

—*Transatlántico.*

*Periódico de arte, cultura y desarrollo
del Centro Cultural Parque de España
Rosario, Argentina. n°11, otoño de 2011*





-Transatlántico.

Periódico de arte, cultura y desarrollo
del Centro Cultural Parque de España
Rosario, Argentina. n°11, otoño de 2011

Staff

Consejo editorial: Martín Prieto, Pedro Cantini, Cecilia Vallina, Nora Avaro. **Secretaria de redacción:** Nora Avaro. **Lectura final y corrección:** Gastón D. Bozzano. **Editor de imágenes:** Héctor Río. **Diseño:** Marcela Romero, Pablo Cosgaya (www.cosgaya.com). **Impresión:** Cooperativa Gráfica Patricios

11 **10+1**

La improvisación, tema del ciclo 2011 de Contemporáneo del Mundo que inauguró en abril con un concierto de Carlos Aguirre y Ramiro Gallo, es también el eje insoluble de este número de **Transatlántico**.

Martín Kohan escribe sobre Messi: **Lo que Messi improvisa**. Ezequiel Gatto, sobre la improvisación ligada a movimientos masivos: **La política espontánea**. Santiago López Petit, variaciones filosóficas sobre el tema anterior: **El centro de lo insoluble**. Sergio Chejfec escribe la fundamentación poética del asunto: **Nada más peligroso que la detención**. Gerardo Gambolini traduce las improvisaciones de William Carlos Williams: **Kora en el infierno**. Cristian Pauls y el imprevisto en el documental: **El cuadro del azar**. Ignasi Duarte y el teatro automático: **Las propiedades de un revólver**. Pablo Gianera y la improvisación musical: **Sobre la marcha**. Pablo Katchadjian, método y experimentación literaria: **Leyendo a Morton Feldman**.





Lo que Messi improvisa

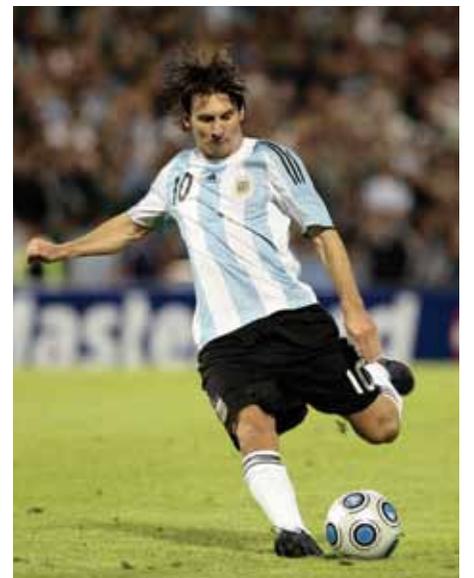
Gambeta en velocidad y definición espontánea, esos son los atributos repentistas del crack del fútbol mundial. Dos habilidades al máximo que permiten pensar su juego en la tradición de los mejores pero también evaluar cuánto tiene de irrepetible.

TEXTO: MARTÍN KOHAN | FOTOS: HÉCTOR RÍO

Si improvisar es lanzarse hacia adelante, al espacio vacío de lo que no se sabe para, una vez ahí, en el reino de lo indeterminado, ponerse a resolver sobre la marcha, entonces sí: Messi improvisa. Y es probablemente uno de los jugadores de la actualidad que más lo hace. Por supuesto que un juego como el fútbol está plagado de situaciones en las que hay que ir tomando decisiones sobre el curso mismo de los hechos, y esto en todos los puestos de la cancha; pero Messi ataca, y al atacar asume, como pocos, la disposición de resolución en progreso, la de lanzarse hacia adelante e ir viendo qué se hace a medida que las opciones se presentan.

