión, a que el público pueda leer algo allí, aunque nadie nunca conozca bien el idioma, por decirlo de algún modo.

Finalmente, el código enfrenta distintas limitaciones en su trabajo (Anzieu, 1993). Un primer límite es que, aunque incluso una interpretación académica de la obra añade el rigor de una disciplina y sus sistemas, toda interpretación de todos modos expresa la

subjetividad del intérprete. Otro límite también referente a la dificultad en la recepción del código, o comprensión, o al menos lectura de lo allí codificado, reside en el enmarañamiento de subcódigos; aunque, de algún modo, esta dificultad es parte justamente de su valor estético, por otro lado. Un tercer límite, en el que Anzieu (1993) se extiende más, refiere al trabajo mismo del código que más allá de su finitud (es preciso que se delimite y detenga su ahondamiento) tropieza con un objeto que se oculta, sobre todo en composiciones que buscan o son causadas por aquel ocultamiento. Este límite corresponde al vacío, y en la construcción de la obra como homóloga del aparato psíquico, su correspondencia es la del representante psíquico y potencial código como núcleo, el cuerpo de la obra como la corteza o envoltura psíquica con doble faz, y entremedio, el vacío. Esta figura sería la de las neurosis (en la fobia histérica, o en el llenado con rituales e ideas obsesivas), pero también bajo ciertas (des)organizaciones se puede hallar en otras estructuras (Anzieu, 1993). Una figura del vacío es la de la pérdida, que puede ser del objeto de amor infantil, reavivada por duelos posteriores frecuentemente. Otra figura, igualmente diacrónica, es la de un secreto originario. Por lo general acontecimientos traumáticos para las dos generaciones anteriores, pues es el vacío de una cripta psíquica habitada en general por un miembro fantasma de la familia (Abraham, en Anzieu, 1993). También el vacío se encuentra estructuralmente en el aparato respecto de la pulsión. En términos de malestar en la cultura, algo de la inadecuación profunda y estructural de la pulsión a sus investiduras. El creador en su trabajo realiza un quehacer pulsional que llena ese vacío, aunque de manera siempre parcial y temporal; así como también la obra restaura el vacío del desgarramiento narcisístico de la persona, que sería el resultado de un derramamiento inopinado de la pulsión: hace de piel simbólica. Es un vacío de dos caras, exceso de la pulsión por un lado, y por otro objetos y objetivos siempre inapropiados. Y una última figura del vacío, también estructural, aunque a la vez con relación a la ontogenia, es la inevitable falla de la comunicación respecto a las señales emitidas y recibidas. Está ligada a una angustia originaria producto del nacimiento prematuro y a la dependencia cada vez más prolongada por los saberes culturales que adquirir. Este vacío que mucho le concierne también al artista, está en el (des)encuentro del grito-que-expresa, separado por un abismo, con el hablante-que-(des)cifra comunicaciones.

Resultados

Antes que todo, y en complemento a las acotaciones metodológicas realizadas más arriba, es necesario explicitar que el material empírico de entrevistas, testimonios, cartas, etc. -todo material empírico no musical con el que se trabajó-, es posible de encontrar en su mayoría resumido y de simple acceso y lectura en el libro de Ross Russell "Bird. La biografía de Charlie Parker" (1989), aunque lamentablemente sin muchos datos concretos de las referencias y algunas elecciones respecto a fechas y eventos no del todo aclarados. Por ello, para un trabajo mucho más detallado de la referencia justificada, aunque muchas veces múltiple y en conflicto acerca de eventos de la vida y creación de Parker, como también de la revisión de entrevistas a él y personas que lo conocieron, aquí se consultó principalmente el enorme y generoso archivo disponible en las páginas web www.plosin.com (Losin, 2017a) y www.birdlives.co.uk (Walker, 2017a); y para el detalle de lugares, fechas y encuentros de personas y grabaciones, el archivo de donde se revisó el consenso o disenso de fuentes corresponde al trabajo de Petersen en www.plosin.com/milesahead/BirdChronology.aspx (2017). Con la finalidad netamente de exponer de la manera más comunicativa, directa y a la vez abierta posible, los núcleos tanto de las claridades como de las problemáticas e interrogantes resultantes de la investigación realizada, se procede primeramente aquí a recorrer los períodos o etapas de la creación - no de sus fases internas referidas a las obras-, sino de la creación en tanto investigación o camino particular en ese trabajo, por parte de Charlie Parker. Esto, con la ventaja de esquematizar y dentro de ello introducir y vincular los elementos del análisis, pero a la vez con la posibilidad de develar en estos períodos su relación co-ordenada y co-desordenada con las fases de la creación de una obra. El recorrido comprende: una prehistoria de la creación; un primer período de despegue entre los años 40-44; un segundo período subdividido en dos partes entre los años 45-47-49, de desarrollo creador y líder, y luego de vuelo de pájaro; y finalmente un tercer período también subdividido, entre los años 49-51-55, de estancamiento creativo y perfección del sonido, y luego surgimiento de una nueva posibilidad

Prehistoria de la creación

Kansas City, a pesar de la depresión económica en EEUU, mantuvo durante comienzos de la década del treinta una actividad nocturna clandestina muy importante en

clubes, donde muchos músicos, sobre todo saxofonistas, hacían de aquel lugar en palabras del pianista Art Tatum "una bodega, un lugar oscuro en el que están guardados los mejores vinos". Las condiciones de oscuridad y temperatura de las bodegas, permiten maduración y fermentación de diversos fermentados, pues se trata de mantener las condiciones óptimas para su trabajo biológico. En este caso las condiciones eran de trabajo continuado (la policía tenía orden de no molestar, ni siquiera aparecerse, ni menos poner hora de término a la actividad de los clubes que podían extenderse en jam sessions hasta el mediodía), además de una concentración de músicos talentosos, y casi ausencia de presiones comerciales. Es este escenario en el que nace y crece Charlie, así como de donde surge el movimiento Bebop. Del todo acorde a la música que creará, este escenario es posible leerlo desde la idea de un espacio transicional, donde lo interno y externo, así como lo violentamente impuesto y maravillosamente creado, se conjugan transicionalmente.

Charles Parker, Jr, nace el 19 de agosto de 1920 en una periferia de Kansas City, al otro lado del río Kaw. Sus padres eran afroamericanos, Charles Parker, Sr., y Addie Boyley. Su padre, nacido en Memphis, en 1914 había tenido un hijo con una mujer italiana, llamado John A. Parker. La madre desaparece por lo que John crece con la familia de su padre, quien pronto llega y se queda en K.C. al finalizar una gira de vodevil, donde cantaba y bailaba. Allí conoció a Addie, oriunda de Kansas y con ascendencia nativa, quien tenía 17 cuando se casaron, en 1916. John vivió con Addie y Charles más o menos hasta el nacimiento de Charlie, pasando a vivir con su abuela Ella Parker, en Kansas. Por la información disponible a partir de un libro escrito por Addie acerca de la infancia de Charlie, y por biógrafos, se cuenta con una imagen de una relación muy estrecha de Charlie y su madre, en la que ella lo cuidaba de sobremano, y probablemente de mucha estimulación precoz. Fue un niño muy querido, Addie testimonia: "Charles era una guagua gorda y un niño gordo. A los once meses caminó, y comenzó a hablar a los dos. Bird era el niño más tierno y precioso que jamás vi" (Reisner, 1977, en Walker, 2017b, párrafo 28; la traducción es mía). Habrá que retener: por una parte, este bebé muy amado y cuidado, con un lugar incluso que desplaza en alguna medida al hijo anterior de su padre; por otra parte, esta madre de la que falta aún detallar más su amor y dedicación a su hijo; y, por último, el padre, artista del espectáculo. Además, el origen étnico y pobre, de la vida dura de gueto negro y el dinero ganado en el espectáculo, están ya inscritos en su familia, respecto de lo cual Charlie se inscribe en un ámbito de crisis sociocultural y también familiar (el vodevil venía en descenso).

En 1928 se mudan a KC, atravesando el río Kaw desde la periferia, para arrendar un departamento que se ubicaba al centro del gueto negro y cercano al paseo donde se encontraban los clubes nocturnos. El período que vivió allí Charlie, del 28' al 39', coincide con el período demócrata, y con ello la mafia de Pendergast. El vodevil, camino a su desaparición, obligó a Parker Sr. a buscar otro empleo, aunque cuando estaba en casa, tocaba el piano o ponía en el fonógrafo buen jazz de orquesta que sonaba en la época. Esto da cuenta de una música presentada de manera directa o no por su padre, y por Charlie escuchada. Las visitas a casa se vuelven cada vez más infrecuentes, hasta el 34, en donde ya no se volvía a aparecer, estando Charlie en la primaria y viviendo sólo con su madre. Addie manifiesta que el padre "había dejado la casa para irse a vivir con alguna mujer, así que yo tuve que hacer de padre, de madre y de todo para Charles. Éste llegó a creerse que era el hombrecito de mamá. Nunca trabajó como los otros chiquillos de la vecindad. [...] yo no lo dejé" (Russel, 1973, p.36). Esto conduce a pensar en que no sólo en la primera infancia existió una simbiosis con la madre muy fuerte, sino que ésta en parte perduró en el tiempo. Su madre no sin dificultad le compró un saxofón alto de segunda mano, y sin una funda apropiada, le cosió ella misma una funda con almohadillas azules. Poseer un saxofón a comienzo de los treinta en el instituto, era un verdadero lujo. Esto, sumado a su crecimiento precoz a los 13, pareció jugarle a favor para ganarse un lugar en una orquesta de baile amateur que se formaba, llamada los Deans of Swing. En septiembre del 33', la vuelta a clases le informaba su denegación a pasar al segundo curso. Decidió concentrarse en la música, pero también se frustró con los Deans of Swing, tomando conciencia de su lugar de mascota de espectáculo, y su poco aprendizaje musical en ese trabajo. Su profesor Alonso Lewis le sugirió estudiar el sistema Albert para clarinete, cuestión que no fue del agrado de Charlie, así que se resistió a ese estudio de método, por unos años más. Sin embargo, sucede un evento importante para su historia como músico. Su madre consigue un buen empleo fijo de limpieza, que la mantiene fuera de casa entre las once y media de la noche y las ocho de la mañana, mientras están desocupadas las oficinas. Este horario era el horario fuerte de los clubes. Este padre que muestra un sonido, y seguramente, una pasión artística allí, y desaparece consumido por la pobreza y la droga, deja a Charlie en una bisagra entre hombrecito de mamá, y abandonado y precozmente independiente vagabundeador de clubes.

Se burlaban de Charlie por su funda y por su edad, diciéndole "niño". Los Deans le decían que esperara cuatro años a tener 18 y poder pertenecer al sindicato 627, que protegía a los músicos de color de Kansas, y conseguiría trabajo. Charlie, a sus catorce, se

hizo amigo de un vagabundo manco, quien había formado parte del vodevil, y como su padre ya no podía encontrar trabajo. Charlie ponía en el suelo su funda y tocaba blues, mientras el manco percutía con una cuchara. Se les unió Old Man Virgil (vagabundo que recogía chatarra y vivía en una choza), quien tocaba un contrabajo que había armado con desechos, y cantaba con una voz triste. Aquel hombre también se haría amigo de Charlie. Estos dos hombres son muy importantes en su crecimiento, y resultan verdaderas figuras paternas, incluso preocupadas de la educación de Charlie. Además, frente a su denegación a entrar a los clubes a escuchar o tocar, con ellos sí puede tocar y ganar su propio dinero, le permiten identificación y actividad.

Estas jams no eran avisadas, por lo que Charlie se detenía a escuchar afuera sólo si había alguna jam y reconocía el sonido de algún solista que le gustara. En el Club Reno, su lugar favorito, Count Basie y el profesor Smith dirigían la antigua Orquesta de Bennie Moten. Por un callejón Charlie se dirigía a un estacionamiento donde se reunían los músicos que no estaban tocando esa noche. Había muchas prostitutas y carritos que vendían comida. Charlie siempre compraba algunas patas de pollo asadas, origen del apodo en ese entonces "Yardbird" (ave de corral), según Russel (1973). Parker creía que el estudio importante no era de libro, sino de conocer y entender lo que escuchaba en los músicos del momento, cómo se aproximaban a su instrumento. Allí conoció a los músicos más importantes del momento, quienes salían entre espectáculos a aquel encuentro. Lester Young era el ídolo de Charlie, pero le admiraba de lejos. El batería Jesse Price sería desde ese tiempo gran amigo de Charlie. Jesse había sido hombre de vodevil, y a diferencia del resto, no hacía muchos chistes, era más bien serio, y trataba a Charlie como un adulto; nuevamente una figura paterna que ofrece la identificación a la vez que otorga un lugar propio y activo a Charlie. Este amigo le deslizaba junto al resto de los músicos y así lograba entrar por la puerta trasera al Reno. Cuando Lester se disponía a tocar un solo, Charlie tomaba su saxo y sin soplar hacía como que tocaba, intentando seguir el recorrido musical del solo. Charlie haciendo amistades en las calles durante madrugada se las arregló para entrar a los clubes a escuchar a los mejores músicos. Ya ni siquiera la clase de música le interesaba, pues prefería escuchar las improvisaciones y usar la mañana para dormir. Primero desde afuera de los clubes, y luego adentro, pero en un lugar no concurrido ni visible para la gente, Charlie con dedicación y sacrificando sus estudios pasa todas las noches en una atenta y emocionante escucha a unos admirados y amados habladores, maestros, expresadores. Resulta llamativo para pensar en su propia habla, expresada en su música. Si bien no queda en esta investigación abordado, es un problema pensar en qué

sentido sería posible pensar este acto como acto de habla, en relación a qué tipo de código estamos pensando esta habla. Pues si bien se le llaman frases a melodías o partes de melodías que expresan algo, abren o cierran algo, etc, ello que apunta a un recorrido armónico, va en el mismo jazz mucho más allá y mucho más acá, en un registro meramente tímbrico, de volumen, etc. Código que no conforma un sistema claro y ordenado cercano a lo lingüístico. Por otro lado, es en Lester Young que encontramos una identificación heroica para Parker. Resulta ilustrativo el hecho de que Lester Young, se rebeló contra un mandato familiar de músicos de academia. Sentía que la lectura de partitura le impedía el flujo libre de las ideas. Lo que permite continuar la idea de una escucha en un ámbito expresivo-comunicativo, en la identificación heroica, o al menos a lo que se pueda establecer como paralelo a ese concepto, respecto a la investigación presente de ello en el campo del Jazz, tal como Berliner y DeVeaux comentan respecto a la formación en los múltiples textos citados más arriba. Por supuesto que el rechazo a la ortodoxia académica de Charlie es también concordante.

Las sesiones de jam tenían un fuerte carácter de prueba a los nuevos músicos, en donde el dominio técnico del instrumento era la base. Se requería además un buen bagaje de canciones de memoria junto a sus armonías, y poder tener siempre ideas nuevas en los solos. Charlie decidió probarse a sus 14 años en un club llamado High Hat. La orquesta incluía antiguos colegas de la Deans of Swing, que daban gestos de confianza a Charlie. Decidió intentar una innovación, escogió *Body and Soul* y al segundo coro dobló el tiempo. La sección rítmica -probablemente muy perpleja- dobló enseguida. Charlie confunde sus dedos, pierde el tempo y todo termina en un desastre, hasta quedar en silencio el club y él congelado. El silencio explotó en carcajadas y se bajó llorando, para no volver a tocar en tres meses. Más adelante, conversando con sus colegas, entendió que la música del jazz se tocaba en distintas tonalidades y eso le había jugado en contra. Éste sería sólo el primer problema producto de su ignorancia en los estudios de música, que se le impondrían como fundamentales. Este estudio del código propio de la disciplina, producto de la frustración angustiosa de su desconocimiento, resulta en una posibilidad de hablar más y mejor, pero sobre todo en una licencia para ir a hablar, y una licencia para hablar algo extraño y complejo, medio des-ubicado, medio fuera (de lo estándar, o fuera de la tonalidad, etc) y por eso en los límites.

Charlie se manda a hacer cañas duras, para obtener un sonido potente y definido que le ayudaría en las jam para destacar. Estas cañas que usó inicialmente pueden

comprenderse en su proceso como un hacerse oír, que bajo condiciones distintas futuramente podrá devenir en un esfuerzo de otro tipo y más sofisticado, por hacerse escuchar. Además, había escuchado que Lester usaba esas cañas. A mediados de 1936, con aún 15 años, Charlie se casa con su novia Rebecca Ruffing, que era la hija de la amiga de su madre Addie. Rebecca era recién graduada del Lincoln y cuatro años mayor. Rebecca se traslada a su casa, y pronto su madre y hermanos. Con el paso de unas semanas, todo volvió a la normalidad, y no pasaba mucho tiempo en casa, como acostumbraba. Como único hombre en la casa, tanto Addie como Rebecca -mujer hogareña y de personalidad fuerte- le cocinaban y cuidaban, así como le retaban y exigían más moderación en su vida respecto a las salidas nocturnas y el consumo de drogas diversas. Esta relación que a la larga no le satisfizo, señala cierta posición de la que necesitará desenmarcarse en y con su creación, en tanto continuaba cierta estructura familiar. Expulsado de su instituto, aunque con un trabajo más o menos estable como músico, y esperando un hijo que tendría con Rebecca, celebran sus 16 años. Este año, siendo reclutado para un trabajo en una fiesta de Acción de Gracias, viajando en autos por la carretera hacia el lugar, un accidente grave sufre el auto en que iba Charlie. Si bien hubo heridos graves y el músico que conducía murió, Charlie no estando tan grave como otros -aunque sí con tres costillas y una vértebra quebradas-, rechazó la atención del hospital y se fue a su casa. En donde durante algún tiempo Addie y Rebecca le cuidaron, y se asentó en él el uso de morfina y heroína para el dolor. Siendo siempre algo hipotético, es posible atender a un vínculo al menos en su origen, del uso de este tipo de drogas opiáceas con el cuidado maternal, y por tanto ligado a el universo de esos cuidados y estimulaciones precoces que es preciso suponer.

La primera orquesta seria en que trabajó fue la de Tommy Douglas. Éste era el músico de mayor estudio y dominio del jazz en KC, y tocaba distintos saxofones. Con Douglas estableció una relación muy fructífera, de mucha atención e imitación para aprender de sus modulaciones, y haciendo preguntas diciéndole señor Douglas, y aprendiendo técnica y teoría con él. Esta relación de aprendiz esponja y mimo, con respeto y sumisión, se opone a una posición sarcástica, ácida y distante que será posible contrastar más adelante. Hacia fines del año 1937 Charlie con su amigo Gene se dirigen al famoso Reno decidido a tocar, pues el batería Jo Jones estaba en la ciudad. Tocaban *I Got Rhythm*, que conocía bien. La audiencia era casi todos los músicos de KC que venían a tocar o escuchar. Charlie en el solo usa una modulación a otro tono que había aprendido con Douglas, afuera de la tonalidad toma algunas escalas que había practicado, y todo sonaba excelente. El público muy atento a cómo saldría de ahí, escuchó a Charlie nuevamente salir

a otra tonalidad, pero no conocía los acordes, y de ahí al silencio. Luego caminó entre las risas, pero ahora decidido a estudiar y volver. Charlie consiguió entonces cada uno de los discos que se lanzaron de Lester Young con la orquesta de Count Basie. Los surcos en las partes de sus solos son tan grandes por todo lo que lo escuchó que el sonido es muy oscuro. Esto acompañó el estudio que llevó en el verano en el lago Taneycomo, con la orquesta de G. Ewing Lee. Los músicos cuando no estaban en su horario de nueve a dos tocando, podían disfrutar de diversas actividades en el lago durante el día. Pero Charlie estaba allí interesado por las clases de armonía que le dictaban el pianista y el guitarrista de la orquesta. Y mientras tanto, regulando la velocidad del fonógrafo, se aprendió cada uno de los solos de Lester de memoria. De aquí puede leerse nuevamente a Lester en la figura de identificación heroica, con una escucha casi romántica y religiosa de Charlie estudiando su palabra; como por otro lado otra figura de aprendizaje en sus profesores. En el otoño volvieron a KC, y Charlie fue al Reno. La sección rítmica incluía a sus amigos Jesse Price y Gene Ramey en batería y bajo (el mejor de KC entonces), respectivamente. Nuevamente era *I Got Rhythm*, y bastante veloz. Aun así, en su solo decidió doblar el tiempo, y todo resultó a la perfección. Gene recuerda que un Charlie que hacía reír se había convertido en un saxofonista que verdaderamente valía la pena escuchar (s.f., en Russell, 1989). El pianista Jay McShann recuerda el cambio en ese otoño comentando que si bien nadie podía entender bien qué intentaba el sonido era armónico y siempre dotado de mucho swing (s.f., en Russell, 1989). Hacia el fin de 1937, con 17 años, Charlie se la pasaba en las jams del Reno y otros clubes, pretendiendo mucha más edad de la que tenía, siendo prepotente, haciendo bromas y siempre pidiendo dinero que no devolvía. Son contratados Charlie y McShann en una orquesta encabezada por Jesse Price y Prof Smith, para un trabajo en el Band Box de Lucille. Así, Charlie recibe nuevamente la instrucción de un maestro, acerca de la preparación de las boquillas y otros detalles. Nuevamente Charlie abandonaba su actitud beligerante y se volvía un alumno sumiso e imitativo para aprender. Prof Smith cuenta que se decían papá e hijo, que Charlie siempre quería tocar su solo después de él, y que después de un tiempo Charlie ya lo había igualado o superado. Cuando la orquesta se disuelve, están en el ocaso de Kansas, pues Pendergast estaba siendo investigado.