“Gambeta en velocidad”, ha dicho el periodismo deportivo (forzado a la emisión verbal continua, ningún otro discurso social, ni siquiera el de la literatura, se ve hoy tan impelido a la invención incesante de expresiones nuevas). Una de las grandes virtudes que se atribuyen a Messi es la manera en que consigue gambetear en velocidad. Porque existen las gambetas efectuadas para crear una pausa (las de Riquelme) y existen las gambetas de medio tiempo (las de Zidane); las de medio tiempo sirven para pensar en la propia jugada, las de la pausa sirven para pensar en el juego entero, en el propio y en el de los demás. Pero la gambeta en velocidad, la que tan bien le sale a Messi, no promueve que se piense, es más: lo impide. Para poder pensar hay que saber parar un poco (igual que cuando se lee); la gambeta en velocidad renuncia al sopesamiento de lo pensado para arrojar, respectivamente, al defensor hacia el desconcierto y al delantero hacia la improvisación.

No es lo mismo, desde luego, lanzarse hacia adelante por potencia (tirar la pelota y correrla, a lo Rooney) que hacerlo en estado de gambeta, es decir con pelota al pie. Porque sólo con la pelota al pie se conserva la facultad de ir tomando decisiones, y por ende de improvisar, toda vez que esas decisiones son instantáneas y carecen de plan. Messi practica la gambeta en velocidad de máxima pureza, a diferencia de otros jugadores que, como Tévez o como Ronaldo, la mezclan con potencia, con fricción y con embestida (Messi en



No oculta sus intenciones previas ni tampoco las disfraza, por una razón muy simple: no necesariamente las tiene.

cambio cuando choca suele perder: es el destino de las pulgas) o aun de la gambeta por escurrimiento resbaloso (la de otro pequeño: Romario). Acaso sea Ronaldinho el que, en el fútbol de estos años, más se acercó a ese grado de fusión de velocidad en avance y pelota dominada al pie (ni Tévez ni Ronaldo, por volver a esos ejemplos, la llevan tan al pie). Puede que haya sido por eso, para no redundar o empalagar, que la aparición de Messi y la salida de Ronaldinho de Barcelona fueron casi simultáneas.

En su ensayo *Veneno remedio*, dedicado a la historia y al temperamento del fútbol en Brasil, José Miguel Wiznik distingue dos clases de gambeta: la de Garrincha y la de Pelé. La de Pelé exudaba provecho, era pragmática y muy productiva, le permitía ganar espacio y eliminar rivales y estaba concebida para rendir al máximo. La de Garrincha, en cambio, no menos lograda que la de Pelé, se permitía el desperdicio, ganaba pero también despilfarraba, hacía de más, se ponía sinuosa, en pleno progreso se permitía el regreso (el gusto de Garrincha por volver a gambetear al defensor al que ya había gambeteado, su demora en la gambeta por la gambeta misma, es decir para hacerla durar lo más posible, en lugar de superar meramente a los contrarios y seguir su camino hacia el área o hacia el arco).

Lionel Messi se inscribe sin dudas en la vertiente de la gambeta que rinde más: en velocidad y con pleno provecho. La suya, como la de todos, se basa en no dejar que el defensor que marca adivine qué propósitos definidos trae, pero ¿qué pasa cuando él mismo progresa en la acción sin tener propósitos definidos? Es ahí cuando puede decirse que Messi está improvisando. No oculta sus intenciones previas ni tampoco las disfraza, por una razón muy simple, que es que no necesariamente las tiene. Su notoria inexpresividad, tan contraproducente para la elaboración del carisma, resulta en esto muy útil; Messi no transmite nada, fracasará el defensor que pretenda semblantearlo e inferir. Tampoco abunda en amagues, es decir, en ese nivel que supera el simple ocultamiento de la intención para pasar a la mostración de diversas intenciones falsas. Hay quienes amagan con

todo el cuerpo; con los hombros, con el torso, con la cintura, con las piernas, con el pie. Garrincha llevó a un punto tan perfecto este arte del amague, que en algunas jugadas hasta podía prescindir de la pelota. Ronaldinho le agrega amagues a la gambeta en velocidad lanzada hacia adelante. Messi no tanto: Messi prefiere resolver en el instante; más directo pero siempre imprevisible. Su insipidez es su verdad. No esconde nada, porque no viene con nada pensado. Resuelve en el momento, haciendo algo que el defensor que lo enfrenta no sabía, pero que él tampoco sabía ni precisaba saber. Se frena o engancha o desborda o patea, elige el arco del pie o el empeine para ir hacia un lado o hacia el otro, sacando las mayores ventajas del don de la repentización: brillar con el destello sorprendente de la decisión del instante, pero también lograr que esa decisión que se ha improvisado se presente como la mejor, la más largamente discernida.