La situación familiar en la casa de Charlie era cada vez más compleja, con muchos roces y peleas entre Charlie y Rebecca. Charlie no pasaba mucho en casa con ella. Rebecca no se interesaba en salir de casa, ni en cómo le iba a Charlie como músico. Charlie no toleraba los intentos de ella por controlarlo, y Addie le recomendó que se fuera de viaje. Charlie empeñó su saxo, que es lo que siempre hizo para conseguir dinero, y más unos

dólares que le dio su madre viaja lejos de Kansas por primera vez, a Chicago. Rebecca relata en una entrevista para un documental que Charlie se acercó un día a conversar con ella y le dijo "Rebecca, ¿me liberarías, por favor? Creo que podría llegar a ser un gran músico si fuera libre" (Giddins, 1989, minuto 17:00; la traducción es mía). Las actas datan en enero de 1938 el nacimiento de Leon Francis Parker, que debe haber ocurrido luego de la partida de Charlie, por el testimonio que entrega en una entrevista Rebecca: "Él no estaba ahí cuando León nació ni durante los primeros cuatro meses, nuestro hijo se llamaba 'Baby' Parker. En su siguiente visita a casa le puso un nombre. Él quería ponerle uno así que lo esperé" (Reed, 2017, párrafo 2; la traducción es mía). León es por Leon Chu Berry, saxofonista tenor de jazz, y Francis por Francis Scott Key, escritor del himno nacional.

En Chicago estaba Billy Eckstine, quien entonces era un joven vocalista que se introducía al espectáculo con la orquesta de Earl Hines. Fue Billy al Club 65 del barrio sur, y de ello recuerda cómo aparece un joven de mal aspecto y andrajoso y pregunta a Goon Gardner si puede subir y tocar su saxo, y luego dejó a todo el auditorio conmocionado con cómo expresaba con su sonido (s.f., en Russel, 1989). Con sus 18 años recién cumplidos, vivía sólo de la música y para ella. Goon Gardner le llevó a su casa y dio ropa y un clarinete para estudiar, además de conseguirle trabajos esporádicos. Después de algunas semanas empeña el clarinete y se va en el autobús de una orquesta que iba a Nueva York, y visita a Prof. Smith que hace algún tiempo residía allí. En una entrevista cuenta que salía de noche, muchas veces al Monroe's y tocaba hasta el amanecer, mientras comenzaban algunos a escucharle (s.f., en Russel, 1989). Para no continuar siendo alimentado por los Smith, consiguió por primera vez un empleo no musical, lavando platos en un restorán. Ahora bien, se mantuvo en ese empleo todo el tiempo -y no más- en que estuvo Art Tatum de invitado tocando piano. Un verdadero maestro de la armonía que fascinaba con sus conducciones y transiciones a Charlie. Comenzaba a tocar y sus ideas no paraban, suavemente el flujo iba variando sin parar. Otras características que gustaban a Charlie y que también incorporaría, era la constante cita de melodías famosas y doblar súbitamente el tiempo. Aquí nuevamente se repite la escucha desde afuera, en este caso él desde la cocina lavando, pero en verdad secretamente escuchando a un admirado.

Durante un viaje por un contrato que había conseguido, le llega un telegrama de su madre de que su padre había muerto, y dinero para que volviera. Al volver, el funeral resultó una experiencia muy traumática que años después recuerda como de lo más difícil que había vivido. Su padre, apuñalado por una prostituta, ahora era casi irreconocible por su

cuerpo destrozado por la vida dura, la droga y el desangrado. El embalsamiento que pudieron pagar estaba mal hecho, y se apoyaba su cabeza con una expresión amarga sobre un cojín barato. En una entrevista que le hicieron en 1950, le preguntan qué recuerda de su padre, si estaba por ahí cuando el crecía, y Charlie responde: "Parte del tiempo. Murió cuando yo tenía... em... eh... como cuando estaba casado y el bebé había nacido" (Losin, 2017b, primera entrevista, primera mitad; la traducción es mía). Cierta aparente desinterés y desmemoria, pero que junto a otros testimonios informa de un suceso realmente traumático para Charlie. El volver también significó ver la muerte de la ciudad de su infancia, la vida nocturna desaparecida, etc. En eso, Jay McShann organiza para una sala de baile una orquesta de jóvenes, con entusiasmo e inclinación a la experimentación: la última gran orquesta de KC. La orquesta, con un estilo muy propio de Kansas, tocaba muchos blues y daba mucho espacio a solos. La sección rítmica proveía mucho swing, junto al contrabajo de Gene Ramey y la batería de Gus Johnson. Luego se añade un guitarra. Esto promovía las ideas de los solistas. Se señaló además de la similitud de las secciones rítmicas con la orquesta de Count Basie tres años anterior, y el papel que jugaban Charlie Parker como solista, en relación a Lester Young en la anterior. Hacia fines de 1939 se divorcia de Rebbeca, acordando una pensión semanal que pagaba de mala gana y de manera intermitente, y que años después dejó de pagar.

Con esto, es preciso notar un núcleo respecto a la muerte que moviliza tremendamente un estallido en la crisis de Charlie, así como de Kansas, y de la población negra estadounidense de la época, y que, en tanto conflicto de la muerte, con el apuntalamiento de una identificación heroica permite el entrar en creación, que es justamente un trabajo de lucha contra la muerte. Por otro lado, recordando el lugar central en este trabajo de la angustia de separación de la madre, de pérdida del objeto de amor, es también concordante con este momento el despegue de la ciudad, pérdida de su padre, y separación de su madre y de Rebbeca. También ligado a esto el uso de drogas en su lugar de acercamiento y a la vez lucha contra la muerte, acompaña toda su obra.

Primer período 40-44. Despegue.

Por un asunto etario, pero también de la naturaleza de su creación, es adecuado pensar aquí una crisis de la juventud. Pues cabe recoger el hecho de que la angustia dominante en el creador es de separación de la madre (Anzieu, 1993), y por ello en tantos

casos el *despegue* creador de un artista está ligado a una pérdida. Así, la creación resultaría una restauración de la unidad original perdida. En este caso, podemos revisar este período como despegue, como entrar en creación, a un trabajo por aquella restauración en su obra. Del artista joven, su ideal pone a la creación como continua, expedita y ubérrima, semejante a su ideal de vida sexual. Efectivamente, en el caso de Parker es evidente una creación que da preponderancia a la liberación de emociones, más que a su dominio.

En el otoño de 1940, tocando en Wichita, el director de la emisora de radio KFBI, contrata la orquesta para una serie de grabaciones y queda así consolidado el estilo propio e innovador que marcaría la época del Bebop más adelante, de mantener en los solos el tiempo de la pieza y su doble conviviendo. Jay McShann recuerda que pasaban muchas horas ensayando y probando ideas nuevas mientras cumplían con sus empleos, dejando allí a Charlie mucho espacio. De ello, destaca una vez que tuvo que llamarle la atención por su descuidada indumentaria y éste le preguntó si acaso le gustaría que se vistiera como médico y tocara como médico. Y que otras veces decía cosas relativas a la necesidad de soltarse y en una entrega volverse un poco loco para que aparezcan buenas ideas (s.f., en Russel, 1989). La inspiración en Parker evidentemente no era un problema. De hecho, McSchann relata que vivía en constante flujo de ideas y creaciones, en cualquier horario y lugar tocaba, y justamente fuera de lugar y horario de trabajo podía dar mayor libertad a esto (s.f., en Russel, 1989). Su amigo y compañero Gene Ramey recuerda del trabajo con la banda de McShann que era la única que conoció que gastaba todo su tiempo libre en improvisar o ensayar más. Puesto que armaban jams entre ellos o con más personas en los trenes y buses, y apenas llegaban a una ciudad conseguían alguna pieza de hotel para continuar. Y comenta que es su causa una inspiración que provocaba Parker, puesto que sus nuevas ideas tenían a todos siempre ansiosos por tocar (Ramey, s.f., en Russel, 1989).

Este conjunto, es el primero en que se puede rastrear en la obra de Parker un espacio transicional que posibilite el trabajo creador. Pues la superación creadora, en particular, requiere de la recreación de un espacio transicional que devuelva al individuo su seguridad y capacidad de simbolizar, jugar, crear, y también requiere del restablecimiento mediante apropiación de funciones que inicialmente el entorno otorgaba como contención de angustias y placeres, simbolizaciones y representaciones. Aunque las innovaciones en cuanto a la variación de la armonía eran incomprensibles e irreproducibles muchas veces para sus compañeros, de donde es interesante el esfuerzo aun así de Charlie por sentarse a tratar de explicar, muchas veces con frustraciones, lo que hacía o intentaba. En una

creación que se caía en su darse a entender por sí sola, aunque hacía presentir algo nuevo que estaba formándose, se puede apreciar una creación que busca restaurar una continuidad perfecta, construyendo un objeto maravilloso que a su vez contiene una serie de desechos y es objeto de impulsos violentos.

A su vez, esta creación prolífica, de muchas ideas distintas y nuevas, se relaciona al concepto de lo maternal alojado como una prótesis del Yo integrada al Self que Winnicott llama lo "mental" (1949 en Anzieu, 1993). Parker como sujeto creador se envuelve y autoestimula con una incesante actividad mental, que consiste en fantasmaticaciones o imágenes, y pensamientos o ideas. Es el caso de Parker, para esta autoestimulación mental como también corporal con su vida agitada, de mucho consumo de drogas y mucho sexo. Si bien esta estimulación incide en la creatividad y empatía de un sujeto, Anzieu dice que una referencia paterna es necesaria para el despegue. El relevo paterno del maternaje permite la concepción de un código, para desde la actividad hacer del fantasma un objeto más de conquista que de temor. Respecto a la actividad, es distinto una actitud libre y creativa constante, que organizar y ejecutar un plan acorde a un deseo o convicción, armar un proyecto, componer para ese conjunto, hacer grabaciones, etc. Por eso este primer período puede pensarse como un período de despegue, que culmina con el abandono de las bandas y la fundación de sus propios proyectos. Así, es posible suponer tras la crisis estallada por la muerte del padre, la activación de una cadena de figuras paternas sumadas a una identificación heroica, todas dotando a Charlie de un lugar tanto en el sindicato, como en la historia de la música, como dentro de la orquesta, etc, para expresar activamente algo de su singularidad, en un trabajo por introducir ello en un sistema ajeno e impuesto. Ahora bien, será más adelante que Parker logra a cabalidad este trabajo del y con el código.

Respecto al trabajo creador de Parker ya presente en este período, Gene recuerda que Charlie como un ser tremendamente receptivo. Que transformaba en música cualquier estímulo de sonido de su entorno, y que en algunas salas mujeres que actuaban ante él, con sus actitudes, gestos, etc, le provocaban una conmoción que luego expresaba musicalmente en sus solos (s.f., en Russel, 1989). Y en una entrevista posterior a Parker (Losin, 2017b, tercera entrevista), éste declara que lo que uno oye del músico que toca algo original, son simplemente experiencias, formas de sentirse (la belleza del clima, la vista hermosa de una montaña, una brisa fresca, son ejemplos que da). Y por esto no se podría saber qué surgiría el día de mañana. Esta modalidad de bajo un estado de sobrecogimiento coger o captar un representante inconsciente a partir de su encuentro en un objeto

cotidiano, resulta muy familiar al estudio de otras artes "negras". Por ejemplo, al igual que en el jazz, como demostración fálica de maestría el improvisador de rap toma los elementos de su entorno para hacer rimas, pero lo más importante, también al igual que el jazz, más allá de la maestría, es cómo el impacto del ambiente hace de esa performance, de esa situación el material de trabajo creador del artista, e incluso en el rap que suele tener carácter de voz que denuncia su entorno, es posible pensar que es un contexto que justamente exige su trabajo.

En el sobrecogimiento el yo experimenta una regresión y con ello un estado psicótico no patológico, semejante a una alucinación o a un delirio, como revelación regresiva, pero a la vez de mucha consciencia. Tal como aquellos fenómenos elementales, en la obra de Parker se pueden distinguir tras el trabajo de un código y composición, aquellos elementos del sobrecogimiento creador, que durante un solo imprime muchas veces un sello apodíctico e infantil, ridículo, imposible, pero de una verdad incuestionable. Este elemento de la teoría de Anzieu permite nuevamente apoyar la idea de que aquella fase, al menos además de al comienzo, tiene que estar acompañando la ejecución, en tanto performance en vivo. Aquí el sobrecogimiento es simultáneo a la presentación en el solo de un buen concierto. La angustia por el cuestionamiento de su unidad como persona, como quiebre, exige -en este caso de manera bastante inmediata- reparar la envoltura construyendo una obra. Su descubrimiento sobrecogedor que puede ser quizá sólo una nueva forma de ver un objeto totalmente cotidiano, hará de él un *cogedor* así como el objeto transicional winnicotiano es creado por -y ofrecido al- niño. El autor, al igual que el lector conmovido, se reapropia en esta fase de una verdad histórico-vivencial olvidada, que aparece en algo que ve, escucha, piensa, o encuentra. Y en la segunda fase, la captación de ese representante y su vinculación a una esquematización de representantes simbólicos, no sólo asociación, sorteas las resistencias de culpa y de vergüenza causadas por el representante inconsciente a ser expresado, por medio del amigo como confidente, recreando un espacio transicional, que aquí puede verse por vez primera establecerse con la banda de McShann pero que luego con un confidente único que será Dizzy se establecerá de manera más fructífera. El representante inconsciente captado, por la naturaleza de esta música improvisada en general, y por la obra de Parker, pareciera corresponder a afectos inconscientes o bien a representantes de transformación. Pues se trata de una determinada tensión corporal, afectiva, cinética, impulsada a un recorrido a través de otros representantes, no meramente asociativo sino con un camino de tensiones y distensiones, de colores, de volúmenes y tonos, que resulta coherente, significativo, bello e, incluso, verdadero.

A comienzos de 1941, la orquesta ya estaba siendo comentada en las revistas de Jazz. En un viaje al sur, en Jackson, Mississippi, los negros debían abandonar la calle antes de las once, y además está decir que no podían alojar en hoteles. Una gira por el sur, no exenta de anécdotas de accidentes producto de la discriminación, enfrenta a Charlie al rechazo y desea abandonar la orquesta. Esto ya sugiere algo del conflicto con la escucha de su música, la recepción y lugar que se le otorga, que revela su vinculación a una crisis sociocultural. Finalmente consiguieron un nuevo contrato, para grabar seis caras para Decca en Dallas. De allí, el Decca 8559 rápidamente escaló hacia la cima de éxitos de rhythm and blues en ventas, reconociendo ampliamente la orquesta como *la que tocaba blues* y su mayor atracción el vocalista Walter Brown. Si bien el éxito era el lado A con *Confessin' the Blue*, el B *Hootie Blues* representó un giro imprevisto en la historia del jazz para los músicos que lo escucharon: entre la entrada y la parte cantada, había doce compases a tempo 100, que hacían 30 segundos de saxo alto absolutamente precisos y descabellados a la vez, en cuanto a cómo recorrer la estructura del blues. Luego, grabando en Chicago, de pronto consiguieron el contrato soñado de una orquesta en EEUU: tocar en la Savoy Ballroom de Nueva York. Concierto importante en que se dio a conocer esta estrellita de la McShann y también Charlie conoce a Dizzy, quien toca en otra orquesta, desempeñando papel similar. A mediados del 42' Charlie abandona el proyecto de una nueva gira, quedándose en NY e internándose en la escena underground de Harlem, capital dentro de NY que sería su centro de trabajo por el resto de su carrera.

En 1942 Charlie comienza un proceso importante en NY. Reavivando algo de su dinámica en Kansas pero desde una nueva posición que ha conquistado. Comentarios de diversos personajes de la época retratan NY de estos años muy similar al KC de los 30. El club más famoso era el Minton's Playhouse, un verdadero laboratorio del bebop. Era gris, estrecho, sin decoraciones, oscuro, y constantemente concurrido por músicos que podían tocar, escuchar y beber sin pagar mucho. La sección rítmica fija y un solo instrumento solista, dando total espacio a sesiones de jam, tal como en KC, con barra libre y buffet a músicos. El batería fue Kenny "Klook" Clarke, que comenzaba un estilo muy ruidoso poco adecuado al swing bailable tradicional. Él propuso al pianista: Thelonious Monk. Quien ya con algunas composiciones incursionaba en tonalidades diversas, pero con un swing bluesero muy marcado. Los primeros meses Charlie no se apareció mucho allí, más bien se la pasaba en el Monroe's Uptown House, al que por comenzar a generar leyenda lo fueron a buscar los músicos del Minton's y repartieron su propio sueldo para llevárselo con ellos. Clarke comenta que Bird no hablaba mucho, era más bien sumiso, tranquilo y

reservado. Comenzó a ir a las jams Dizzy, formándose un núcleo importante de 'revolucionarios'. Para hacer más compleja la entrada a los nuevos, armaban temas muy difíciles mezclando partes de distintos estándares. Charlie siempre endeudándose y empeñando instrumentos propios o prestados goza nuevamente, como en Kansas pero con más intensidad, de acceso facilitado a drogas, principalmente heroína. Para Charlie resultaba definitivamente más importante que comer o un lugar donde dormir. Interesante de su relación a la droga a lo largo de su vida es que, a diferencia de la gran mayoría de los adictos a la heroína, su cuerpo la resistía bastante bien, no se detenía nunca su apetito sexual, ni tampoco dejaba de comer ni beber alcohol, y nunca no pudo tocar. Tomaba phenobarbital en caso de muchos síntomas de abstinencia. Con 21 años, poco a poco se iba haciendo una leyenda, algunos músicos se preocupaban de encontrar su paradero para escucharle en donde tocara esa noche. No vivía para otra cosa que tocar saxofón, no sabía dónde dormiría, ni con qué comería ni cuándo, no tenía empleo, seguros, etc. Comenzando 1942, Charlie se vuelve a casar. El matrimonio fue con Geraldine Scott, mujer a la que, a diferencia de su exesposa, le encantaban los clubes y la vida nocturna. Las condiciones de su matrimonio eran muy precarias, se la pasaban en hoteles o pensiones, sin un hogar estable, y ninguno tenía cercanía o entusiasmo respecto a labores de la casa, de hecho, comían siempre afuera. Esto duró casi un año y se separaron, acentuándose más la vida nómada y desorganizada que le gustaba llevar en los clubes. Así, en diciembre de 1942, sus amigos preocupados lo ayudaron. Benny Harris le consigue un puesto fijo en la orquesta de Earl Hines, tocando tenor, que, aunque no fuera su instrumento, funcionaba de maravilla.

En 1943 trabaja contratado como tenor para Hines. La calidad de la orquesta era muy alta y su atractivo la concentración de un grupo de clásicos maestros y un grupo de jóvenes revolucionarios en cuanto a su sonido. Los roces por desobediencias respecto a partituras e irresponsabilidad van creciendo con Charlie, y luego con todo el grupo más nuevo. Para Parker el atractivo eran los juegos y libertades que se daban para improvisar con Dizzy en y fuera del escenario, y poder tocar con el vocalista Eckstine. Aquí se da plenamente una mutua relación de confidentes en cuanto a sus ideas y emociones plasmadas en la música, de donde una serie de juegos (de trastocar velocidades, acentos, desplazar frases, cambiar octavas a las notas de una melodía introduciendo saltos insólitos, usar intervalos disonantes, etc) luego serán los esqueletos o cabezas de composiciones posteriores de cada uno. De Charlie como *Klactoveesedstene* y *Dexterity*, o de Dizzy como *A Night in Tunisia* y *Salt Peanuts*. Por supuesto, nuevamente muchas jams en cada pueblo que visitaban junto a los músicos del lugar. Hay bastantes testimonios

acerca del sonido excelente de la orquesta, pero ni una grabación, producto de la prohibición por la guerra. Se unió también Sarah Vaughan, vocalista joven ícono luego del Bebop cantado, con quien la colaboración de Parker se vuelve un atractivo importante. Luego de casi un año se disuelve la banda, y Charlie viaja a Kansas. Nuevamente se encuentra con una muerte de su ciudad más avanzada, se entera de que Old Man Virgil ha muerto, Rebecca ha viajado a otra ciudad con su hijo, quedando su antigua casa con su madre sola. Su mejor amigo de infancia Lil Phil, con quien tocaba y probaba drogas está destruido por la heroína, desmemoriado y desorganizado tras una estadía carcelaria en un hospital psiquiátrico. Paseando con algunos antiguos amigos les advertía que nunca se metieran en las drogas duras. Esta actitud se repite con diversas figuras posteriores, sobre todo con Red Rodney, compañero trompeta durante algunos años en su posterior quinteto, y muy amigo. El vínculo de la vida de artista destruida por las drogas con los recuerdos de su padre y de Kansas es evidente, lo que da comienzo a 1944 con una probable reavivación de su crisis.

En abril de 1944, con Charlie en Kansas aún, se logra un contrato para hacer una grabación de Eckstine con una nueva orquesta. Las casas de venta de discos de inmediato se abalanzaron encima de las grabaciones, y este éxito le permitió a Eckstine decidirse a armar su propia orquesta: debía reunir a sus hombres. Dizzy sería el director musical, el trabajo que querría Charlie, quien quedaba como líder de la sección de saxos. Comenzaron los ensayos en mayo en los Nola Studios al centro de Manhattan. Entró Vaughan como vocalista. Los músicos eran estrellas del nuevo estilo, muchos de KC, de la McShann y de la Hines. Dizzy comenzó a componer para que hubiera partituras que tocar, también compraron arreglos de Basie. La *Down Beat*, tras su caída lúcidamente declaró que la orquesta sería tan avanzada para su tiempo que por eso estaba condenada al fracaso (s.f., en Russel, 1989). En ella también se incorporaron Art Blakey a la batería, y el joven de 19 años, Miles Davis, a la trompeta. Durante su gira también hubo incidentes de Charlie respecto a la discriminación, en que enojado armó escándalos que terminaron en que los echaran o cancelaran contratos. Por cumplir 24, en 1944, estaban tocando en el Regal Theatre de Chicago, y la *Down Beat* hacía una crítica increíble de Parker y de sus colaboraciones con Vaughan. Esta primera significativa nota de prensa de Charlie, fue recortada por él y enviada a su madre. En la entrevista del 50' le preguntan a Charlie qué había sido más divertido para él de las big bands, si la de Hines o la de Eckstine, respondiendo que la de Eckstine, pero que sonaba mejor la de Hines (Losin, 2017b). Con gran éxito comercial, terminan en NY. Termina agosto, mes que recuerda Ross Russel

(1989) que es nacimiento de Charlie, fecha de su estancia en el lago Taneycomo, de su salida con Mcshann y de su salida con Hines. Esta vez, le dice a Eckstine que debe abandonar, que esperaba su carnet sindical y le ofrecen trabajo en la calle Cincuenta y dos, donde, si bien le pagarían menos, tendría más libertad (s.f., en Russel, 1989).

Segundo período 45-47-49. Desarrollo creador y líder; vuelo de pájaro.

Su despegue se concreta hacia 1945, fecha que además se tiende a juzgar como nacimiento del Bebop. Es interesante esta figura de la petición de libertad, que hizo a Rebecca al comienzo, y que a estos diversos líderes de orquesta también repite, en su conflicto entre libertad creativa e imposiciones externas. Los últimos meses de 1944 comienza a vivir en NY, retomando la vida bohemia y caótica, a veces pasando algún tiempo viviendo con Stan Levey, vecinos de departamento con Lucky Thompson y Miles Davis, pero la mayoría del tiempo sin un lugar fijo donde dormir. Tampoco es casual que sea en estos meses finales y comienzos del 45' que pasan a llamarle Bird, en vez de Yardbird, puesto que la diferencia está en la posibilidad de tras el despegue emprender un vuelo. Además, el corral encierra a las aves, y las condena a una vida sometida y orientada a los intereses de otro. Cuestión que marca el paso a un período en que Parker ya habiendo trabajado y desarrollado un sonido y estilo propio, comienza un trabajo a su nombre, de grabaciones, de conjuntos liderados por él y a su gusto, sus trabajos compositivos como decantaciones de lo que otrora fueron solo juegos, etc. Pues si bien de aquella simbiosis materna y estimulación pensamos la creatividad y empatía de un sujeto, la referencia paterna sería necesaria para el despegue pleno y trabajo del código. Respecto a la actividad y a la paternalidad, es que es posible leer aquí el comienzo de un trabajo de autoría.

La vida Neoyorquina en la calle 52 completa los elementos necesarios para una fuerza pulsional exuberante como la describe Anzieu. Pues el Ello del creador debe ser de gran fuerza innata y/o por sobreestimulaciones precoces, así como también a lo largo de la vida de creación ser alimentado por una vida llena de excitaciones. Con Parker como caso de consumo excesivo de drogas, vivencia de experiencias al límite, muchos encuentros sexuales frecuentes con personas distintas, etc. Era una cuadra de la calle, en Manhattan, fea y llena de oficinas, pero que durante la guerra se llenó de clubes nocturnos en los sótanos, al costado oeste. Pequeños, oscuros y superpoblados, y los gerentes eran de la Mano Negra: se reproducía el ambiente de Pendergast de KC. Las pancartas en las

entradas mostraban la historia del jazz desde el Creole hasta los más modernos, pero en formato de pequeños combos económicos en dinero y en espacio. Al final de la cuadra, en el Three Deuces, el dueño no era gánster sino aficionado al jazz, y estaba interesado en el nuevo sonido. Contrató a Charlie, quien convenció de añadir a Dizz. En menos de una semana tenía contrato para una grabación con una casa independiente. De aquella primera grabación salió Red Cross, nombrada por Charlie en recuerdo de Cross, un mayordomo de la Eckstine. Era una versión que en el momento improvisaron, arreglando y acelerando *I Got Rhythm*, no teniendo temas para tocar. Como otros temas de Parker nunca registrados, y algunos ni siquiera nombrados, fue robado en este caso por Coleman Hawkins como *Mop Mop*, con un éxito comercial increíble. Red Cross es el primer solo del nuevo saxofón del jazz que queda registrado con buena calidad, y cada versión grabada tiene en el solo de Parker ideas totalmente distintas. Estas grabaciones tienen por autor el Tiny Grimes Quintet, es decir, el nombre del guitarrista. Será un año después cuando se graben las primeras sesiones a nombre de Parker. En pocas semanas llega Dizzy, y se define el combo del Three Deuces, con Levey a la batería, Curly Russell al contrabajo y Al Haig al piano. No tenían ni una partitura, y sus melodías no tenían en ese entonces nombre o número, eran ideas de juegos que habían hecho en la carretera o en jams, o modificaciones de cosas escuchadas en alguna ocasión, muchas posteriormente nombradas: *A Night in Tunisia*, *Salt Peanuts*, *Epistrophy*, *'Round about Midnight*, *Swingmatism*. Se sumaron melodías trabajadas en el Deuces: *A Dizzy Atmosphere*, *Blue 'n Boogie*, *Groovin's High*, *Anthropology* y *Shaw Nuff*. Todas basadas en estructuras armónicas de canciones populares.

La crítica fue muy dura. Ningún periodista especializado simpatizaba con la música de aquel lugar. Las alteraciones de los acordes hacían difícil seguir el tema, y el tempo agresivamente acelerado. Spaeth, escritor de música muy importante, hablaba de la decadencia que significaba esta distorsión del jazz (Russel, 1989). El sonido aparecía como o bien violento o bien ridículo, aunque no cabe duda de que parte de su esencia se juega en ese vaivén. En todo caso a Parker y a Dizzy les encantaba reírse de sus críticos. El Deuces se convirtió en una leyenda que atraía todo tipo de músicos. En torno a esta leyenda creció el grupo de hipsters bohemios que hablaban la nueva jerga bopper, que se diferenciaba del antiguo jive swing. De esto, cabe destacar que Charlie, a diferencia de los grandes pioneros de los movimientos, no participó de la creación de modismos o palabras de la jerga. En cualquier caso, el habla codificada es parte de su música, y quizá parte del trabajo creador en ello le permitió desprenderse de la necesidad de poner aquella codificación en su habla. Ahora bien, sí era un sujeto tremendamente críptico por su actitud,

vestimenta desarreglada, humor complejo, las más de las veces retraído, y por todo ello figura mística de una adoración diversa a la que el personaje social, carismático y extrovertido de Dizzy generaba en su público.

Es en este tiempo que Parker conoce a las dos mujeres más importantes con las que forjó relaciones amorosas: Doris Sydnor y Chan Richardson. Ambas viviendo y trabajando dentro del mundo bohemio en los clubes nocturnos, aunque Chan, específicamente, aficionada al nuevo jazz y figura ícono en su momento. Doris reservada y tímida, trabajaba en guardarropías, en cambio Chan era una exmodelo muy joven, más extrovertida y que se dedicaba al baile y al coro. Chan se convirtió en la agente de prensa y secretaria oficial del Bebop, así como su casa en hostel y centro de operaciones, pues vivía en la misma cuadra de la 52. Sin embargo, los encuentros con Chan fueron el primer año más bien casuales.

En uno de muchos contratos con Dizzy se grabó para la Guild a nombre del Dizzy Gillespie and His All-Stars (1945) una pieza como de costumbre de 3 minutos por asuntos de grabación, de Salt Peanuts, que refleja a la perfección el nivel de maestría y perfeccionamiento de su estilo en Parker, así como es también ejemplo del nacimiento del Bebop. Es aquí útil detenerse específicamente en el solo de Parker, como ejemplo de su obra en la bisagra hacia sus proyectos propios, por tanto, para pensar la obra de su solo en particular, sin tampoco por ello hacer oídos sordos (difícil por lo estridente) a su relación a la pieza completa. Para un análisis superficial, o, de entrada, a la pieza completa, puede consultarse un video con texto y el sonido de la grabación, disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=z2KG6AdaP2s>> (consultado el 7 de septiembre de 2017).

El título Salt Peanuts permite atender a un aspecto característico del Bebop como lo son los nombres las más de las veces sin sentido aparente. Muchas composiciones de Parker tienen, por ejemplo, sólo un sentido fonético (si es que eso tiene sentido). Y muchas veces resultan ser nombres absurdos o referencias jocosas que no tendrían por qué entenderse. Aquí si bien hay un significado, el auditor no es llevado hacia ningún sentido aparente por esos significantes más que a la perfecta sonoridad y acentuación en consonancia con el *motivo* del tema (Dizzy Gillespie and His All-Stars, 1945, segundo 0:11). Además de representar un juego con el auditor, en el límite de reírse con y reírse de, cobra sentido a partir de que los nombres eran muchas veces improvisados en el momento de la grabación o incluso añadido con posterioridad. En este caso, la melodía era fruto de los

antiguos juegos de Dizzy y Parker en la orquesta de Hines, por lo que probablemente cuando luego Dizzy arma la composición como tal debe haber incluido la frase cantada y el nombre con ello.

Otro aspecto del Bebop que aquí se representa muy bien tiene que ver con la manera de construir y presentar los temas. El papel central lo juegan los solos, es ahí donde el artista es un creador, no ejecutando simplemente la melodía del tema. Por tanto, el tema se arma en función de todo el tiempo estar manteniendo la energía y excitación muy elevada, se introducen cortes cambiantes que dan cierres épicos y aperturas épicas a cada solo, así como mantienen arriba todo el tiempo la intensidad, lo que refuerza el carácter desequilibrado de su sonido, seco, duro, potente y violento.

Salt Peanuts es una variación de I Got Rhythm, lo que en general se llama un rhythm changes. Por lo que, a la base, sin contar los quiebres, la estructura armónica del head y de los solos es esa. Estos cambios de rhythm, junto a los del blues, son los más usados por Parker y los boppers. Ello permite hablar un poco de esto. El blues es una plataforma sencilla de doce compases, dividido en tres series de cuatro compases. Es muy flexible, permitiendo improvisar usando pocas (o bien muchas) escalas, lo que, sumado a su carácter ternario en la estructura, hace posible de improvisar incluso con muy pocas herramientas. En cambio, el rhythm, es una forma mucho más larga y compleja en varios sentidos. Sumado a esto, comúnmente se toca muy rápido, exigiendo una maestría mucho mayor en el instrumento y en el arte improvisatorio del jazz. Es una forma AABA (para una esquematización de la estructura total de la grabación: <http://people.virginia.edu/~skd9r/MUSI212_new/diagrams/salt_peanuts_1945.html>; consultado el 7 de septiembre de 2017), de 32 compases (4 partes A-A-B-A x 8 compases), por lo que ya con una segunda vuelta se tienen 3 A seguidas, que es un riesgo de perderse en la estructura, como también un desafío a distinguirlos en su diferenciado lugar o función a la hora de construir un recorrido con el solo. La B de la estructura está constituida como una escalera de acordes que tienden a resolverse unos con otros, pues cada uno cumple función de dominante, lo que significa que cambian las escalas constantemente. Desde el punto de vista del trabajo creador como trabajo psíquico, al pensar el conflicto psíquico y en él la resistencia a la expresión de un representante inconsciente, es posible encontrar en estas características aquellos elementos que dan valor a una pieza o a cada solo, como justamente aquellos que lo posibilitan a condición de hacerlos casi imposibles. El tempo es una resistencia, y es doble: por un lado, en sentido técnico del ejercicio del instrumento, y

por otro lado -lo verdaderamente más difícil-, en un sentido mental del flujo de ideas, que resulta una especie de *parkour* emocional de ideas, si se permite esta metáfora. Otra resistencia sería el mayor manejo de modos, que nuevamente es doble su dificultad en el mismo sentido de conocerlos bien y de poder a través y entre ellos construir frases.

En el solo de Parker, se puede apreciar tanto la multiplicidad de ideas, como a su vez su organización en torno a motivos centrales, que se repiten, deforman y articulan de diversas maneras conformando un discurso con comienzo, desarrollo y conclusión. Por supuesto que, a la base y al final de todo esto, lo más difícil es justamente su esencia de hacer escuchar algo, tal como quien pudiera decir que rapea bien solo, pero en público le cuesta hacer fluir las ideas, se queda en blanco o sus destrezas con las rimas son menores. Ahora bien, en esa escucha se haya otra resistencia, puesto que, al ser un lenguaje tan complejo, su apreciación se ve reducida mientras menos conocimiento y experiencia tenga el auditor del solo en el lenguaje del jazz, cuestión que del todo común en las élites artísticas, hace del jazz una música para jazzistas.

Respecto de la tercera fase creadora, el representante captado que podría permanecer como curiosidad o mero cofre de ideas, es convertido por el creador en núcleo estructurante y organizador de una obra. Esto es posible de ver en algunos motivos estructurantes del solo (para una escucha más atenta a la estructura que recorre el solo, y no por la precisión de los acordes, puede revisarse un esquema de los cambios de la armonía mientras se escucha: <https://www.premierguitar.com/ext/resources/images/content/2017_04/LESS/Rhythm-Changes-Chords_WEB.jpg>, consultado el 7 de septiembre de 2017). Los cierres de las tres A (Dizzy Gillespie and His All-Stars, 1945, transcurriendo en minutos 1:45-1:51, 1:51-1:58 y 2:04-2:11) resultan diversas formas de abarcar un mismo recorrido, y que además dejan para la última de ellas una fuerza especialmente efectiva en su efecto conclusivo. Además, la primera y la última A abren con usos diversos de un mismo arpeggio, dando también una continuidad a la vuelta del puente de la B (Dizzy Gillespie and His All-Stars, 1945, transcurriendo en minutos 1:58-2:05), que permite retomar un motivo de apertura pero con mucha más intensidad, menos silencios, piruetas más intrincadas que desplazan los acentos y así dar luego el cierre. Respecto a aquellos motivos y colores que con insistencia, consistencia y coherencia, en el solo se destacan, resultan también pensando la obra general de Parker, representantes organizadores de su sonido y estilo en general para improvisar, así como de las melodías de sus composiciones. De ello es posible

comentar brevemente el uso del cromatismo y de las extensiones de los acordes. El cromatismo, es posible relacionarlo al sonido del blues negro, pues una especie de extensión del recurso de allí proveniente de uso de la novena aumentada yuxtapuesta a la tercera mayor de la tonalidad, así como de la oncena aumentada, pudiendo incluso ligarse 6 medios tonos continuados. Respecto a los acordes extendidos, por ejemplo, el uso de la sexta (o trecena) se repite, otorgando un tono que resalta de inmediato, así como muchas novenas. Esto resulta uno de los principales aportes de Parker, en términos de armonía, que es usar -incluso más allá de las notas de más arriba en el ordenamiento por tercetas del acorde, que ya se distancian de las tres primeras que dan con mayor eficiencia a entender el acorde- sus alteraciones, generando mucha tensión y usándolas en el flujo improvisado de preguntas, respuestas, exclamaciones, comentarios, etc. En una lógica similar, y también tanto en el solo como en su obra en general, el uso de los tiempos débiles más que de los fuertes que dan a entender el tempo y ritmo de la canción. Estos elementos que otorgan complejidad estética hacen a su vez de dificultad a la expresividad, aunque de fondo está en juego una expresión mucho más plena y rica en sus posibilidades. En estos colores diversos radica un sonido de Parker que incluso en sus frases más blueseras es capaz de introducir una emocionalidad que se aleja del común tono atrevido, engreído y entrador, marcando emociones más melancólicas, tiernas, infantiles muchas veces, o como la sexta en el blues dar un tono bluesero más blando, en donde incluso algunos colores podrían asemejarse al *saudade* del bossa y samba brasileros, lo que puede también relacionarse a las séptimas mayores con las que innova mucho; esto, a su vez, no quita que pueda justamente con más intensidad al volver a aquellos tempos fuertes e intervalos armónicamente tradicionales darles mayor importancia, como por ejemplo hacia el final de la última A en el solo de Salt Peanuts (Dizzy Gillespie and His All-Stars, 1945, minutos 2:04-2:11). Este conflicto de lo que se posibilita y dificulta en la expresión de lo básico o esencial de una tonalidad y ritmo, es lo que da sentido a que diversos autores hayan pensado cómo Parker haciendo algo que no era blues o incluso era anti-jazz, fuera incluso más bluesero y redefinitorio del jazz sin trastornar su esencia. Por ello, por supuesto, es también el inicio de una serie de investigaciones posteriores en el jazz de lo que se llama "tocar fuera".

Notorio es también la efusividad de las ideas de Parker, pues su tocar que es muy rápido en el solo logra además dar a entender muchas partes e ideas. En sus frases se van dejando puntos sin hilar, tensiones en distintas locaciones, que a medida que se avanza se van cerrando por turnos, hilando y resolviendo múltiples tensiones. Estas ideas al comienzo están muy bien construidas y delimitadas, con respiros de silencio, lo que permite también

preparar el terreno en función de alcanzar la mayor intensidad en la vuelta a la A. En la primera A, la misma primera frase está muy bien armada, con una pequeña entrada y final abierto en forma de pregunta, para luego verse inmediatamente seguida por una respuesta concisa, y tras un respiro un comentario largo en la segunda barra de 4 compases. La segunda A hace una pregunta y respuesta muy simples en la primera barra, y luego arma un comentario que posee características similares al de la primera A pero con un final más abierto que tiende a la B. Allí, hay cuatro estaciones de una escalera de tensión que resuelve en la vuelta a la A, dadas por la armonía, en las que Parker primero propone una pregunta, luego una complejización de ella o comentario a ella, y en la segunda barra con otras dos estaciones, expulsa una especie de alarido muy intenso y emotivo, casi de susto, que resuelve en una respuesta que la verdad no se cierra, ni siquiera termina en un silencio sino que continua de corrido -y corriendo- hacia la A con toda la energía acumulada, con mucha velocidad y mucha violencia por los acentos desplazados. Es apreciable que las ideas comienzan a dilatarse, complejizarse y ya hacia la vuelta a la A dejan de diferenciarse o delimitarse claramente por las secciones. Esto en parte da un sello al sonido boppero donde muchas veces los respiros se van reemplazando por notas de paso que conducen sin parar hacia la nueva nota que se quiere llegar o resaltar, pudiendo continuar hasta que realmente se quiera cerrar la frase, pues muchas veces hay tónicas entremedio, las tensiones y distensiones se van entrelazando y desfasando, quedando las frases antes o después de los cortes, pero justamente en ello pudiéndose jugar la posibilidad de cierres más contundentes. La vuelta de la B a la A en vez de constituir unirse disparado por las ramas, logra continuar sin parar ni disminuir la intensidad alcanzada, pero retomando arpegios y motivos de las otras A, ahora en una versión monstruosa, en las que en muy poco tiempo lanza varias ideas complejas finamente hiladas, incluso usando el mismo arpegio con que abre tanto la primera A como el comentario de la segunda A, variando nuevamente el lugar en la armonía en que se usa. En el continuo construye una pregunta y una respuesta pegadas en los dos primeros pares de compases, sin ser evidente el uso del arpegio del comienzo ni en la respuesta las ideas retomadas, para en la segunda y última barra cerrar la larga y copiosa serie de notas en las que estaba, con una pequeña pregunta, breve silencio y respuesta contundente y conclusiva. Ello podría también leerse mejor como una anunciación y un cierre o conclusión, pero en dinámica pregunta respuesta, aunque, la verdad, no hacen sino enunciar lo mismo, usando un mismo recurso para finalizar, que fue el que también se usó para cerrar la primera A del solo, pero acá con más potencia y definición. El pequeño silencio que hay permite que la entrada del cierre sea más

cortante (Dizzy Gillespie and His All-Stars, 1945, minuto 2:07), entrando casi medio compás antes y en un tiempo débil, con un efecto de growling que hace sonar más fuerte y rasposo el sonido, sosteniendo ligada la quinta de la tónica que tiende a su resolución, para luego rápidamente concluir.