Me parece sin embargo que no es en esto, sino en la definición, donde Messi aprovecha la

improvisación por completo. Como no precisa acomodarse para patear al arco, puede hacerlo en cualquier momento. No es el único que patea desacomodado, de más está decirlo, pero sí es el único que consigue prácticamente siempre que los disparos que hace sin haber podido acomodarse le salgan como si hubiese podido. Sus reflejos repentinos lo remiten con especial facilidad a los rincones más apretados del arco, estoy tentado de decir que a sus recovecos. Donde los otros jugadores tienden a preferir un movimiento más, el de acomodarse o el de perfilarse, el de hacer pie o el de poner la pelota a punto, Messi directamente tira. El tiempo que así se ahorra es el de la elucubración. Y el efecto obtenido es el de saber improvisar las definiciones.

En su juego puede apreciarse, por fin, la manera acaso inevitable en que toda improvisación, aun en su utopía radical de presente absoluto, se nutre del pasado y lo trae a colación. La improvisación parece funcionar como si las cosas surgieran de la nada, pero resulta imprescindible advertir de qué forma en esa



El autor nació en Buenos Aires en 1967. Es escritor y profesor de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires. Publicó, entre otros libros: *La pérdida de Laura* (1993), *Dos veces junio* (2002), *Narrar a San Martín* (2005), *Ciencias morales* (2007), novela con la que ganó el premio Herralde, y *Cuentas pendientes* (2010).

El fotógrafo nació en Casilda en 1974. Vive en Rosario. Se especializa en fotografía documental y trabaja como reportero gráfico desde 1999. Fue becario del Fondo Nacional de las Artes y de la AECID.

¿Qué duda puede haber de que lo ha inventado todo, a medida que la acción progresaba?

nada hay siempre algo, hasta qué punto en ese “nada previo” hay siempre algo previo. La improvisación pretende deshacerse del pasado (nunca hacer lo que ya se ha hecho) y del futuro (no prever ni proyectar). Pero es interesante notar la manera en que una determinada memoria, que no tiene por qué ser la del ejecutante, opera en el interior de la propia improvisación; de qué manera esa suma de lo ya sido que llamamos tradición, habita la improvisación sin necesidad de que se la invoque.

El mejor ejemplo que nos proporciona Lionel Messi es aquel tan famoso gol que, jugando para

el Barcelona, tuvo a bien convertirle al Getafe. ¿Qué duda hay de que Messi improvisa? Parte desde la mitad de la cancha, se lanza hacia adelante, resuelve a cada momento lo que más le conviene hacer, va llevando la pelota y a la vez se va dejando llevar, unos pocos segundos después ya enfrenta al arquero, lo pasa, mete el gol. ¿Qué duda puede haber de que lo ha inventado todo, que lo ha ido improvisando sobre la marcha, a medida que la acción progresaba? Y al mismo tiempo, apenas la pelota se quietó en el arco y el gol fue gol, nadie pudo dejar de notar que el gol que acababa de hacer Messi ya había sido

hecho años antes, que era el gol que Maradona les había hecho a los ingleses durante el Mundial de México.

Desde que Borges escribiera “Pierre Menard, autor del Quijote”, en 1944, la cultura argentina no había examinado con tanto detenimiento la manera en que pueden llegar a fusionarse la creación total con la simple cita. Improvisar es más que crear, es crear lo irreplicable. Pero puede suceder también, bajo el acecho de la tradición, que consiga una cosa más: repetir lo irreplicable, sin que deje por eso de ser y de sentirse irreplicable. ◀

“Todo lo que sucede es infinitamente improbable.” Ch. Pierce

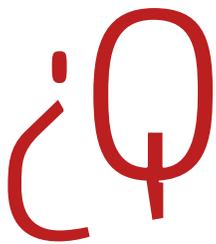
La política espontánea



FOTOS: FRANK ESSERS, MAGGIE OSAMA (FLICKR) / HÉCTOR RÍO

Hay que estar. Esa parece ser la única consigna ineludible en situaciones de irrupción masiva. La existencia en común amplifica la potencia de la invención e impulsa a futuro la pregunta urgente de toda revuelta: ¿Qué pasó?, ¿qué está pasando?