El usar para improvisar la estructura de *I got rithm* resulta evidentemente lo que Anzieu (1993) llama una resistencia en la elección de la materialidad para dar cuerpo a la obra, haciéndola tremendamente difícil de realizar. Una vez elegida la materialidad se le da cuerpo a la obra, en donde Anzieu estudiando la literatura distingue tres opciones (1993). Respecto a los solos, Parker pareciera no sin conjunciones variar en estas opciones. Es posible pensar de su cuerpo real la proyección de sensaciones, dolores, calores, movimientos, vómitos, excitaciones feroces, etc. Así como también es de una genialidad apreciable cómo se otorga un cuerpo imaginario: no por nada el tema tiene una cabeza (head), e igualmente un solo tiene tronco, extremidades, etc. También en la grabación de una pieza o ejecución, con un grupo, hay un cuerpo en que cada solo cumple una función de órgano o extremidad particular, así como también cada instrumento y su función orgánica en el organismo del conjunto. Particular resulta en el cuerpo de la obra que el terminar y comenzar con la cabeza del tema, da una figura corporal de uróboro que nos remite de inmediato al problema del inicio y término como siempre abierto. Aunque con menos material para sostenerlo, no se descarta la creación por medio de extraer del propio código organizador el corpus de la obra.

Respecto del trabajo con el código, se puede pensar un servir a dos amos del Yo, en la grandiosidad que exige el Yo Ideal y la rigurosidad reguladora del Superyó, en donde es evidente cómo Parker logra defenderse del Superyó apropiándose y ajustando sus códigos, haciendo de la armonía un desarrollo excelente, pero no simplemente estudioso, riguroso y sometido, sino muy propio. Así como límite al trabajo del código, y a la vez valor estético de allí, es evidente la complejización del lenguaje del Bebop, al punto de exigir una escucha muy especializada para darse 'a entender'. Por lo que es preciso comprender en estas creaciones un lugar muy importante de la limitante del vacío estructural y ontogenético de la comunicación como imposible. Pues el (des)encuentro del grito que expresa, separado por un abismo, al hablante que (des)cifra comunicaciones, exige así un proporcional adiestramiento y estudio de los saberes culturales y lingüísticos, en este caso musicales, para hacer frente a aquella falta, y promover una superación de la crisis por ruptura y pérdida.

Volviendo al año 1945, con Parker como una leyenda neoyorquina, cabe destacar respecto de la adoración mística el lugar de Dean Benedetti como máximo fanático. Este hombre deja el saxo para dedicarse a grabar a Parker, persiguiéndolo a donde fuera, para instalar muchas veces de manera clandestina un sistema de grabación casero en el lugar donde estuviera tocando, ya fuera club, cuarto de hotel u otro. También terminó convirtiéndose en un secretario, que sabía -al menos la mayoría de las veces y más que cualquier otra persona- el paradero de Parker cuando estaba 'desaparecido', y también se podía encargar de trámites respecto a las drogas. Este efecto de Bird con su obra, incluyendo su personaje en la performance de las jam, también se encuentra en un comentario acerca de una jam en su posterior viaje a Suecia, de donde se recuerda una noche de horas de Parker soleando, como un sermón jamás oído antes. El carácter revelatorio religioso está producido -precisamente- por una revelación de representantes inconscientes, de allí la verdad en la expresión, así como de su personaje misterioso y críptico. Sin embargo, es plausible pensar la íntima relación de ambos aspectos, en tanto forman parte de su lugar como creador, que desde Anzieu (1993) incluye la relación al público.

El año termina con el cierre de una época para NY, pues la brigada de narcotráfico comienza a limpiar la calle, y el Bebop debe salir a buscar otros lugares. En 1946 Parker se queda en el lado oeste, en Los Angeles, California, tocando en el Club Finale. Habiendo él y Dean establecido relaciones con una tienda hip llamada tempo, comenzó el trabajo de producción de Ross Russel para Parker, que resultaría en una serie de grabaciones que serían luego las de la Dial. Esto da inicio a una serie de encuentros afortunados de Parker con hombres de los negocios de la música que, a diferencia de la mayoría, gustaban del nuevo sonido, y tenían como ideal dar la mayor libertad creativa posible al artista en la grabación, en vez de imponerle el sello sonidos, volúmenes, duraciones o lo que les pareciera adecuado al negocio. Además, cabe mencionar que tanto aquí Russel y su abogado como luego otros productores o amigos intérpretes, resultan casi padres adoptivos, en donde Parker es salvado por ellos todo el tiempo en términos de trabajo y en términos de préstamos de dinero o asesorías por líos legales. Parker quiere grabar nuevos temas con otro conjunto, liderará su quinteto con Miles a la trompeta, quien en un sonido más frío no compite tanto en gritoneo con él como lo hace Dizzy, quien además ya era una gran estrella. En las grabaciones solía llegar Charlie sin las composiciones prometidas u otros problemas de responsabilidad con los contratos, siempre inventaba algo en el momento, o escribía una idea en una servilleta llegando en taxi. Si bien esto marcaba una

despreocupación, con cada una de sus ideas y composiciones se grababa una versión, Charlie pedía escucharla, tomaba notas de los errores, se corregían y grababan de nuevo, hasta que estuviera conforme. Como muchas veces el mejor solo era el de la primera grabación, Dial más tarde rescata esas versiones como tomas alternativas. Russel dice que nunca, excepto con Armstrong, vio un músico de jazz trabajar de manera tan absorta y escrupulosa en su trabajo creativo. Buscaba un sonido preciso para esas creaciones. Esto ya corresponde mucho más a un trabajo de composición en términos de Anzieu, que no se había podido dar en su trabajo creativo así antes. Dial propuso crear una casa editora que tutelara legalmente y publicara los originales de Charlie, pues el éxito de las grabaciones era sorprendente y *Ornithology* se convierte en adelante en un importante estándar del jazz. Charlie nunca firmó, por lo que fueron pirateadas esas obras y formaron parte del dominio público. Los nombres de las obras son muchas veces juegos, derivados de fonemas, referencias a alguien o a un evento de la vida, muy personal. Cabe preguntarse por la relación de una dificultad, no en términos de capacidades sino de conflicto psíquico, respecto a la autoría y al lugar -por qué no- paternal como procreador de obras. Su relación con la Dial se complicó cuando luego de algún tiempo llegó una carta de un hombre a quien apodaban Moose the Mooche, de donde provenía el nombre de una de las grabaciones, quien era el proveedor de heroína en California para Parker, y tenía un contrato ante notario de Charlie regalándole los derechos de autor de sus grabaciones.

El trabajo que logra Parker en las sesiones en su lugar de líder es muy importante respecto al lugar de lo paternal en las funciones mentales en juego en la creación. Incluso el solo hecho de la elección de una toma en función de la perfección de su ejecución y sonido, más allá de simplemente hacer buenos solos. Otro elemento destacable del trabajo creador con su quinteto es que existen algunos aspectos en que más bien debiera pensarse en creaciones colectivas, sobre todo en los grupos de música, pero también ello implica un trabajo creador solitario por parte de Parker que atraviesa la producción de muchas de esas grabaciones, como un científico investigando un tema escribe muchos artículos a lo largo de la creación de un acercamiento que propone a un problema u objeto. La soledad propia de la primera fase de la creación que en el segundo caso de mucha intensidad debiera ser combatida por sobreinversión narcisista y expansión de los límites del self, resulta evidentemente trasladada justamente al rol que cumple aquel grupo creador. El solo nombre de las agrupaciones lo señala: Parker Quintet, Parker Septet, Parker and Strings, etc. Y en concreto, puede pensarse el asunto de los conjuntos y su sección rítmica, (apoyos

mutuos, guiños, seguirse, control de volumen, contrapuntos, salvavidas, aliento, etc) en donde de algún modo el conjunto también hace cada solo.

En un período de muy mala salud por alcoholismo y síntomas de abstinencia de heroína, estuvo unas semanas perdido y fue encontrado viviendo como un vagabundo. Luego de ser rescatado por el matrimonio McGhee, Charlie desnutrido y alcohólico con su proveedor desaparecido volvía a tocar. Charlie insistía en grabar más, con la orquesta del Finale, y llamando a Miles. Prometía muchas composiciones y no dejaba de pedir dinero. Russel (1989), respecto a la dificultad a veces para conversar con Parker, comenta que parecía que Charlie sólo se interesaba en él para oírlo hablar de su profesionalidad musical, manteniendo a todos a distancia hasta el punto de que muchos más íntimos le reverenciaran con cierto pavor. En esta misma línea, John Lewis decía que Bird era como el fuego, puesto que nadie podía acercarse demasiado (s.f., en Russel, 1989). Finalmente se acepta arriesgar más dinero para hacer otra grabación el 29 de Julio, en los estudios C.P. MacGregor, de gran espacio y trayectoria. Era un quinteto, y en la trompeta estaba Howard McGhee. Charlie estaba desanimado, físicamente muy débil. Con síntomas de alcoholismo agudo, abstinencia y desnutrición, tomando fenobarbital para mantenerse en pie, se graban cuatro caras que terminan con Parker desplomándose tras el último tema. La grabación de *Lover Man* pasa a ser uno de sus solos más famosos, incluso un periodista que estaba allí escribe un gran artículo acerca de toda la sesión. Llama mucho la atención la enorme expresividad del sonido y las frases, el solo parte atrasado, y se podría decir que la forma en la que abre y cierra, resulta muy peculiar por su no presentación y no cierre, en vez de armar una preparación y una conclusión, se toma la palabra en medio de nada (Charlie Parker Quintet, 1946, segundo 0:13) y deja su discurso en el aire como desvaneciéndose (minuto 2:08). Hay diversos momentos de intensidad que resultan verdaderos espasmos dentro de un movimiento más bien acuático y lánguido. El ataque de sus notas desaparece, sonando la lengua en la caña de la boquilla. Es un sonido derrotado y triste. La idea del trabajo creador como trabajo también que toma algo de lo corporal, como trabajo de parto, de vomitar, defecar, así como el del sometimiento y tortura, es del todo evidente en este solo. Y el placer estético experimentado del espectador frente a esta relación amorosa, sexual y violenta del autor y su cuerpo a cuerpo con su obra, corresponde a la conmoción de quien escucha este solo (Charlie Parker Quintet, 1946).

Si el primer período estudiado, del cual de su cumbre final se revisó el solo del Salt Peanuts, correspondía a una musicalidad violenta y seca, marcada y gritona, fuerte y

agresiva para el escuchador; en este segundo período si bien también hay desborde de ideas, se va introduciendo y desarrollando una suavidad derretida y voladora, más ligera, en donde los acentos y modulaciones de volumen arman más que los ataques de metralleta, cañonazos, sablazos, patadas y combos, ahora unas piruetas estilizadas desde el agua hasta los aires. Esto se refleja a la perfección en el solo de *Lover man*, con la acotación de que es una grabación bastante singular en su situación, así como también el tema tiene un tono anímico triste. De todos modos, es incluso en sus propias composiciones, en donde ya puede distinguirse entremedio de la copiosidad de notas, colores y emociones más blandos, tiernos, tristes, infantiles, etc. Respecto a la composición, en términos de la obra general de Parker, encontramos desarrollo, corrección, etc., mucha práctica para lograr sonidos o desarrollo de ideas de una forma particular. Aunque es, la verdad, mucho más evidente, aunque acotado, este trabajo en las sesiones de grabación. Que este trabajo compositivo disponga del despliegue de mecanismos de defensa o análogos para ejecutar la transformación, inversión, disfraz, desplazamiento del código que rige la obra, es del todo concordante con que una obra tan cruda como *Lover Man* quisiera en la edición ser eliminada por Parker, quien siempre la odió. Ello además de poder leerse como defensa contra un objeto que revela mucho y muy crudamente un dolor, es también posible leer un odio por objeto que posee lo mejor y quizá sobre todo lo peor de su Self, ahora afuera, con las posibilidades descritas por Anzieu respecto a la dinámica de la identificación proyectiva.

Respecto al subcódigo de contenido y de forma, aparece organizando una grabación un subcódigo de contenido en relación a la progresión armónica, o bien a las notas y colores que de allí se destacan en la cabeza y en los solos, así como también un subcódigo de forma, respecto ya más bien a lo que habría que denominar estilo. Este estilo equivale a todo lo que lo escrito pierde de su paso desde el habla, y que busca recuperar mediante otros mecanismos escritos. En el caso del Bebop, que es un declamar y es un gritar, es en ese sentido un habla fundamentalmente estilística. De aquí, el ejemplo de *Lover Man* nuevamente es ideal. Asimismo, la expresividad de *Lover Man*, el odio comentado, y la situación real corporal y anímica de Parker aún queriendo grabar, se vincula estrechamente a la fuerte necesidad de padecer matándose en el trabajo creativo que resulta una suerte de redención, que configura un escenario doble para el creador: por un lado la sobre-estimulación en su poder escindente genera ventajas libidinales (simbiosis, sensorialidad agudizada, omnipotencia narcisista) y por otro en cuanto al odio por el sufrimiento del exceso de excitación, el Superyó lo devuelve contra el yo como inhibiciones a la creación. Esto se resuelve en la creación. El rol del yo en el conflicto, regulador, pero

a la vez permitiendo regresiones, se aliviana por el Ideal del yo que media un yo ideal en la identificación y mandatos superyoicos puestos en legislaciones formales y estéticas. Las legislaciones formales y estéticas claramente se vieron avasalladas, pues son incluso evidentes los errores técnicos de la ejecución del instrumento; esto hace más difícil el lugar del Yo en medio del conflicto central para Anzieu en la creación, de Yo Ideal y Superyó. El lugar de padecer la creación matándose en y por ella, es también evidente en su vida (y muerte), en donde tuvo que elegir muchas veces si quería poder vivir y tener familia, o ser el creador "Bird".

Respecto al problema de la obra en esta música, ya sea como actividad, como grabación o como cada solo, recogiendo la noción de performance cabe hacer algunas precisiones. De las estimulaciones precoces, Anzieu ve en ellas en su variedad cualitativa y cuantitativa cómo permiten la constitución de una de las primeras nociones de cuerpo como superficie de contacto de la piel con la de la madre, una forma precoz del Yo que llama Yo-Piel. Notable es que esta superficie de contacto, así como de separación, se reaviva y materializa en la superficie de inscripción de la creación de la obra, ya sea un escenario, una página en blanco o un lienzo, y en ello también su carácter paradójicamente en la comunicación a través del arte de separación y de contacto. Este Yo-piel hace de envoltura continente para el caos de sensaciones, y a su vez barrera protectora de la identidad. La grabación puede así pensarse como la superficie de inscripción de la creación de la obra, con la excepción de un caso de grabación no considerada en la creación, en cierto sentido exterior a ella o añadida. Así como también lo es muchas veces un escenario la superficie. Importante es que Bird no escribiera mucho, y más bien lo relevante fuese la música tocada, puesto que es en su escucha por tanto la superficie en donde en la creación se está jugando el contacto al otro, y la separación que a su vez se impone. Además, como barrera protectora de la identidad, es que se comprende la contención musical del estado crítico incluso corporal de Parker, como también el cripticismo en el que puede aparecer en esa expresión. Por tanto, la obra sí cambia si está pensada para grabarse la sesión, es aún una performance, la que en caso de grabación es objeto del cual capturará el sonido algún registro. Eso no quiere decir que al estar la obra en la actividad y situación de ella, la grabación resulte la conjuración de un producto indiferentemente relacionado a la obra, sino precisamente todo lo contrario, la performance -como obra- es la ejecución de una sesión de grabación, y parte de la obra puede ser muchas grabaciones de diversos estándares.

Nuevamente, qué mejor ejemplo que esta sesión de 1946, tras la cual lo llevaron a su hotel y luego de distintos escándalos desnudo terminó encerrándosele por parte del conserje en su habitación, donde después se le encontró y rescató habiendo provocado un incendio en el edificio. En los juicios se logró en vez de tomarlo preso, una condena de seis meses en un hospital psiquiátrico. Allí, un informe declaraba a Charlie con inteligencia superior, alucinaciones auditivas, fantasías sexuales, tendencias paranoides y personalidad altamente evasiva (s.f., en Russel, 1989). Meses después, comenzando 1947, Ross logra liberar a Charlie bajo custodia de un residente de California, que sería él mismo, y haría de representante legal. Las distintas personas que visitaban a Charlie en su estadía en el Camarillo Hospital cuentan que incluso a ratos pensó en no volver a la vida de música y drogas, quería tener una casa y una familia. Al salir, así fueron sus primeras semanas, viviendo en el campo junto a Doris. Sin embargo, ello no duró puesto que habiendo sido liberado Parker comenzó a integrarse a las jams y quería volver a tener contratos y seguir grabando. De esto se desprende respecto a la relación del creador a la conclusión de obras, la dinámica del creador entre su continuidad narcisista y una ruptura que no debe ocurrir, que le amerita así un trabajo de constante hacer renacer lo perdido, que, hacia el final, si no se sigue sosteniendo, tampoco la confirmación de su ser como más que nada podría hacerlo. Este conflicto tras el problema de la obra pulida infinitamente o la que es abandonada para comenzar otra, se resuelve de manera diversa en Parker, quien siempre con ideas, no deja de crear, no pule mucho pues no hay tanto trabajo de composición, y no abandona pues es un instante la creación, en que, por ejemplo en las grabaciones, el tiempo de la obra y el tiempo de su creación, que coinciden en cierto sentido, están acotados por la capacidad de un vinilo, o duración de un concierto. Aquella siempre necesaria vuelta a la creación en Parker evidencia la angustia por el abandono del trabajo que permite el renacimiento de lo perdido, así como su sostén en un marco perfecto sin el cual su ser se ve en jaque frente a la pérdida de sustancialidad.

Liberado a cargo de Russel, ahora su música tenía un sonido más relajado y lírico. Tocaba con Mcghee en un club en LA, y no estaba consumiendo heroína. Charlie quería hacer una grabación de despedida y luego partir con Doris a NY, a tocar a la 52. Ross se encargaba ya de conseguirle empleo allá, y se contactó también con Chan. Quien le envía una carta diciéndole que ama profundamente a Bird, que es un genio y muy capaz. Le cuenta sobre Doris, que ella le conseguía droga en NY, que aunque lo ama perdidamente no puede negarle nada y eso es peligroso. También le cuenta que su relación (de Parker con ella, Chan), terminó en una pelea porque Charlie se enojó al ella preferir a su hijo, pues

decidió continuar con un embarazo que Charlie quería que abortara, pues no era de él. Nuevamente el lugar de la paternidad, ligado a la autoría (un futuro hijo de Charlie con Chan se llamará Baird, homónimo a Bird). Chan también le dice que haría cualquier cosa por verlo, y que cree que lo mejor es que vuelva a la calle. Además que está muy enfadado por la fama de Dizzy. Le advierte que aunque él (Ross) haya sido muy bueno con Charlie, no debe esperar gratitud porque Charlie piensa que se lo merece todo. Dice que Bird necesita una niñera y ella lo sería, pero que está ocupada con su hijo. Que no dude en pedirle ayuda con cualquier cosa. Le informa del estado de los clubes, y un añadido posterior le informa de un contrato que consiguió con una tabla de cuáles serían los sueldos. Se despide con mucho afecto y le dice que le diga a Charlie que su hija es hermosa y que su primera palabra será Bird y le enseñará a quererlo (Russel, 1989). Esto da cuenta de un conflicto entre niño y hombre o niño y padre, ser descuidado objeto de cuidados por parte del otro y ser que cuidadosamente elige sus cañas, sus instrumentistas, introduce variaciones en las estructuras con las que quiere grabar, compositor, y autor con un nombre y que nombra.