TEXTO: EZEQUIEL GATTO



¿Qué pensar de una impredecible e imprevisible movilización política? ¿Qué sucede cuándo tiene lugar un fenómeno de irrupción masiva, cuya firma suele ser colectiva y anónima? ¿Cómo podemos tomar ese caos de experiencias que conocemos ahora como El 68 francés, el 2001 argentino, Seattle en el 99, el G-8 en Génova en 2001, Berlín en 1989, los estallidos en los ghettos negros en Estados Unidos a mediados de los años '60, el golpe a Chávez en 2002 o el dominó destituyente en países norafricanos y árabes, que comenzó hace poco más de un mes con Egipto y Túnez, siguió estas últimas semanas con Bahrein y Libia, y no parece haber mostrado aún su última pieza?

¿Qué dispara una irrupción? La muerte de alguien (eso que se llama "una muerte política"), una declaración, una asonada militar, una conspiración, un tumulto, una cadena de sms. Hay quien por estos días señaló que los alimentos habían sufrido un fuerte aumento en Egipto en los meses anteriores a la revuelta. Otros hablaron de Internet, las redes sociales y su viralidad. No habría que olvidarse de *Al Jazeera*, que algunos porfían en definir como "la *CMN* en árabe" cuando en verdad es un proyecto profundamente diverso; tampoco desconocer las resonancias y proliferaciones de cualquier experiencia. Algo lo dispara, todo se desborda. Allí se aloja el impulso a improvisar: es desde el ojo del huracán que alguien puede preguntar ¿qué pasó?, ¿qué está pasando?

Todo desplazamiento más o menos espontáneo e intempestivo en política, toda emergencia de formas excesivamente movedizas, parece encerrar algo de ceguera. Para una gran parte de los imaginarios políticos modernos, programáticos, hay algo profundamente escandaloso y perturbador en esa ceguera. No por nada al Iluminismo se lo ha llamado así, apelando a una metáfora óptica. La clarificación, las ilustraciones, variaciones de aquella metáfora, han dado cuerpo a formas de pensar y actuar políticamente, yendo de la mano de la conciencia, esa otra invitada a la mesa de los deseos políticos, partenaire de aquella pulsión por "hacer ver" y esclarecer.

Quedarse ciego plantea una disyuntiva: o nos invade la parálisis del aterrado o nos confiamos del impulso a movernos a tientas. Lo profundamente interesante, e inquietante, de un estallido político, de una politización espasmódica, es su notable capacidad para barrer con las proyecciones que la antecedían. Caminar sin ver no es lo mismo que andar por el mundo divisando terrenos y horizontes: son necesarios otros saberes, sensibilidades y formas de contacto. Ahí parece radicar la potencia de la improvisación: la imposibilidad de ver más allá no se traduce en una carencia de eficacia, sino en un forzamiento a reelaborar imaginarios y experiencias del tiempo. La improvisación política vendría a ser una suerte de ceguera fértil, no paralizante. El imprevisto, colapso de lo anticipable, induce a la invención. La irrupción no trae el Apocalipsis, pero sí la catástrofe en el sentido de un desmoronamiento de las estructuras que revela su historicidad y, por ello, la posibilidad de estructuración.

El riesgo del modelo

Si la improvisación política, entendida como una suerte de espasmo colectivo, arrastra con su fuerza esas dos figuras del futuro que son lo predecible y la utopía, es decir, el despliegue estabilizado de cierta experiencia y el futuro como lugar prefigurado y pleno, como una resolución del tiempo, no acaba allí su tarea.

Arrastra, también, las imágenes del pasado. Pero no es amnesia colectiva, olvido absoluto: no se trata de la mera anulación del pasado como memoria; en cambio, el imprevisto y la improvisación permiten una reconfiguración de las relaciones con el pasado. De ese modo, las herencias son puestas a funcionar en otras tesituras y tonalidades. En ese proceso, zonas oscuras u olvidadas del pasado recuperan vigencia, mientras que referencias antes incontestables pierden potencia.