Respecto a la idea de la figuración de la creación dentro de la obra, como representación del poder creativo de representación del arte, es incluso obvio para el caso del Bebop, puesto que las obras contienen solos, que son literalmente el momento creativo del artista, y, es más, de ellos las más de las veces surgen las ideas con las que Parker luego crea sus composiciones. Se pueden encontrar, así, casos como el solo de *Yardbird Suite*, grabado algunos meses antes ese mismo año, en donde ya aparece (Charlie Parker Septet, 1946, segundo 0:52) la idea central que repite la melodía de *Cool Blues*, grabado un año después. También se puede tomar como ejemplo solos en que se comienza y/o termina con pedazos o parafraseos de la melodía del head, tal como la ejecución total de la obra lo hace.

De las dos últimas sesiones para la Dial, en Hollywood, no exento de problemas para entregar las composiciones prometidas, termina tomando muchas ideas suyas y transformándolas en composiciones, de las cuales saldría la futuramente nombrada *Relaxin' at Camarillo*. Tras esto viaja de vuelta a Nueva York. Establece nuevamente en la calle, en el Deuces, su propio quinteto, con Miles, Roach, Powell y Porter al bajo. Se turnaban su quinteto y el trío del Lennie Tristano, quizá el mayor pedagogo de Jazz que había existido, gran erudito y aficionado a la vanguardia del jazz, con quien su relación probablemente generó intereses en esta línea. Mencionar de paso que en el método inventado por Tristano, se estudian los solos grabados de Lester Young, transcribiéndolos

de oído, cantándolos luego y por último pudiendo tocarlos en el propio instrumento a la perfección, de algún modo lo que había inicialmente hecho Parker. Luego el método de Tristano finalizaba con intentar hacer lo mismo con las grabaciones de los solos de Parker, que Tristano tempranamente había descubierto su no dimensionado valor. Su quinteto tocaba rápidos blues y rithms, además de algunas baladas lentas. Vuelve a su vida de ícono hipster, con muchas mujeres y drogas, comida, alcohol y jams. Durante toda su estadía en NY el 47' tiene un contrato con Shaw para la Savoy, que se materializa en varias sesiones principalmente del quinteto de Parker y algunos agregados como J.J. Johnson al trombón, por lo general Jordan al piano, con Porter y Roach como sección rítmica, y Miles con Bird en los vientos. Charlie cambia de usar cañas duras a medias, dándole un sonido más suave, y mucho más modulable, a diferencia del sonido seco y potente de la caña dura, principalmente usado para sonar fuerte y claro en las batallas de las jams, y destacar sobre el resto. Las grabaciones por lo general se mantenían un tiempo sólo con su número hasta ser bautizadas de algún modo por Charlie, y si lo tenían era desde la grabación, puesto que dentro del quinteto no les tenían nombres a las composiciones. Hacia el final de las grabaciones con la Savoy, el virtuosismo y maestría técnica en el sonido de Charlie eran muy altos, aunque respecto a su creatividad en los solos, comienza en opinión de algunos a declinar. Muchos críticos de Jazz consideran que en adelante Charlie no vuelve a grabar para estudios sesiones mejores que las que terminaban con este cierre de 1947.

De este período hay menciones que se hacen de cómo Parker podía hacer de una melodía cualquiera un blues, como quien puede ejecutar una melodía que por su armonía es alegre, pero de un modo triste y melancólico. Esto es el subcódigo del estilo que puede en todo caso variar desde la redundancia hasta la oposición y enmascaramiento del código organizador de la obra. Estos elementos estilísticos son centrales en el jazz, y en la obra de Parker se puede reconocer en las emociones que más arriba se describían como familiares al *saudade*. Desde Anzieu (1993) esto corresponde a huellas de experiencias singulares y corporales, pues el estilo reintroduce la lógica del mensaje simbólico, en esta comunicación con código creado, recogido e impuesto por la madre. Las palabras, así, confundidas o yustapuestas a los cuerpos y a las cosas, en este caso podrían ser pensadas como los sonidos más crudos, incluso en el campo de la representación sonora de movimientos, como una caída o desplome del cuerpo, por ejemplo, como un verdadero desinflarse con el que comienza el solo de Buzzy (Charlie Parker Quintet, 1947, segundo 0:13). A su vez, en la obra de Parker y creación del Bebop en general, es posible encontrar algo del orden del contracódigo, en la medida que se hace de la obra principalmente la

improvisación, en oposición a los arreglos orquestales que Parker igual que Lester pensaba obstruían el flujo libre de las ideas.

El tipo de trabajo de código de importarlo a un campo desconocido o imprevisto, extrayendo de sus mismas características consecuencias inesperadas que provocan sorpresa y extrañeza, es posible hallarlo muchas veces en los solos de Parker, introduciendo una frase en otro lugar, probando con diversos acentos y velocidades para ajustarla en diversas posiciones dentro de un campo que le es nuevo y extranjero. No se descarta, aunque es difícil aseverar algo así, que pueda haber mucho trabajo de código de tipo tres o cuatro (Anzieu, 1993), tomando algo de la realidad externa y mostrando un vínculo íntimo a una realidad interna, en donde el grado de conciencia varía, pero nunca es tan grande, puesto que la improvisación requiere un dejar que algo opere inconscientemente. De aquí, lo más obvio y simple serían las composiciones de melodías extraídas de juegos o solos improvisados, que se introducen en los cambios de la armonía de alguna pieza, transmutándola en una nueva creación; y, por otro lado, las mismas composiciones armónicas de Parker, que corresponden en general a variaciones introducidas a aquellas estructuras del blues (de allí que hasta hoy se improvise en jams el *blues a la Parker o Parker Blues*), del *Rhythm* y de *Cherokee*.

El año 1948 inicia con la noticia de Charlie como primer lugar en la clasificación de Metronome, mientras Miles y Roach ascendían rápidamente hacia los primeros. El quinteto era muy prestigioso. La agencia de Moe Gale no paraba de conseguirles contratos cada vez mejor pagados. Charlie se ponía más de moda que nunca, pero siempre inspirando misterio. No era simpático con las personas en el escenario, por el contrario, era muy serio y hacía chistes incomprensibles e irónicos. Uno de los conciertos más escandaloso fue en el Argyle Lounge en Chicago, quizás el club más vivo en el lugar entonces. Al finalizar una pieza, Charlie dejó su saxo en el piano, caminó entre el público hasta la cabina telefónica, en donde cerró la puerta y orinó hasta que un largo hilo de orina se extendió por el piso. Luego volvió sonriente al escenario. Estas conductas le requerían siempre tener relaciones con hombres de negocios de la música que lo aguantaran y perdonaran siempre para estar salvándolo, consiguiéndole siempre nuevos contratos, ya que los perdía, no llegaba o lo echaban por escándalos o irresponsabilidades. Tras un nuevo tiempo viviendo más en familia con Doris, y dejando la heroína, vuelve a tocar mejor saxofón. La mejoría de salud permitió que Shaw le consiguiera al quinteto otra salida de NY para un contrato en la primera gran sala de jazz de Broadway, el Royal Roost. El resultado al ser de mucha calidad permite

la decisión de grabar al quinteto unas últimas dos sesiones para la Savoy en NY, resultando 8 caras. Su éxito le lleva a Shaw a realizar un contrato para Mercury, donde Norman Granz se encarga de las grabaciones y realiza muchas giras y conciertos de Charlie con orquestas, de gran éxito comercial. Pero el año termina con Miles abandonando junto a Roach, hartos de los escándalos públicos e irresponsabilidades de Charlie. Esto marca una nueva etapa, en donde se retomarán proyectos de quinteto con otros músicos y conciertos con cuerdas llamados *Parker and Strings* que toman el lugar preponderante de su obra. Shaw abre la Billy Shaw Artists, agencia con la que sacará a conciertos también en Europa a Charlie. El año 1949 le entrega la noticia de su segundo consecutivo primer lugar en la Metronome. Su lugar como creador es distinto también respecto a estar ya situado en el reconocimiento y popularidad comercial de su música.

Tercer período 49-51-55. Estancamiento creativo y perfección del sonido; surgimiento de una nueva posibilidad.

En su viaje a Paris, lo entrevistan de la revista de crítica musical inglesa más importante y responde cada pregunta con una estrofa de cuatro versos distinta del *Rubaiyat*, libro del poeta persa Omar Jayam. Por lo que la nota lo describe como igualmente críptico en persona como en su música. Esta actitud esquiva y ácida de Charlie tiene suficientes anécdotas que la ejemplifican, como en ese mismo viaje cuando en una jam organizada por Boris Vian, éste lleva a Sartre a conocer a Charlie, quien con sarcástico entusiasmo le dice que se alegra de conocerle -tratándolo de señor Sartre-, y que le gusta mucho como toca él (s.f., en Russel, 1989). Es notorio el contraste de esta actitud con la que tuvo en sus viajes posteriores a Suecia. En ellos se muestra mucho más amable, en paralelo a un entorno que adoraba y estudiaba su estilo de música, con músicos de mucha calidad expresiva en su lenguaje. Ahora bien, ya el viaje a Francia le significó una gran sorpresa respecto a la valoración que se hacía allá de su música y sin discriminaciones raciales como las que conocía bien en su país. Evaluando por vez primera la idea de vivir afuera vuelve a NY, y compone *Visa y Passport*, que -digámoslo así- son licencias de vuelo. Terminando el año 49' se inaugura un local de Shaw destinado a eclipsar todas las demás salas y clubes. Era el más grande y elegante. Estaba entero decorado con óleos de retratos gigantes de los grandes del bebop, con un lugar central para Parker. El local contaba con una cabina de radio en donde se transmitía en vivo desde la medianoche hasta las 4 a.m., espacio concedido por las WJZ. De todo el techo colgaban jaulas con pájaros amaestrados y en la

entrada un gran cartel de neón: <<BIRDLAND. THE JAZZ CORNER OF THE WORLD>>. En el concierto de apertura, con grandes músicos, Parker toco muy ortodoxamente, gustando mucho al público. Si bien ello será el comienzo de una serie de cada vez peores valoraciones por parte de la crítica ya más especializada en el nuevo sonido, Parker se ve -probablemente influido por sus viajes a Europa- en un conflicto respecto a la quinta fase de la creación, específicamente relacionada a la presentación al público, en un problema por el hacerse escuchar.

En el año 1950 el quinteto de Parker innovaba con Red Rodney y Al Haig, músicos blancos (Red era un sobrenombre porque era pelirrojo). Haig había tocado en la orquesta Parker-Gillespie y tenía edad similar a Charlie, pero Rodney era 7 años más joven, y elegido por él especialmente por su sonido, relativamente similar al de Davis. Rodney, además de su papel como trompeta era encargado de pedir taxis y otras tareas que le pedía Charlie como comprar droga o ir a buscar ropa de la lavandería. Su relación fue incluso más estrecha que con Dean, dice Russel (1989), porque además de ser su mano derecha fuera del escenario, lo era adentro. En una gira que propone Billy Shaw para el quinteto por el sur, en que por supuesto habría que reemplazar a los blancos, puesto que la mezcla de color no era permitida en esos estados, Bird de algún modo logra convencer a Shaw de que haría que Rodney fuera la estrella del espectáculo presentándolo como Rodney "el Negro Albino". Al Haig no estuvo dispuesto así que lo reemplazaron por Walter Bishop. Cada actuación, tenía un intermedio en el que Rodney se sentaba solo en el escenario a cantar blues como negro. Manteniendo el personaje, Charlie mandoneaba a Rodney y le hacía trabajar de tramoya en el escenario. En cada presentación, Charlie hacía una serie de chistes irónicos para los blancos del lugar, respecto a su presencia allí para complacerles, o respecto al 'pequeño Albino Red'. Además, hacía diversos personajes dentro de un mismo día, desde el maltratador de sus músicos hasta una imitación de Louis Armstrong. La gira de todos modos fue un éxito comercial y también musical, el sonido del quinteto parecía de una gran orquesta, por lo que recuerda Rodney (s.f., en Russel, 1989), y hacían bailar a las personas del sur. Es curioso cómo de aquí en adelante se ve un contraste increíble de su actuación en el sur y su actuación en lugares de mayor aceptación. Pues los estados del sur representaban el núcleo del conflicto racial y económico. Versus el caso de Suecia, en que el respeto no pavoroso sino de genuina valoración cultural generalizada a su música, le permite tomar un lugar muy diverso como creador.

Shaw decide detener un tiempo el quinteto y enfocar a Charlie en la orquesta de cuerdas, de mucho éxito comercial. Es interesante la repetición de relaciones en que Charlie logra convencer a personas de todo lo que él quiere y en total discordancia con ellas. Diversos músicos o detectives que pagados por los productores debían cuidar la asistencia de Charlie a conciertos, terminaban convertidos en adoradores de Charlie que le conseguían su droga y seguían órdenes. Con la orquesta de cuerdas fue el primer violinista Blume, quien seleccionaba las mujeres que pedían autógrafos cada día para que Charlie se acostara con las dos o tres más atractivas, así como también a petición de Charlie lo vio todo un viaje en tren tener sexo con una mujer negra muy obesa. Un artículo en la revista Confidential, muestra el testimonio de Blume sobre una serie de maltratos y explotaciones sexuales. Si bien siempre de manera hipotética, es posible sugerir la lectura de aquellas relaciones como muestra de una imposibilidad respecto a ese acercamiento-alejamiento, en el que el contacto al otro engancha tremendamente, así como mantiene a distancia la adoración; esta cuestión es útil para pensar la relación al público de su creación, y sobre todo en la medida en que en este período un trabajo (creador) se da en aquel aspecto.

En noviembre, Shaw consigue un contrato excepcional, una gira de una semana en Suecia, de Charlie con Roy Eldridge. En su primera conferencia de prensa, le tratan como una celebridad, y Charlie se muestra muy colaborador y entusiasmado. Le consultan por sus compositores favoritos de música docta. Menciona a Hindemith, Ravel y Debussy, y como artista favorito al violinista Jascha Heifetz, elogiando su fraseo como productor de swing y como un verdadero llorar a través del violín (s.f., en Russel, 1989). Ello otorga material para pensar en aquellos motivos de la música de Charlie que permiten pensar su relación al movimiento del impresionismo en la música. También da cuenta del interés de Charlie por esa música. Si bien expresa que el Bebop es para combos pequeños, pues las orquestas suprimen la imaginación espontánea, dice alcanzar un nuevo nivel con su realización con cuerdas. Esto a pesar de que tanto la crítica como él mismo en otras comunicaciones juzgan esas realizaciones de aburridas o sin la misma energía y expresividad de otras grabaciones. Fue un éxito la música y la recepción estupenda, fue a improvisar en las noches a todos los clubes, y se fascinó con bibliotecas enormes de jazz con discos, libros y fotografías. Una noche en una jam en una universidad, con los músicos cansados, Charlie tocó solo largo rato y los cronistas lo describen como un sermón jamás oído antes (s.f., en Russel, 1989). Grabaciones de dos jams en lugares y fechas diferentes están compiladas en un disco, que a pesar de la baja calidad del audio, sorprende la calidad de los solos, en donde no parece tener ninguna precaución en torno a lo nuevo, pues la

escucha era muy experimentada y valoraba ello. Charlie conversa con amigos la idea de irse a vivir a Suecia, entusiasmado con la no discriminación racial, y la valoración cultural de su música. De hecho, a diferencia de lo que hacía de costumbre, no actuó personajes irónicos o crípticos en sus actuaciones.

Respecto a las resistencias ligadas a la dinámica de la identificación proyectiva en la relación al público de la obra, son evidentemente sorteadas por medio de la confianza en aquellos pocos elegidos que apreciaran el valor intrínseco de la obra. Esta dinámica común del arte, en el Bebop comienza con mucha fuerza, formándose una gran elite hipster. Suecia confirma una aceptación y valoración más difundida, así como también su consideración y adoración a él como autor, despejando las posibilidades de ataque, avidez, etc. De regreso comienzan sus problemas serios de salud por úlceras, que atribuye a tomar muchos schnapps suecos y coñacs franceses. De allí compone *Swedish Schnapps*. Termina el 50 separándose definitivamente de Doris y se va a vivir con Chan. Con premios diversos consecutivos, Charlie ya pasa de ser un músico incomprendido a venerado. En 1951 estaba en su cima comercial, sus temas eran éxitos que conocía la gente por la radio, se mantenía con su quinteto o con la orquesta de cuerdas. Pero intentaba luchar contra la heroína, le comentaba a Rodney la idea de intentar dejarla, a pesar del condicionamiento de su cuerpo, pues los jóvenes músicos de jazz quizá lo tomaban como modelo. De hecho, pasa unos meses viviendo una vida más relajada y en familia, haciendo vida social con su vecindario, y comprando cosas para su casa, además de que nace su hija con Chan llamada Pree. Será acaso en referencia a ello el nombre de la composición de esa época *Back Home Blues* (Charlie Parker and His Orchestra, 1951), que junto a otra composición de Parker llamada *Au Privave* (Charlie Parker Quintet, 1951), forman dos excelentes ejemplos de su sonido acabado. La primera de una sesión a quinteto con Miles y la segunda de otra sesión a quinteto del mismo año con Rodney. Además de la calidad del sonido, solos y composición y arreglo en general, resultan ilustrativos del sonido más impresionista, así como de aquellos motivos en las melodías improvisadas o del head, muchas veces con un tono levemente triste o melancólico, introduciendo acordes menores como modalizaciones de grados que debieran por su función natural ser mayores, así como también haciendo uso, por ejemplo en el head de *Au Privave* de las séptimas mayores en el grado fundamental de la tonalidad, en vez de una séptima menor, propia del blues improvisado 'mixolidiamente', por decirlo de algún modo. El solo de Bird en esta grabación (Charlie Parker Quintet, 1951) muestra la maestría técnica como también los recursos mucho más estilizados, blandos y aéreos. Se muestra respecto al trabajo creador el alcance de un

sonido propio, con su lugar de líder que elige los integrantes que quiere para la sesión, compone las melodías y arreglos de los cambios, elige la toma definitiva, además de un trabajo en la obra completa respecto de la relación del head y los solos y su ordenamiento. Y del trabajo con cuerdas, la grabación de *Just Friends* (Charlie Parker with Strings, 1949), muestra de modo excelente un sonido muy pulcro y trabajado.

Los años siguientes realiza sobre todo conciertos grandes, muchos con orquestas o con otros grandes músicos. Como la brigada de narcotráfico había revocado su licencia de cabaret le era complejo conseguir trabajo, aunque hacía grabaciones con seudónimos y tocando saxo tenor. De los conciertos destaca uno en Toronto el 53' en el Massey Hall, considerado por muchos críticos el concierto más importante de la historia del jazz. Tocaron a quinteto Dizzy, Charlie Chan (apodo para evitar problemas legales), Powell, Mingus y Roach, cada uno gran músico que funda una escuela de cómo componer y tocar con su instrumento. Gracias a que Mingus grabó el concierto, posteriormente pudo ser lanzado como "The Quintet, Jazz at Massey Hall". Pero donde podría pensarse una horizontalidad en no nombrar a un líder, se esconde una rivalidad enorme, que en el sonido no está nada de escondida, los solos resultan muy virtuosos y competitivos sobre todo en los vientos, y cada uno se ríe e intenta opacar el solo del otro haciendo shows.

Llega un segundo hijo de Charlie y Chan, Baird (homófono a Bird), teniendo Charlie que, con su dificultosa estabilidad económica, mantenerse a él y a cuatro personas más, de las cuales Pree, de dos años, pasaba muy enferma siempre. Charlie conoce a la baronesa Pannonica de Koenigswarter, una mujer rica, esposa de un diplomático y bohemia que había entrado al mundo del jazz en NY en 1951. Le llamaron la "Baronesa del jazz", de diminutivo "Nica", y estableció sobre todo con Monk una relación muy íntima, quien le presentó a Charlie. Su departamento se volvió sede bohemia del jazz. Charlie la visitaba a menudo y establecieron buena amistad con Chan. Estaban imponiéndose el Dave Brubeck Quartet y el Modern Jazz Quartet, y el disco más comentado de comienzos de los 50 no era de Parker sino de Miles, presagiando el nuevo movimiento: *Birth of the Cool*. Charlie le confió a Lennie tristiano que ya había hecho todo con la balada de 32 compases y con el esquema AABA. Pensaba en estudiar composición y tenía proyectos al respecto con Stefan Wolpe y con Edgar Varese. Algunas entrevistas muestran a Charlie con una actitud muy interesada y receptiva a estos nuevos sonidos, y a otros más de vanguardia aún como la música de Tristano. En el año 1954, sus conciertos son difíciles de realizar porque su salud recae todo el tiempo por úlceras y abstinencia de heroína. Como siempre, Charlie solo en

emergencias extremas iba a hospitales y terminaba escapando durante las hospitalizaciones. Muere su hija Pree, cuestión que afecta mucho a Parker, quien pensando en su propia muerte había pedido a Chan no ser enterrado en Kansas, de donde el recuerdo de su padre muerto por supuesto que habrá tomado lugar en su cabeza. Después de una ceremonia en que se tocaron piezas de Bartok al piano, se entierra a Pree en el cementerio de NY. Lo que sigue son conciertos de éxito menor y crítica no tan favorable, y muchas hospitalizaciones. En una muy grave se le ingresa con diagnóstico de alcoholismo agudo y esquizofrenia indiferenciada. Se tomó nota también en los informes de que cuando bebía amenazaba a sus hijos y esposa, tenía tendencias suicidas, estaba afectado por la muerte de su hija y por el recuerdo del funeral de su padre (s.f., en Russell, 1989).

Por último, el año 55', separado de Chan, vagabundea medio loco y no produce mucho más que tocar a veces en lugares a los que entraba cuando escuchaba música. Termina muriendo durante un ataque de risa viendo televisión en casa de Nica. Los especialistas que analizaron el cadáver calcularon una edad de 50 ó 60 años, siendo que tenía 34. Se diagnosticó muerte por neumonía. Tras muchos conflictos judiciales, se efectuó una batalla más adelante por sus pertenencias, se determinó una repartición con diversos porcentajes entre sus esposas, hijos y madre, pero ni Chan ni su hijo Baird recibieron un dólar, a pesar de lo estipulado en el firmamento de Parker que los nombraba herederos, y de la resolución judicial que a Baird sí le asignaba un 25%. Los conflictos judiciales se alargaron mucho tiempo, en donde su devoramiento estaba en juego, puesto que se trataba de las futuras ganancias de sus derechos de autor. Se hicieron distintos conciertos en su homenaje, y algunos para recaudar fondos para costear gastos relativos su muerte. Se ofrecieron muchos grandes artistas del Jazz para tocar en éstos, incluso en Europa, y a los pocos días comenzaron a aparecer graffitis en las calles que decían "BIRD LIVES!". Hasta hoy, no es extraño encontrar en comentarios de páginas web con música de Parker aquella frase, en calles de NY, y por supuesto en nombres de eventos, libros, compilaciones, álbumes, referencias en canciones, películas, etc.

Entonces, es necesario tomar algunos puntos centrales de este último período. Por un lado, tenemos una transición con los viajes a Europa, de donde se mencionó como ejemplo los cambios de las respuestas en entrevistas (Losin, 2017b). El ser recibido, aplaudido, comprendido, valorando su invento y también poniéndolo en práctica, implicaba un cambio, y fue una sorpresa que los suecos a diferencia de los franceses entendieran

internamente la actividad y hubieran desarrollado diversos músicos grandes habilidades en aquel lenguaje. El cambio de esto va a la par con poder desplazar su expresión hacia una menos agresiva y dura, y presentarse con una suavidad y en cierto sentido sinceridad respecto a ciertos motivos y ánimos tristes, infantiles, tonos menores (no necesariamente tonalidades menores) y más líricos, finos, suaves, etc. A su vez, esto posibilita un trabajo compositivo más profundo, no simplemente en el sentido de la composición musical, sino en el de la cuarta fase de la creación, en donde se encuentra el trabajo del estilo, por ejemplo. De la mano a ello la quinta fase, mostrando a partir de la exitosa presentación de la obra, hasta el punto de que en otro continente se sabían sus temas y manejaban y adoraban su estilo de improvisar. Esto es diferente de simplemente el lugar que en EEUU estaba teniendo, habiendo pasado de incomprendido a comercializado. Pues en ese tránsito algo falla, su valoración es de unos pocos al comienzo y luego de todos, pero en una explotación de su lugar como creador. La recepción cultural general que obtuvo en Suecia fue claramente diversa. Ello, hace que en su trabajo creador se le permite renacer de un nuevo modo, y así toman centralidad en su obra -y pensamiento en torno a su obra y al jazz en general-, mayor preocupación por aspectos compositivos, al punto de que desea decididamente estudiar composición y arreglo para orquestas. Si bien puede leerse allí algo del blanqueamiento, de la europeización del jazz propia de la época con sus primeros exponentes como el Dave Brubeck Quartet y Quintet, el Modern Jazz Quartet, y las creaciones de Tristano y sus distintos alumnos como Konitz o Marsh, existe otro punto de vista, quizás más sensato. Respecto al problema de la creación y no de la sociología del arte, se puede pensar allí la resolución de un conflicto respecto a aquel contacto con el otro cultural, en donde en esta nueva posibilidad se admite la incorporación incluso de aquello externo, radicalmente distinto de la coraza fuerte y violenta de sus primeras creaciones, frente a una cultura blanca conservadora estadounidense desagradada con su estridencia y rareza.

En entrevistas en la década del 50' se pueden apreciar comentarios de Charlie en torno a lo importante que es en el jazz ser claro y limpio en la expresión, ser preciso para hacer algo que la gente pueda entender. A su vez, esto de la mano de la relevancia del contenido, por supuesto, en tanto que las frases de un solo cuenten una historia, en lo que denomina el idioma musical (Losin, 2017b, última entrevista). Puesto que no basta con el ritmo y la armonía y melodía, sino con la expresión de algo más. Con estos elementos de la última etapa, es posible reflexionar en torno a la inspiración del creador en madurez, que

en su crisis diversa en naturaleza, llega con mayor lentitud y ofrece satisfacciones más refinadas y complejas. Si primero se trataba de la liberación de emociones, en el segundo es su dominio. La creación de una crisis de la madurez, no ya escindiendo lo bueno y lo malo, permite un contacto más cercano y sereno con la muerte, se pone manos a la obra por un núcleo dador de vitalidad. La creación madura es una reparación de objeto como la habría descrito Klein, y por tanto a su vez una reparación propia de la pérdida. Así, es posible conjeturar una crisis de la madurez que se comenzaba a asentar en Parker, quizá como siempre en su vida de manera un poco precoz. Y como la crisis deviene o en una superación creadora hacia un nuevo equilibrio, o bien en regresión al vacío, descompensación y refugio en enfermedad o incluso aceptación de la muerte, en su caso la -de hecho, inminente- muerte por desgaste corporal no le permite un nuevo despegue. La nueva crisis tendría a su base la reavivación del conflicto con la muerte de su padre, la de la suya propia, de su hija, etc, a diferencia de la crisis de la juventud la realidad de esta muerte es mayor. Sí se podrían tomar hipotéticos sujetos de identificación para despegar y superar la crisis, quizás con el mismo caso de Varèse, o de algún músico impresionista francés.

Varèse relata en una entrevista que Charlie pasaba a su departamento y era como un niño, muy astuto y entusiasta, y le exclamaba sus intenciones de que lo tomara como a un niño y le enseñara música. Parker le comunicó intenciones de aprender estructura y poder componer varias voces para orquesta (años atrás un par de composiciones suyas habían incursionado en contrapuntos). En la misma línea, las últimas dos entrevistas a Parker (Losin, 2017b) muestran su marcado interés por la emergencia de nuevas ideas y proyectos, y un nuevo horizonte creativo que proyectaba, de donde llama la atención que, si bien los entrevistadores marcan lo que ha dejado hasta ese momento, él piensa más en el futuro, y elogia nuevos sonidos como los de Konitz, Tristano, Mulligan, Brubeck, Kenton, Desmond, entre otros. Sin embargo, un nuevo proceso creador no pudo tener lugar producto de una falla del marco y del yo insalvable, en donde no se fue capaz de sostener los altos niveles de desnivelación que implica el despegue.

Conclusiones

Primero que todo, resumiendo la lectura construida en torno a la obra de Parker, es posible rescatar la propuesta de un despegue y trabajo creador en Parker vinculado a la segunda mitad de la década del 40, así como también una crisis en los 50' que no se resolvió en un trabajo creador propiamente tal, sino que más bien se disolvió entre la fama, el virtuosismo y la adicción al alcohol y a la heroína. Ahora bien, recordando la pregunta de investigación -¿Qué alcances y limitaciones tiene la teoría de Didier Anzieu acerca del trabajo psíquico de la creación, para comprender la relación autor-obra en el caso de Charlie Parker como creador, en tanto figura de la revolución del Bebop?-, cabrá resumir aquellas ideas centrales como frutos de la investigación en torno al trabajo creador en Charlie Parker, que naturalmente también iluminan -o señalan obscuridades- respecto al Bebop y al Jazz Moderno. Éstas consisten en 10: crisis por conflicto social-económico; la regla y su ruptura; la escucha y el habla; improvisación performática y sus fases; delimitación de la obra; standard como forma mitológica; contenido y forma; contacto al otro; ¿razón? de su belleza; y cuerpo del creador. Así, luego se podrá proceder a exponer algunas reflexiones a partir de los hallazgos y preguntas surgidas desde la misma investigación, que caben de manera más general al problema del jazz, de la música, de la improvisación o de la performance, en función de sugerir campos de aplicación de éstos, así como problemas para futuras investigaciones. De aquí los puntos serán 6 más: sujeto de la creación; lo singular y lo nuevo; para qué de la creación; ética de lo negro y de lo masculino y su relación al código; conceptos que permiten leer y entender lo límite del lenguaje en la creación musical; y la representación de la representatividad.

De las ideas centrales expuestas en esta investigación, un primer punto a remarcar sería la tensión entre el jazz como regalo de la cultura negra a la cultura mundial y por otro lado como robo e integración violenta, haciendo de algo que proviene del dolor esclavo una música clásica estadounidense. En el último período revisado de la obra de Parker, se encontró una valoración e interés por llevar su espacio creativo hacia ciertas vanguardias, ligadas a diversos creadores blancos no sólo en piel, sino en sonido, además de intereses concretos por realizar estudios europeos doctos. Esto se vinculó al viaje a Suecia, entre otros elementos, lo que permite conjeturar un movimiento particular respecto al vínculo con aquella cultura opresora blanca. Esta cultura, además se relaciona a la industria capitalista, en donde tras la redefinición del Bebop, el jazz es reconocido como anti-comercial. Con ese doble antecedente se aclara el que también cuando su música se vuelve un objeto

comercial exitoso, comienza el descenso de sus trabajos creadores. Esto también se liga al problema del contexto de la performance, de quién escucha, siendo distinto si se toca en una jam de jazzistas o en un cóctel. Pues lo que está en todo esto en juego es si al creador algo se le "entiende" o no. Ello si bien se relaciona, es distinto, al éxito comercial, como el caso de Suecia lo demuestra. Parker en su último período se contacta con una nueva posibilidad de alcanzar otro equilibrio en una superación creadora, en relación a una resolución del conflicto cultural y personal a la vez, de relación al opresor que impone y exige lo blanco y lo comercial, pudiendo ni explotarse comercialmente ni ser adorado por unos pocos, sino culturalmente respetado como creador y reconocido en lo más propio suyo. Ni estrella pop ni genio incomprendido, sino genio comprendido. Ello va de la mano con una resolución del conflicto que permite en la ética de lo negro y de lo masculino, introducir por ejemplo, lo blanco y lo femenino, sin perder o desvariar sino ganar sustancia.

Respecto a este conflicto cultural que atraviesa el trabajo creador de Parker en el Bebop, resulta útil rescatar aquel lugar de la música en los campos de concentración, muy importante y a diferencia de otras artes no eliminado. La tesis de Betteo de un horror relativamente soportable de la música, en tanto monstruo de la significación, que, sin contenido que aparezca amenazante, derriba barreras lenguajeras, permite señalar respuesta a una pregunta que quedaría de otro modo en suspenso: ¿qué posibilita una integración, violenta o no, en la cultura blanca capitalista, de un grito de dolor esclavo, pobre y negro?

Otro elemento importante a destacar, que aparece tanto en el material estudiado en torno a la vida y obra de Parker, como en el marco teórico respecto al jazz y respecto a las músicas y performances improvisadas, es corresponder a una práctica reglada e incluso a veces ritual. De aquí el conflicto entre la regla y su ruptura, que es central en estas creaciones en tanto diálogo vivo entre el standard y el solo. Esto, desde el punto de vista de la expresión y el lenguaje en que se "habla" el jazz, halla su sentido desde la noción de código y su problema con el ideolecto, respecto del conflicto entre Yo Ideal e Ideal del Yo. Por lo que se marcaría una clave que pide profundización, a la hora de pensar el acercamiento desde la teoría de Anzieu hacia el jazz, y probablemente otras improvisaciones. También se refuerza esto a propósito de (los) "lenguaje(s) musical(es)" en general, que presenta(n) muy marcado ese conflicto, y por ello los comentarios respecto a frustraciones de estudiantes de música por el lenguaje que tanto estudio exige, y tanto de lo impuesto toma lugar en su expresión. Esta cuestión, es lo que en la investigación se

trabajó como problema para la escucha y para el habla en Parker, y en el Bebop en general. Tal como el idioma se aprende escuchando y hablando, Parker crea un lenguaje con constante creación, con constante posibilidad de crear de maneras singulares. Y desde la lógica del conflicto psíquico, por supuesto que ello también amerita que se eleven en el mismo grado los niveles de resistencia, de dificultad y complejidad de tempo, de armonía, de recursos, de estructuras largas e intrincadas, etc. Teniendo aquí lugar central el código, que permite y rige aquella habla. Ahora bien, lo interesante de un improvisador de Jazz, como lo es Parker, resulta ser que su creación no sólo se inscribe en ese lenguaje al que se atiene y con el que forcejea los límites, sino que su creación termina en ello mismo por implicar una creación e innovación respecto del lenguaje improvisatorio y musical mismo del jazz. Lo que facilita una lectura del jazz como campo en el que crear tiene que ver con las posibilidades respecto de otra cosa. Pues si bien siempre se trata de posibilidades en las creaciones, nuevas posibilidades, aquí resultan respecto a un standard, y respecto al "lenguaje" de una disciplina, compartiendo más esto último con otras Artes. Así, el hecho de que la obra de Parker tenga por varios motivos ya mencionados una relación tan íntima al trabajo del código, y sobre todo tan problemática, resulta la exigencia de un estudio más profundo desde la teoría de Anzieu, enfocado al desarrollo que el psicoanalista francés hace de aquel trabajo.

Dentro de estas hablas, la musical en su lugar de voz y de canto, y de lo fundamental allí de una identificación heroica en aquel lugar, la incorporación de esa voz primero de otro tan importante en el jazz para la propia, está vinculado justamente a lo excesiva que resulta esa habla para el lenguaje (si el término habla se admite para la expresión de algo que no habla como calla, mete bulla o tararea). Ahora bien, si se hablase de un "contenido" de esa habla, sería preciso retomar la idea de Parker en su momento de creación como viéndose muy inspirado por algo oído, un gesto en otro percibido, de inmediato resuelto en alguna frase, entiendo allí un captar un representante que se eleva al nivel del código, pudiendo así hacer el diálogo entre lenguaje de la disciplina y lenguaje propio, y no caer en el extremo del ideolecto. Pero la verdad, en ese fenómeno de escucha que provoca habla en Parker, igualmente es indisociable la forma. Y esto se vincula también al problema inherente al desajuste de una metáfora lingüística respecto a la expresión y a su imposible en la creación de música y particularmente de jazz. Así, el asunto de la escucha y el habla en Parker, como en el Bebop, en donde cuesta mucho hablar y cuesta mucho escuchar, siendo ambas mutuamente necesarias como también mutuamente se potencian, se realza como teniendo cierta centralidad que amerita tanto cuestionar como señalar las posibilidades que inaugura

como hallazgo, en cuanto a un ajuste y prueba de la teoría de Anzieu en la lectura del jazz. Y también abre otras sendas investigatorias ligadas a la identificación, voz y escucha y habla, como por ejemplo la relación amorosa maestro-alumno y su lugar central en la formación en el jazz.

Por otro lado, se tomó de ejemplo el rap que al igual que el jazz posee un improvisador que muchas veces puede tomar los elementos de su entorno para hacer rimas, como impacto del ambiente que hace de esa performance y situación el material de trabajo creador del artista. Con ello, como el rap que suele tener carácter de voz también, pero como una más marcada forma de denuncia del entorno, es posible pensar que aquel contexto en juego exige su trabajo. De estos elementos resulta también interesante cómo las expresiones tornan complejo el asunto de las resistencias psíquicas a la creación en sus diversas fases, puesto que parecieran la primera y la quinta fase presentarse necesariamente simultáneas, en tanto improvisación performática. Esto, en la medida en que un buen solo requiere de la inspiración del artista en ese instante, al mismo tiempo que su exposición, coincidiendo creación y presentación. Ahora bien, no parece justo suponer necesariamente simultaneidad de todas las fases. Pues la investigación presente sugiere que un trabajo como el del código pareciera necesariamente remontarse, en parte, tiempo atrás, respecto de una improvisación particular. De igual modo, parte del trabajo de composición -por ejemplo, de estilo-, también comienza antes de la improvisación. Por supuesto que este fenómeno no está exento -para una lectura lógica- de paradojas temporales como las que se encuentran en el trabajo del sueño (pues qué mejor paralelo que un largo sueño generado instantáneamente).

Respecto al problema de la delimitación de la obra, es preciso pensar a esta última socialmente si estamos interrogando el material empírico acerca de la creación de obras, pues la relación del creador a su entorno es totalmente central en ello, siendo incluso motivo y finalidad, tomando la idea de una superación de la crisis en la relación al marco y su falla. Así, el estatuto de performance de la obra de jazz, está relacionado con si fue pensado para grabarse o no, por ejemplo, sólo respecto a su cualidad; pues si tuviéramos una obra que sólo se escucha y no se asiste a un concierto, es en su pura musicalidad y sonoridad ya una escena musical, con voces que dialogan y se gritan, se interrumpen, se burlan unas de otras, se presentan, se retiran, etc. Esto ocurre en la medida en que el trabajo creador, aunque comience antes y pueda terminar después, se presenta y actualiza en la situación de tocar un standard. Entonces, respecto del conflicto entre entender el jazz como actividad

o como producto, y en ello la delimitación de la obra como el solo, la pieza, el estándar, o el lenguaje improvisatorio que desarrolla el artista, es lo más razonable comprender que todo ello sea parte del trabajo creador. Ahora bien, sí es la actividad la creación, pero también una pieza y su exposición, el nombre que posteriormente se le da, etc. Todo ello, incluso elementos que puedan no ser muy relevantes para el Jazz, o para su calidad de Arte, pues el punto es que lo son en el trabajo creador de un sujeto, y de cómo a través de todos esos elementos mencionados a éste se le permite la superación de una crisis por lo general múltiple en sus niveles. Por tanto, tampoco se contradice tajantemente la opción de algunos teóricos revisados del Jazz, que proclamaría una perversión discográfica la grabación, de lo que originalmente es una actividad pura. Ahora bien, aquella visión religiosa es cuestionada y matizada por el mismo DeVeaux. Lo que obliga entonces a reflexionar y decantar algunas conclusiones acerca del problema de cómo comprender el estándar de jazz y la actividad de improvisar en ellos.

Tomando la idea de que la obra realmente excepcional, es la que promueve en el espectador la tercera forma de trabajo psíquico, el trabajo de creación, es posible comprender cómo el lugar mitológico y de traspaso de estas obras que hacen trabajar a autores, en un nivel micro aparece en que tras un buen solo la sección rítmica acompaña mejor, así como también el siguiente solista conmovido crea muchas veces mejores solos, configurándose una retroalimentación positiva. Pero en el nivel de la obra como una pieza particular, o un concierto particular, puede pensarse el tema de los standards en ellos, como formas mitológicas (aunque no sea probablemente pura forma el standard). Dicho esto, cabe hacer una acotación al comentario más bien descriptivo en la Introducción, del standard como diferenciándose de lo que sí serían quizás las figuras de Prometeo, Venus, David y Goliat, etc, en diversas disciplinas artísticas, en tanto es un escenario o plataforma creativa para muchas historias o imágenes posibles, en vez de ser justamente una imagen o historia en particular. Resulta que a la hora de pensar el acercamiento desde la teoría de Anzieu al Bebop, es posible leer que en el plano del trabajo creador sí cumplen con un lugar relativamente equivalente aquella misma función. Y, de hecho, grandes composiciones devienen standards, y no al revés. Ello informa de cómo impactados por la obra diversos artistas de diversas épocas se ven incluso exigidos a ser trabajados por ella, y probablemente muchas veces obsesionados tocando un standard deciden luego tocarlo en sus conciertos, proponerlos o pedirlos en las jams, así como grabarlos en sus sesiones.