Sería interesante, en este aspecto, estar atentos a qué sucede con las narrativas históricas en los actuales y futuros Egipto y Libia y, más ampliamente, en los países árabes cuyos cimientos dictatoriales y monárquicos han temblado en el último tiempo. Como resulta también interesante ver de qué manera algunas nominaciones tratan de formatear las novedades: mientras "El 2001" o "19 y 20" nos hablan de una incertidumbre y una apertura a la hora de caracterizar el proceso, y casi que nos conformamos con situarlo en el calendario, al bautizarlo *Argentinazo*, algunos nostálgicos creían continuar la secuencia del *Cordobazo*, una denominación generalizada ya en la época de su acontecer. El aumentativo derivado palideció en circuitos restringidos, mostrando el riesgo del modelo en la política y su coqueteo con la caricatura o el calco, y sugiriendo que la capacidad de improvisar parece ir de la mano de una baja presencia de antecesores solemnes.

Ambivalencias de la irrupción

Hasta aquí venimos hablando en base a experiencias que podrían tener un sospechoso aire de familia democratizadora. Pero la irrupción puede no ser en términos de apertura sino de cierre o represión. Uno puede recordar los espasmódicos movimientos por mayores penas carcelarias, agitaciones xenofóbicas, pogroms, fundamentalismos de base religiosa, etc. Aunque su existencia altera profundamente la experiencia del tiempo social, pareciera haber en ellos un interés en clausurar, en agotar la posibilidad de la improvisación.

Más aún, quizá toda irrupción esté signada por esta ambivalencia. Fue lo que sucedió con la revolución iraní de 1979, que nació como ampliación de derechos y culminó en una teocracia, o con la demanda de mero resarcimiento del ahorrista argentino, y podría repetirse con la actual toma del poder por los militares en Egipto, quienes parecen haber decretado el final de la improvisación política (¿o acaso son un síntoma de su corto aliento?). Esperemos que no. Leo por estos días una nota de Pablo Marchetti donde dice que la Libia pos-Kadafi no



se perfila como una socialdemocracia escandinava. Le creo. Puedo recordar también al ex-presidente interino Duhalde decir que no podía gobernar con asambleas, y lo recuerdo no para cantar loas a la experiencia asamblearia pero sí para comprender que el fervor inventivo y la dificultad de ceñir lo deseado no le permitía instalar el

orden que pretendía. Duhalde parecía reconocer que sólo era —y sigue siendo— capaz de negociar con matones, punteros, sindicalistas, senadores, gobernadores, militares y empresarios: lo que no estaba en su background eran las sustancias amorfas, las politicidades viscosas. Necesitaba entes predecibles y afines enfrente, no improvisados. En esta línea, el kirchnerismo parece haber tenido más éxito al dejarse condicionar por el grado de improvisación que le permitió una relación menos reactiva con la heterogeneidad y el "afuera" al punto de imprimirle rasgos de interioridad.

Los ojos ciegos bien abiertos

Llegando al final me pregunto cómo se compone la experiencia de cada uno con la del colectivo en situaciones como las que vengo refiriendo. La inquietud me vuelve a hacer pensar en 2001, ese bicho sorpresivo, y sus derivas: un momento de desorientación individual que, maravillosamente, se resolvía en una suerte de orientación colectiva. Pienso también en lo que escuché decir a muchos cuando la muerte de Néstor Kirchner nos sorprendió, o en los testimonios de hombres y mujeres en la plaza Tahrir de El Cairo, en los tuiteos iraníes de 2009 y en libios y tunecinos de 2011: "hay que estar". Estar es ya un hacer. Ninguno de los presentes, tomado de a uno, sabe qué hacer o decir, pero lo colectivo se va moviendo, como un esbozo o un magma originario del que brotan cosas diversas.

De todos modos, si es el acontecimiento el que forja a sus habitantes, existir en lo común no es un mero dejarse llevar. Es precisa una atención obsesiva y flexible a la vez, como en la música, que permita existir en ese movimiento, del cual no podemos imaginar más que una cierta propensión, en el mejor de los casos. Hacen falta disposiciones e inteligencias estratégicas, en el sentido del chino Sun Zi: ir lo suficientemente rápido como para que las cosas vayan lentas e ir lo suficientemente lento para que las cosas propendan. Hacen falta los ojos ciegos bien abiertos, como reza un proverbio indio.