También se vuelve imprescindible comentar algunos puntos centrales respecto al problema del contenido y de la forma en el arte, en este caso del Jazz, ya que se pone en cuestión ello con el tema del standard y la improvisación. Por ejemplo, muchísimos estándares tocados por Parker u otros músicos tienen por estructura un blues de 12 compases en su forma simple o con variaciones. Sin embargo, su ejecución y por tanto solos realizados en él, variará según cuál sea el standard en la medida en que un distinto head, sugiere distintos ánimos, motivos, velocidades, y posibilidades armónicas. Así, el head da un pie forzado de cómo recorrer la estructura. Es acaso el standard no sólo forma, sino al menos facilitación de ciertos contenidos dados inclusive por su mera armonía, aunque más evidentemente por el head, puesto que impone un contenido como mínimos al comienzo y al final, cuestión no menor. Ahora bien, si hay contenido y forma en el standard, no es sino evidencia de que la creación siempre es colectiva, o al menos no individual, pues es la obra la que puede en caso de un standard hacer trabajar diversamente a un mismo sujeto o a muchos. Es colectiva porque se recrea el standard; con el standard también como obra, algo viene de antes. Esto no quita que también un solo sea una obra, de hecho, lo requiere. Si no, habría que adherir a una tesis sonicista, en que una orquesta podría leer una pieza escrita que sonara idéntica a una improvisación grabada, lo que cuestiona los límites del Jazz para algunos. O por el otro extremo, tener una improvisación libre, que puede aun así conservar el sonido y los recursos del jazz, pero improvisando la estructura, como las grabaciones de Tristano de Intuition, según los comentarios que se hacen en entrevista a Parker. O más allá aún, una improvisación totalmente libre, sin siquiera sonidos o modos del Jazz. Así, otro problema para pensar estas obras resulta ser la dificultad para diferenciar -o bien justificadamente no hacerlo- desde la teoría, una estética de la *forma* de las frases, de una belleza acorde a la ética expresiva del *contenido* de esas frases. En términos del proceso creador, resulta compleja la distinción, en tanto una obra bella por obedecer a una estética imperante en una cultura, también en ello puede justamente expresar como contenido algo del orden de la verdad de ese pueblo. Esto, evidentemente, adquiere su complejidad en el terreno de un lenguaje musical, además de uno bien complejo y específico como lo es el del Jazz, pues quizá sería un poco más simple la diferenciación del contenido y forma en un poema o cuento, e incluso una pintura, obras más estudiadas por el psicoanálisis. Sabemos ya, que el Jazz gana mucho de su sustancia en aquello mismo que complica esta lectura, en tanto su complejo lenguaje musical pondría en tensión su relación al simbólico.

Y a propósito de la relación al otro, cabe detenerse en el lugar del público, y más fundamental aún en lo que de allí para el creador se restituye de una pérdida y separación del objeto de amor, de recuperar de una manera nueva algo del contacto a ese otro. De ello, el lograr emocionar a alguien con una improvisación y que ahí se reconozca al creador y valore una singularidad, tiene -como otros elementos posibles de hallar en el jazz- una gratificación respecto de la inflación de la imagen del Yo hacia el Yo Ideal. Por ello, podría hablarse de una satisfacción narcisista. Sin embargo, probablemente sea mucho mayor la satisfacción pulsional que cumpliera en ese suceso la quinta fase que "finaliza" la resolución del conflicto, de la crisis subjetiva. Por ejemplo, después del reconocimiento, o un comentario de un elemento o aspecto de cómo improvisa el creador, ahí se adquiere algo del orden de la propiedad, de lo propio. Allí, el lugar como creador que se obtiene, resulta ser también parte de la resolución del conflicto entre el Yo Ideal y el Ideal del Yo; si del primero la satisfacción del Yo Ideal, ahora del Ideal del Yo. Este segundo elemento, a su vez, marca un punto a hilar con el asunto -por supuesto- de la ética, como sustancial a la actividad improvisatoria en el jazz. Quizás hasta cierto punto se exige un obligatorio trabajo creador, por lo menos el público exige lo que incluso adicto puede haber aprendido a escuchar (y así satisfacerse), y por otra parte el creador, es allí, donde puede ser trabajado (vélgase el doble sentido que construye la redacción de esa frase). Ahora bien, tampoco pareciera haber razón para reducir la "ganancia" -en ese reconocimiento de algo que va más allá de la obra, vinculado a la voz propia, como contenido y forma de improvisar- a su aspecto de lugar, o de relación a la sociedad o estructura. Pues con facilidad puede pensarse como un devenir alguien, y como un devenir propietario; cuestión que diferencia lo propio, claramente, de lo otro -¿acaso no justamente un Yo-Piel?. Envoltura precoz que encierra lo propio, contacta al otro y a la vez lo separa como otro. En ese caso, es aquello con lo que se encuentra Day (2010), cuando habla de la existencia en las improvisaciones de un vínculo abierto al otro, como una conversación que no está nunca finalizada, en donde pueden encontrarse compartiendo algo creador y creador, o creador y público. Y a su vez, también a esto se ligaría el asunto del peligro que Le Poulichet encuentra como central en el arte, puesto que se trata del peligro de la distancia en ese encuentro con el escuchador.

Como última acotación a este punto, que resulta un alcance teórico respecto al Bebop, habría que mencionar a modo de pregunta: qué vínculo -y por tanto convivencia- tendría lo ya mencionado respecto al encuentro con un público, con el encuentro a propósito de la conexión a un registro más amplio que el individuo, que permite el contacto de público y creador a una verdad expresada. Comprendiendo aquí la verdad como una expresión de

lo que es real, también como posible respuesta a una crítica al Jazz respecto de la realización del sujeto (en un sentido hegeliano). Por ejemplo, un trabajo creador, siempre a propósito de una crisis subjetiva que abarca incluso el mismo Malestar en la Cultura en mayor o menor grado, hace al público trabajar en parte por aquella delación -incluso a veces: denuncia- del trabajo creador respecto a una crisis. Y así, no es una salida neo-romántica de pensar el Arte como medio de intuición de lo absoluto, sino de realización de una subjetividad más allá del individuo, como lo es una época y pueblo determinado.

Por otra parte, de los diversos análisis de obras que requirió la investigación presente, más allá incluso de los que aparecen detallados o mencionados en los resultados, cabe recoger el hecho de que la lectura teórica desde la armonía, para hacer un análisis de una frase que permita iluminar la razón de su belleza, es un aspecto siempre parcial. Puede estudiarse a posteriori, a partir de la armonía funcional, una frase que no por esos motivos armónicos encontró su creación, sino por otros, o incluso por errores o "porque-sís" que marcan detenerse en algunas notas por cómo suenan. Ello se vincula a un necesario hasta cierto punto no saber bien dónde se está en la armonía, cuando se está dando una vuelta por la estructura con el solo, o sea un no saber pero sin estar para nada perdido, sino ser en ella sin pensarlo, dando lugar preponderante a que el sonido sea consistente respecto a la expresión de un representante inconsciente, habiéndose integrado el lenguaje del jazz a un nivel no consciente. De allí que en el jazz se produzca un efecto de belleza, a veces incluso cómico, de algunas frases que suenan infantilmente convencidas de su verdad, más allá de la belleza de su forma. Así, queda aclarado respecto de la discontinuidad con el lenguaje, cómo la reducción de un blues a su estructura de doce compases, incluso más que reducir lo negro a lo blanco es reducir algo de un grito inescrutable al orden del simbólico. Sin embargo, cierto es que tal como la caligrafía de un escrito, en el jazz algo de la verdad, y de lo bello en su relación a lo real, queda inscrito en lo singular del acto. Ahora bien, interesante por supuesto resulta que sea paso obligado en parte partir desde un ejercicio vaciado, muerto y reducido, de esa estructura armónica de un standard, para luego permitir en ella introducir algo con contenido, o más bien, algo de una ética expresiva, que enuncie algo verdadero. Pues cabe recordar el señalamiento que hace Betteo respecto a Lacan acerca de la entonación que dice la verdad, aunque sea parcialmente, como clave tanto de la entonación de la música, como del desbaratamiento de un síntoma por la interpretación de un analista. Este elemento del tono es muy importante en la improvisación del jazz, si no lo más importante, y, como en toda improvisación, hasta cierto punto revela lo indisoluble de la escucha y del habla en ese ejercicio, puesto que esa entonación que

ligándose a la verdad duerme o despierta, lo hace en ambos casos, y tanto en jazz como en la clínica psicoanalítica, parecen presentarse ligadas esa escucha a la intervención, la verdad que se escucha y que se entona luego. Mencionar, por último, que ese trabajo en el tono es también fundamental e igualmente complejo de poner en evidencia o de describir detalladamente en el trabajo de otras artes como la poesía, por ejemplo.

Un último elemento ligado a conclusiones del encuentro de la teoría de Anzieu con el Bebop, pero que no queda abarcado en profundidad en esta investigación, y que amerita posteriores estudios, dice relación al problema del cuerpo del creador, y del trabajo al que se somete en el ejercicio del instrumento. De este caso, Bird como creador en el Bebop, está presente el elemento del instrumento de viento que es el saxofón, y de caña, que implica un vínculo muy estrecho con el trabajo del estómago y esófago, así como de los pulmones, en el que el instrumento como extensión del cuerpo se conecta a través del sistema bucal, lingual y dental, en donde cada pequeño detalle influye en el sonido que se busca. Resulta que la voz expresiva del improvisador en saxofón (mencionar de paso que los saxofones alto y tenor, los más usados, se corresponden más o menos a los registros de la voz femenina y masculina, respectivamente), se dota de su fuerza y expresividad por medio de un violento o bien delicado trabajo corporal, un cómo poner la lengua en la caña, a su vez que el sonido se produce en su diversidad de posibilidades a partir del flujo del aire, perfecto elemento clave del problema de lo interno y lo externo al nivel del cuerpo. Incluso es posible pensar en el lugar que el flujo de aire tiene en las prácticas orientales que apuntan a una disolución con el medio. También a propósito de la voz, del estómago y de la boca, es apropiado relacionar que -tal como en el canto-, una emoción vinculada a un vomitar, por ejemplo, acompañada o no de gestualidad corporal, permite dotar de un carácter de expulsión y repulsión a un determinado grito. Aquí el ejemplo idóneo para el canto son las técnicas guturales en músicas como el Death Metal, donde no es casual que las letras expulsen lo más horrendo de lo humano, como las violaciones, canibalismos, mutilaciones, etc.

En adelante, se procede a expresar de manera concisa algunas ideas y preguntas que se desprenden del trabajo de esta investigación, en función de recoger hipótesis y perspectivas para investigaciones futuras, en relación a las diversas disciplinas en diálogo, como lo son el Jazz, la música, la pedagogía en ellos, la clínica psicoanalítica, la teoría psicoanalítica acerca de los procesos creadores y la comprensión del fenómeno de la improvisación.

Por una parte, y a modo también de advertencia para futuras investigaciones, el trabajo de esta investigación implicó un cuestionamiento que de manera general cabe a la teoría de Anzieu acerca de qué o quién está en juego en el análisis del trabajo creador. Es la persona acaso, como quien a partir de la obra de alguien hace un análisis de sus fantasías inconscientes. Es acaso un análisis de la obra como elemento relativamente independiente. Además de estar presente, y complejizando más aún, el aspecto multidimensional de la crisis que se ve impelido a resolver el creador, así como el lugar que la obra tiene en el contacto al otro como antecesora y sucesora de otras creaciones, y por tanto su lugar social e histórico. Esta distinción o delimitación es relevante a la hora de pensar, por ejemplo, la clínica de orientación psicoanalítica y lo allí creador en juego, así como la clínica con creadores o sujetos en un trabajo creador producto de una crisis. Pues si no, es un peligro evidente promover confusiones o imprecisiones teóricas en la comprensión de qué tipo de conclusiones o hipótesis clínicas se están aventurando. En el caso revisado aquí, es Bird, trabajado por su obra y a lo largo de su obra, más que Charles Christopher Parker, Jr. Es Bird como producto histórico también. Pero con mucho cuidado requiere ser recogido ese comentario. Si bien es muy sensata la aclaración que hace Anzieu respecto a que no hay que transformar el pensamiento en torno a la creación artística en una sustancialización y subjetivación extrema de la obra (por ejemplo, hablando del inconsciente de una obra), y por ello es importante nunca olvidar que se trata de individuos el trabajo psíquico que se lleva a cabo en la creación de una obra, es preciso justamente cuestionar desde el mismo psicoanálisis cuál es la sustancia y lugar de ese individuo. Puesto que el conflicto psíquico es ya un problema que lo trasciende respecto a su individualidad, es que tiene sentido el verse trabajado por la obra. Así como cobra sentido pensar al autor como sujeto que nace con su obra, entonces es también plausible un pensamiento de la autoría en términos psíquicos y psicoanalíticos, más que de teoría o sociología o historia del Arte, que se asiente en lo más íntimo del sujeto, así como pareciera asentarse en lo más íntimo a su individualidad (si se permite el neologismo lacaniano). Esto, demás está decir que revitaliza la pregunta por la creación colectiva, cuestión tanto atinente al fenómeno del jazz y la improvisación musical, pero por su complejidad tan poco iluminada por esta investigación, y por tanto pendiente.

En relación al asunto de lo singular y nuevo en el trabajo creador de la improvisación en el jazz, versus la repetición de lo igual, es preciso retomar algunas discusiones en torno a la realización del sujeto como autor en eso nuevo y singular versus en la misma repetición. Si bien de Bird desde su comienzo llamó la atención la capacidad para no repetirse en sus

ideas, sino siempre tener algo nuevo que decir en su solo, es posible hallar en sus solos - aunque en una primera apariencia no sea evidente- muchos recursos de repetición. Ello se explica por el carácter diverso de esa repetición. Esto difiere de elementos propios estilísticos, por ejemplo, que permitan reconocer la impronta de un improvisador del jazz, sino que más allá de eso, de las diversas formas de repetirse, una cosa es repetir una idea de manera igual y otra de manera siempre diferente. Esto quiere decir que hay una diferencia entre en un solo usar una misma idea generando nuevos elementos todo el tiempo, que repetirse porque se acabaron las ideas al improvisador, lo que resulta en la común repetición mecánica de estereotipos. Desde el punto de vista de la creación como trabajo psíquico, el factor decisivo sería el si la repetición está entrando al trabajo creador o corresponde a un automatismo del ejercicio de improvisar en un instrumento que viene al lugar de su ausencia, y, es más, de la resistencia. Esto permite comprender un elemento a todas luces central en el Jazz moderno, puesto que del Bebop en adelante se inaugura este modo de improvisar que requiere mucho trabajo, para poder expresar muchas ideas. A su vez, ello resulta una de las dificultades más grandes de la improvisación, no simplemente recorrer las escalas, acordes, modos, y manejar bien el instrumento, incluso manejar algunos "trucos" de conservatorio o no, sino ser capaz de contar una historia, decir algo, y construir con ello en el solo un recorrido preciso y sincero. En consecuencia, también es central este problema para la pedagogía del Jazz, puesto que resulta una frustración muy grande el enfrentamiento al vacío interno, aquí en la forma de no tener nada que decir, siendo incluso central la angustia por ese vacío a ser resuelta en la creación desde el punto de vista de Anzieu.

Por otra parte, en relación a lo que se reconoció en el marco teórico como disyuntiva por una mirada sociológica o bien teórica de la música para pensar el Jazz, y su desarrollo y revolución en el Bebop, se recogió de DeVeaux una solución que encuentra por hacer una pregunta del porqué del jazzista, dando un giro subjetivista e incluso en parte psicologicista, con la intención de hacer presente un aspecto del lugar del jazzista como músico, que allí hace su trabajo. Esto da un giro al asunto sociológico, haciendo convivir el problema económico y racial en la explotación del trabajo, con un asunto más microsocio o psicosocial en relación a la comunidad de jazzistas de una generación y lo que allí se pone en juego de manera más personal para ellos en ese trabajo. Además, da un giro a la visión evolucionista del desarrollo de la música en abstracto, para recoger el trabajo de la mano de obra de cada creador. Así, el problema en el que se introduce DeVeaux tiene relación con una noción de que en la improvisación de Jazz algo de lo íntimo del sujeto está

en juego, y es, de hecho, lo central. Por ello es que aparecen como vanas y superficiales lecturas teoricistas de la música, historicistas o sociologicistas del jazz estudiado desde de las masas negras, así como lecturas por otro lado centradas sólo en genios innovadores que revolucionarían el curso de un movimiento, vanas por descuidar la relación al entorno. Ahora bien, para una investigación psicoanalítica, esta pregunta por el porqué, pareciera quizás más sensato reemplazarla o desplazarla hacia una pregunta por el para-qué del creador, en tanto el trabajo creador correspondería a un trabajo psíquico, respecto al deseo y a la pulsión, sería más acertado en hacer saltar ello un para qué, versus un por qué, que podría cerrarse en una explicación bastante razonable pero que no pase de un registro imaginario. Pues se trata del conflicto y la satisfacción, de una crisis y su superación y restablecimiento de un nuevo equilibrio. Dicho esto, hay que recordar que aquello se desprende de una comprensión acerca del trabajo creador, más acá de una discusión acerca del jazz o del arte; por tanto, no cabe oponerla a las teorías sobre el jazz revisadas, o al menos no sin precauciones. Por ello, es peligroso dejar de atender a la naturaleza diversa que tiene una pregunta por el Arte, o también por sus artistas, movimientos, épocas, etc, a la naturaleza que tiene una pregunta por la creación, como trabajo psíquico. Aquel peligro se relaciona a la importancia justamente de la diferenciación que es a ratos tajante, clara y necesaria, en la teoría de Anzieu, así como en otras ocasiones o partes de su libro, desdibujada y borrosa en un grado elevado. Este desdibujamiento de un límite claro se aparece -o desaparece- cuando se muestra que estarían justamente vinculados al trabajo creador el valor artístico de la obra, en tanto lo está el valor que le da la sociedad a esa obra, así como también el placer y sobrecogimiento y trabajo desencadenado que pueda conmovido experimentar un lector, espectador o auditor. Con esta precaución, pero que a la vez exige una mucho mayor discusión, es posible pensar los alcances para pensar el jazz o bien el trabajo creador en el jazz, y pensar las dinámicas de grupo de una comunidad de jazzistas o las creaciones colectivas.

En relación a las éticas de lo negro y de lo masculino en el Bebop, y el abordaje desde la teoría de Anzieu, cabe también hacer algunas reflexiones. Estas éticas no están fijadas de manera inquebrantable y esencialista, sino que permiten e incluso exigen cierto trabajo. Por un lado, las lógicas de los contextos inusuales y de intercambios inesperados, como formas de trabajo del código, señalan una forma de hacer que implica crear algo inusitado; puesto que si hablamos de una ética hablamos del trabajo del código. Por otro lado, respecto al problema de la expresión, es posible pensar que en el trabajo creador del jazz, la expresión de los representantes inconscientes está también atravesada en un grado

microsocial, pero también cultural, por el trabajar una crisis más amplia respecto a la opresión racial y económica al pueblo negro estadounidense, que en un plano más universal va más allá de aquellos pueblos en particular; pues habría que dar lugar a un pensamiento del curioso hecho de que existan tan buenos y tantos jazzistas en el siglo XXI en un país como Chile. La idea de que se expresa algo esencial del Jazz respecto al dolor esclavo o de la opresión, permitiendo su brillante exposición en una solución de compromiso con el lenguaje estetizado y europizado del opresor, teorizado y elitizado, no está exenta de problemas o cuestionamientos, puesto que puede pensarse la expresión de lo negro en la forma de lo blanco, como también podría comprenderse al revés: como la expresión de lo blanco bajo la forma de lo negro. El mismo caso de Parker deja en interrogante si algo de la genialidad de su música dice relación con uno u otro; esta cuestión se hace compleja del mismo modo para pensar esa doble convivencia forma-contenido de lo femenino y lo masculino. Este problema, para una discusión más fructífera amerita un trabajo y estudio mucho más detallado en torno a los códigos, sus variantes, tipos, subcódigos y trabajos diversos posibles del código de los que habla Anzieu, en función de un acercamiento especializado al fenómeno. Mucho más fructífero que el callejón sin salida que una vez más aparece como consecuencia de una noción forma-contenido asociada a un contenido semántico en una forma gramatical. Sólo a modo de comentario, mencionar como un elemento importante a recoger y estudiar la incidencia de la diferencia entre un código de tipo ético y un código que legisla y es impuesto por una disciplina respecto a su lenguaje; para no dar cabida a una con-fusión general de distintos códigos en juego. Una profundización así, además de permitir un avance en la comprensión del Jazz desde la teoría de Anzieu, permite también un rendimiento teórico desde el psicoanálisis, específicamente desde Anzieu, en una discusión de etno-musicología, respecto de la práctica de la improvisación de Jazz, su actualidad, y las proyecciones y condiciones de su devenir histórico.

Entonces, y ya habiendo respecto de este trabajo del código una vez más marcado el problema respecto del lenguaje, como fundamental de la música, y en el Jazz resultando especialmente problemático en la medida que parece a todas luces haber un elaborado lenguaje, así como exigida el habla respecto a un contenido verdadero, cabe preguntarse por esta discontinuidad amenazante. Es notable cómo de allí se desprende también el problema del ruido como intrusión, que por el simbólico busca ser capturada por ejemplo en onomatopeyas, silenciando y poniendo de manifiesto aquello disruptivo del sonido como extranjería del sentido, o al menos de la relación de los significantes al sentido. Así, con su

carácter ruidoso, escandaloso y gritón, el Bebop queda en una especial tensión, y pareciera que justamente algo de su valor artístico y expresivo para los creadores allí tiene lugar a esa tensión respecto al simbólico, resuelto en un trabajo arduo e impresionante del código. La tira cómica incluida en la primera página, más arriba (NANCY, 1949), muestra perfectamente este aspecto recién señalado de la música, que en el Bebop tiene total y marcada centralidad, como siempre ruidoso, estruendoso y gritón, resultando una verdadera intromisión allí donde el lenguaje falla.

Qué notable, y a su vez qué triste, es concluir respecto a una necesidad de un estudio siempre incompleto e insuficiente respecto al trabajo del código en la creación musical, para el caso que pensamos el terreno de la música como el límite mismo del lenguaje. Pues, qué complejo resulta llegar describir con las palabras de lo masculino, de lo fálico, y de lo simbólico, algo que en su desdoblamiento exigiría (o bien obligaría al fracaso) un más allá, para decir algo de lo inarticulable en palabras, para poner en la cadena significantes que faltan en el Otro. Si Anzieu ya remarcaba el límite del trabajo del código en toda obra referido al vacío, al lugar donde falla, en la música pareciera que más que en cualquier otra disciplina su trabajo es en torno a ese -incluso- desfallecimiento. En esta misma línea, pero incluso antes que preguntar por el código, cabe una pregunta por el representante que se eleva hasta ese lugar, y aquello que Anzieu remarca de allí teniendo que ver con los símbolos. Pareciera que el concepto de representante de transformación ligado aquí a la creación musical, podría indicar algunas posibilidades para futuras investigaciones. Aunque esto complejiza el asunto de la instauración de un código, puesto que aquel representante debería asociarse no sólo en cadenas sino en organizaciones complejas en estructura, para que no fuera simple flujo de asociaciones de un juego o chiste. Pero aquella organización en que el representante cobra su sentido a partir de la relación a la estructura, es evidentemente el modelo del lenguaje, y por este lado más bien aparece el problema con la impropiedad de pensar en significantes musicales, y de cómo resulta paradójica la manera en que se adquiere el sentido en la música, justamente en una repetición -justo donde van perdiendo sentido las palabras, y aparece el capricho autoritario ligado al nombre propio. Y como último punto respecto a elementos a profundizar de ese quiebre con el lenguaje, recordar cómo Bird, en su canto y vuelo de ave, se liga profundamente a aquello in(des)cifrable, al problema con los significantes, conviviendo a la vez con una especializada profundización del código en la armonía jazz.

Finalmente, y para dar un cierre que poéticamente englobe la creación en su totalidad como proceso, es necesaria una pequeña referencia al carácter del arte como representación de su propio poder de representar, y cómo ello aparece en las obras excepcionales como figurando todo o parte del trabajo creador. De esto, habiéndose mencionado el carácter de un standard como conteniendo obras y por tanto las fases dentro de sí, es incluso posible encontrar en un solo particular esta característica de representar el trabajo creador. Por ejemplo, un solo acerca del trabajo del subcódigo del estilo, puede dar varias vueltas a la armonía, fraseando con un estilo primero boppero, luego cool, luego dixieland, etc. También se encuentra muchas veces como recurso en un solo el que muestre el trabajo de elegir materialidad y dar cuerpo a la obra, tomando un representante psíquico captado y elevado a código como motivo estructurante del solo, el cual puede mostrarse en su acto de tomar materialidad y cuerpo, introduciéndose una y otra vez en expresiones diversas en tonalidad, ritmo, velocidad, o intervalos, como sería una frase que recorre una escala hacerla sonar de manera diversa cambiando la escala modalmente. Y por último, incluso podría pensarse en improvisaciones que muy ordenadamente representan las cinco fases: parten desde emociones poco claras, encuentran un motivo o idea o emoción bella e importante, luego comienzan a estructurar el recorrido dando centralidad a ello, luego van detallando más, cambiando, dando vuelta el motivo, para finalmente dar un cierre o conclusión que muchas veces resulta un comentario con el que se entrega el solo, tal como se le deja al siguiente solista, y por qué no, se le entrega al mismo público a la vez que se le abandona como objeto ahora externo y en parte una vez más perdido. No cabe duda de que al jazz le concierne el problema de la creación como ella misma representándose, y el crear formas de crear; será por ello, en esta honda circularidad, demandante de mayor investigación.

Referencias Bibliográficas

- Alperson, P. (2010). "A topography of improvisation". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 273-280.
- Amit, J. (2002). "El trabajo de creación: una creación que trabaja. Teorías implícitas elaboradas por creadores artísticos". *Actualidades en psicología*, 18(105), pp. 68-79.
- Anzieu, D. (1993). *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. México: Siglo XXI.
- Araluce, J. (2012). "El inconsciente, la improvisación y la pintura". *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, (1), 3-6.
- Balbo, E. (2004). "Jazz. Creatividad, genio y desorden. La tentación del reduccionismo psiquiátrico". *Átopos*, nº 3. En línea disponible en: <<http://www.atopos.es/index.php/component/content/article?id=16>> [consulta: 07 septiembre 2017]
- Becker, H. S., Faulkner, R. R., & Kirshenblatt-Gimblett, B. (2006). *Art from start to finish: Jazz, painting, writing, and other improvisations*. University of Chicago Press: Oxford.
- Berendt, J. (1994). *El Jazz. De Nueva Orleans al Jazz Rock*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Berliner, P. F. (2009). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. University of Chicago Press: Chicago.
- Betteo, M. (2010). *El soportable horror de la música*. Buenos Aires: Letra Viva.
- Brown, L. B. (2008). "Art from Start to Finish: Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations edited by becker, howard s., robert r. faulkner, and barbar kirshenblatt-gimblett". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66(2), 205-208.
- Bürger, P. (1984). *Theory of the Avant-Garde*. Manchester University Press: Minneapolis

Carvalho, J. (2010). "Repetition and Self-Realization in Jazz Improvisation". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 285-290.

Cerda, K. (2006). "UNA POÉTICA DESDE LA MARGINALIDAD Y EL FRACASO: EL ESCUPITAJO EN LA ESCUDILLA DE ENRIQUE LIHN". *Alpha (Osorno)*, (23), 137-152

Charlie Parker and His Orchestra (1951). Back Home Blues [disco]. New York, Mercury. 1 disco (78 RPM), duración de 2 min 46 s, sonido, toma 2 (master), RCA 24th Street Smith Studio. Publicado en 78 rpm: Mercury/Clef 11095. En 45 rpm: Clef EPC 336. En 12" LP: Verve MGV 8000, MGV 8010, Verve (J) 00MJ 3268/77. En CD: Verve 837141 (Disc 6). Versión en línea disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=F1t8wODM924>> [consulta: 07 septiembre 2017]

Charlie Parker Quintet (1946). Buzzy [disco]. New York, Savoy. 1 disco (78 RPM), duración de 2 min 29 s, sonido, toma 5 (master), McGregor Studio. Publicado en 78 rpm: Dial 1007. En CD: Toshiba/EMI CJ25 5043/6, Definitive DRCD 11152, ESP-Disk 4050. Versión en línea disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=mJrhOjvDbtg>> [consulta: 07 septiembre 2017]

———. (1946). Lover Man [disco]. Hollywood, Dial. 1 disco (78 RPM), duración de 3 min 18 s, sonido, McGregor Studio. Publicado en 78 rpm: Dial 1007. En CD: Toshiba/EMI CJ25 5043/6, Definitive DRCD 11152, ESP-Disk 4050. Versión en línea disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=mJrhOjvDbtg>> [consulta: 07 septiembre 2017]

———. (1951). Au Privave [disco]. New York, Mercury. 1 disco (78 RPM), duración de 2 min 41 s, sonido, toma 3 (master), estudio de grabación desconocido. Publicado en 78 rpm: Mercury/Clef 11087. En 45 rpm: Clef EPC 335. En 12" LP: Verve MGV 8002, MGV 8010, Verve (J) 00MJ 3268/77. En CD: Verve 837141 (Disc 6). Versión en línea disponible en:

<<https://www.youtube.com/watch?v=dvdQYSWOobc>> [consulta: 07 septiembre 2017]

Charlie Parker Septet (1946). *Yardbird Suite* [disco]. Hollywood, Dial. 1 disco (78 RPM), duración de 2 min 53 s, sonido, toma 4 (master), Harris Smith Studio. Publicado en 78 rpm: Savoy 652, 928. En 45 rpm: Savoy XP 8002, Savoy 45-302. En 10" LP: Savoy MG 9001. En 12" LP: Savoy MG 12001, SJL 2201, S5J 5500. En CD: Nippon Columbia COCY 75791/8, COCB 50401 (= COCB 53437), Definitive DRCD 11148. Versión en línea disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=RkKhb5nweiM>> [consulta: 07 septiembre 2017]

Charlie Parker with Strings (1949). *Just Friends* [disco]. New York, Mercury. 1 disco (78 RPM), duración de 3 min 28 s, sonido, toma 5, Mercury Studio. Publicado en 78 rpm: Mercury/Clef 11036, Mercury C 101. En 45 rpm: Clef EPC 503. En 10" LP: Mercury 35010. En 12" LP: Clef MG C-675, Verve (J) 00MJ 3268/77. En CD: Verve 837141 (Disc 4), Verve B0022596. Versión en línea disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=DmRkZeGFONg>> [consulta: 07 septiembre 2017]

Correa, A. (2008). "El jazz: un modelo para examinar la práctica analítica". *Revista GPU*, 4(4), 430-439.

Daneri, C. (2014). "La Creatividad en Arte". *El Otro psi.*, (199), p. 8.

Day, W. (2010). "The Ends of Improvisation". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 291-296.

De Santiago Herrero, F. J. (2008). "Psicoanálisis y Arte". *Revista de Psicoanálisis, Psicoterapia y Salud Mental*, 1(3), 1-21.

Deleuze, G., Guattari, F. (2000). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Destefanis, O. (2016). "Música y psicoanálisis. Cuestiones de oreja". *Revista letra analítica, Universidad John F. Kennedy*. En línea disponible en: <https://www.kennedy.edu.ar/wp-content/uploads/bsk-pdf-manager/2016-09-19_118.pdf> [consulta: 07 septiembre 2017]

- DeVeaux, S. (1991). "Constructing the jazz tradition: Jazz historiography". En *Black American Literature Forum* Vol. 25, No. 3, pp. 525-560. St. Louis University. En línea disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/3041812>> [consulta: 07 septiembre 2017]
- . (1997). *The birth of bebop: A social and musical history*. Picador: London.
- . (2000). "The advent of Bebop". En *The Oxford Companion to Jazz*, editado por Kirchner, B., 292–304. Oxford University Press: Oxford
- . (2006). "This Is What I Do". En *En Art from start to finish: Jazz, painting, writing, and other improvisations*, editado por Becker, H., Faulkner, R y kirshenblatt-gimblett, B. University of Chicago Press: Oxford.
- Díaz, F. (2016). *Freud en la doble escena de la palabra muda* (Tesis de Grado inédita). Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Psicología. Universidad de Chile.
- Dizzy Gillespie and His All-Stars (1945). Salt Peanuts [disco]. Nueva York, Guild. 1 disco (78 RPM), duración de 3 min 16 s, sonido, estudio de grabación desconocido. Publicado en 78 rpm: Guild 1003, Musicraft 518. En 12" LP: Musicraft MVS 2009, Savoy MG 12020, Prestige PR 24030. En CD: Denon-Savoy SV-0152, Masters of Jazz MJCD 104, Nippon Columbia COCB-50401, Philology Volume 56 (W 887), Classics 935. Versión en línea disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=gg1WI-NmzWg>> [consulta: 07 septiembre 2017]
- Faulkner, R. (2006). "Shedding Culture". En *En Art from start to finish: Jazz, painting, writing, and other improvisations*, editado por Becker, H., Faulkner, R y kirshenblatt-gimblett, B. University of Chicago Press: Oxford.
- Fiorini, H. (2006). *El psiquismo creador*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Freud, S. (1900). "La interpretación de los sueños". En *Obras Completas, Volúmenes IV y V*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . (1917). "Un recuerdo de infancia en *Poesía y Verdad*". En *Obras Completas, Vol. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu.

- . (1928). "Dostoievsky y el parricidio". En *Obras Completas, Vol. XXI*. Buenos aires: Amorrortu.
- . (1979). "Lo ominoso". En *Obras Completas, Vol. XVII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . (1991). "El Moisés de Miguel Ángel". En *Obras Completas, Vol. XIII*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . (1992a). "El creador literario y el fantaseo". En *Obras completas* (v. 9, pp. 123-137). Buenos Aires: Amorrortu.
- . (1992b). "Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico". En *Obras Completas* (v. 12, pp. 217-232). Buenos Aires: Amorrortu.
- . (1992c). "El malestar en la cultura". En *Obras completas* (v. 21, pp. 57-140). Buenos Aires: Amorrortu.
- Frost, D. (2015). "Considering Improvisation: Play, Transitional Space and Discovery". *Smith College Studies in Social Work*, 85(2), 176-193.
- Garabito, S. (2012). *LAS IMPLICANCIAS DEL OBJETO VOZ EN LA CONSTITUCIÓN DEL SUJETO. UNA APROXIMACION DESDE EL PSICOANÁLISIS*. Tesis para optar al grado de licenciada en psicología. [en línea] <<http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/handle/123456789/2567/tpsico492.pdf?sequence=1>> [consulta: 07 septiembre 2017]
- Giddins, G. (1989). "Celebrating Bird: The Triumph of Charlie Parker". Productora: Eagle Rock Entertainment. Documental, material audiovisual. En línea disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=yqorVLscxRI>> [consulta: 07 septiembre 2017]
- Gioia, T. (2012). *Historia del jazz*. Turner Publicaciones: Madrid. En línea disponible en: <http://www.academia.edu/31287073/Historia_del_jazz_-_Ted_Gioia> [consulta: 07 septiembre 2017]
- Guirard, L. (1999). *Abandonner la musique? Psychologie de la motivation et apprentissage musical*. Paris: L'Harmattan.

- Hollerbach, P. (2004). "(Re)voicing tradition: improvising aesthetics and identity on local jazz scenes". *Popular music*, 23(2), 155-171.
- Idiáquez, C.R. (2011). *Aproximación psicoanalítica al cuerpo del actor en escena* (Tesis de Maestría inédita). Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Psicología. Universidad de Chile. En línea disponible en: <repositorio.uchile.cl/handle/2250/112759> [consulta: 07 septiembre 2017]
- Iseminger, G.. (2010). "Sonicism and Jazz Improvisation". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 68(3), 297-299.
- Kuri, Carlos (2007). *Estética de lo pulsional. Lazo y exclusión entre psicoanálisis y arte*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Le Poulichet, S. (1998). *El arte de vivir en peligro: del desamparo a la creación*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Lichtenstein, D. (1993). "The Rhetoric of Improvisation: Spontaneous Discourse in Jazz and Psychoanalysis", *American Image* 50(2), 227–252.
- López, M. (2012). *Sueño, duelo y creación en las obras de Isabel Allende*. Sociedad de psicoterapia y psicoanálisis del centro A.C. En línea disponible en: <<http://www.sopac-leon.com/soppac/Articulos%5C6.-SUE.pdf>> [consulta: 07 septiembre 2017]
- Losin, P. (2017a). Miles Ahead. [en línea bajo licencia ://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/] <<http://www.plosin.com/milesahead/>> [consulta: 07 septiembre 2017]
- . (2017b). Charlie Parker Interviews. [en línea bajo licencia ://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/] <<http://www.plosin.com/milesahead/BirdInterviews.aspx>> [consulta: 07 septiembre 2017]
- Martínez, A., & Pérez, J. (2008). "La Improvisación en el Jazz". *Actas de la VII Reunión Anual de SacCom. Alejandro Pereira Ghiena y Maria de la Paz Jacquier Editores*, 3.
- Monroy, M. (2006) *Arte, creatividad y aprendizaje. La imaginación como vehículo de la movilidad interior: duelo y simbolización artística*. *Revista Reencuentro*, 46, s/p.

En línea disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34004611>>
[consulta: 07 septiembre 2017]

NANCY (1949). [Tira cómica]. Hagerstown, Maryland: The Morning Herald. Dibujo tipo comic para periódico. En línea disponible en: <http://www.birdlives.co.uk/_/rsrc/1482593892705/addiction/cartoon.gif>
[consulta: 07 septiembre 2017]

ORTF (Productora) (1970). *Unidentified Valburn/Ellington. No. 1, Duke Ellington piano solos and commentary* [Video]. Francia: ORTF.

Petersen, L. B. (2017). Charlie Parker Chronology. [en línea bajo licencia [://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/)]
<<http://www.plosin.com/milesahead/BirdChronology.aspx>> [consulta: 07 septiembre 2017]

Raeburn, B. B. (2004). "Psychoanalysis and jazz". *The International Journal of Psychoanalysis*, 85(4), 995-997.

Ranciere, J. (2005). *El Inconsciente Estético*. Buenos Aires: del estante.

Recalcati, M. (2006). *Las tres estéticas de Lacan*. Buenos Aires: del Cifrado

Reed, E. (2017). Leon Francis Parker. [en línea] <<https://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=pv&GRid=36085224&PIpi=127542437>> [consulta: 07 septiembre 2017]

Rodríguez, J. M. (2007). "De musas y sirenas. Apuntes sobre música y psicoanálisis". *Revista Intercontinental de Psicología y Educación*, 9(2), 85-92.

Rojas, A., Archundia, A., Salgado, X. Y. (2015). Análisis del simbolismo en la producción artística de Salvador Dalí, estudio de caso. *Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo ISSN: 2007-2619*, (10).

Rose, G. (2010). "THE WORK OF HÉCTOR JUAN FIORINI". *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 58(2), pp. 359-267.

Russell, R. (1973). *Bird lives!: The high life and hard times of Charlie (Yardbird) Parker*. Nueva York: Da Capo Press.

- . (1989). *Bird. La Biografía de Charlie Parker*. Ediciones B: Barcelona.
- Sammartino, M. E. (2009). "DEL JUEGO A LA CREACIÓN LITERARIA". En *XX Aniversario de GRADIVA 2009. LA CREATIVIDAD*, (3). En línea disponible en http://www.gradivabarcelona.org/arxius_webactual/gi693.pdf [consulta: 07 septiembre 2017]
- Sampson, A. (2002). "Psicoanálisis y Arte". *Entreartes*, 1(1), 18-27.
- Schwarz, D., & Laing, D. (2003). "Psychoanalysis". En *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, 1, 117-120.
- Segal, H. (1995). *Sueño, Fantasma y Arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Silva, C. (2002). "Algunas perspectivas analíticas sobre la performance de jazz actual en Santiago de Chile". *Revista musical chilena*, 56(198), 79-90. En línea disponible en <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902002019800005> [consulta: 07 septiembre 2017]
- Sunyé, T. (2009). "LA CREATIVIDAD EN EL TEATRO". En *XX Aniversario de GRADIVA 2009. LA CREATIVIDAD*, (5). En línea disponible en: http://www.gradivabarcelona.org/arxius_webactual/gi695.pdf [consulta: 07 septiembre 2017]
- Sylvestre, L. (2008). *Analyse des pratiques de cinq enseignantes spécialisées en arts plastiques au primaire favorisant l'action de l'élève dans le travail de l'expositions d'art en milieu scolaire* (Tesis para el grado de ph. D.). Département de didactique Faculté des sciences de l'éducation. En línea disponible en: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/6484> [consulta: 07 septiembre 2017]
- Thys, E., Sabbe, B., & De Hert, M. (2014). "Creativity and psychopathology: a systematic review". *Psychopathology*, 47(3), 141-147.
- Velasco, P. (2007). *Psicología y creatividad: una revisión histórica (Desde los autorretratos de los genios del siglo XIX hasta las teorías implícitas del siglo XX)*. Caracas: Editorial de Humanidades.

- Walker, LI. (2017a). BIRD LIVES. THE LIVE OF CHARLIE PARKER JR. [en línea] <<http://www.birdlives.co.uk/>> [consulta: 07 septiembre 2017]
- . (2017b). Childhood. [en línea] <<http://www.birdlives.co.uk/childhood>> [consulta: 07 septiembre 2017]
- Wills, G. (2003). "Forty lives in the bebop business: mental health in a group of eminent jazz musicians". *The British Journal of Psychiatry*, 183(3), 255-259
- Winnicott, D. (1972). Realidad y juego. Buenos Aires: Granica.
- Zito, V. (1993). *Conversaciones con Enrique Pichón Rivièrè sobre el arte y la locura*. Buenos Aires: Ediciones Cinco.