Se trata, también, de aprender un tipo de lengua muy particular: una lengua que no corresponde a un territorio determinado. Si improvisar tiene algo de andar sin mapas es porque produce un estallido de los lugares: la topografía política y cultural muta; el centro y la periferia dejan de serlo, pierden sus funciones características. La improvisación es el signo de que la política no tiene, estrictamente hablando, lugar: puede suceder en cualquier sitio. ◀



El autor nació en Rosario en 1979. Es historiador. Actualmente lleva adelante un proyecto de investigación sobre percepción del cambio e imaginarios de futuro en la Argentina en los años '60 y '70, con una beca doctoral otorgada por CONICET. Además coordina «Notas negras», un seminario sobre música y política afroamericana en los EE.UU, y participa del proyecto Universidad rebelde.

A Igna Gago, Fran Orellana, Agus Valle y Diego Vernazza, por las jam sessions que nutren este escrito.

El centro de lo insoluble

1

Lo imposible como problema

El "impasse de lo político" no es un concepto teórico. Es un concepto eminentemente práctico que aparece como resultado de una dificultad: atacar esta realidad que se ha hecho una con el capitalismo se nos muestra como un imposible. Evidentemente, eso no significa que no se pueda luchar ni que la identidad capitalismo y realidad clausure completamente el mundo. Si osamos ir más allá del sentido común —lo que es imprescindible hoy para poder luchar— entonces hay que partir de una verdad que cuesta reconocer: lo imposible no es lo contrario de lo posible. Un imposible es aquella imposibilidad que se (nos) pone como problema. De aquí que lo imposible en tanto que problema tenga necesariamente dos caras: a) *"Lo imposible" hacia nosotros*. En este caso, la imposibilidad es sinónimo de dificultad. La expresión "pedir un imposible" aplicado al éxito en la lucha recoge bien esta acepción. Se trata de la problematización inscrita en la propia acción política que se quiere

transformadora. Esta problematización se nos presenta como arbitrariedad (no existe necesidad en la acción política), inconsistencia (de las propias vidas a la misma teoría crítica, nada de lo que hacemos permanece, estamos metidos en un volver a empezar continuo), dispersión (confusión entre proyectos personales y públicos, entre lo colectivo y los colectivos). b) *"Lo imposible" en sí mismo*. En este otro caso, es la propia realidad la que se nos aparece como un imposible. La realidad es imposible porque se muestra intratable, insoportable... La frase "la realidad se ha puesto imposible" lo dice perfectamente. Imposible en ella misma significa, en concreto, que la realidad se indetermina y que también se cierra. Cuando queremos atacarla multiplica sus dimensiones con el objetivo de absorber el conflicto, y la vez, se encierra en la tautología: la realidad es la realidad. Blanda y dura. En todas sus infinitas variantes. Por eso hablamos de multirealidad, y es en el modo como se da la autopoiesis de la realidad (la tautología) donde radica su carácter problemático.

2

Nuestra noche

Ciertamente las dos caras de lo imposible, la dificultad de la práctica crítica y la autopoiesis de la realidad, se complican en la medida en que la dificultad de la acción crítico-política deriva de nuestra propia situación, es decir, de nuestra inserción en la realidad mediante la movilización. En el fondo, la movilización global que hace de nuestra vida una cárcel puesto que se confunde con la vida misma, consiste en la construcción mediante nuestra participación activa —el ciudadano como unidad de movilización— de una situación sin salida. Una situación sin salida que nosotros mismos contribuimos a erigir con nuestra disponibilidad absoluta, y al aceptar la hipoteca de nuestra vida por miedo a la muerte social que es la exclusión. La ausencia de salida confiere a nuestra vida una obsolescencia programada, una muerte más terrible que la misma muerte. La autopoiesis de la realidad no deja, pues, espacio para la crítica. El impasse de lo político es la conjunción de ambos aspectos, la problematización de lo que es

En la época global, los proyectos factibles no cambian nada y las acciones que podrían traer consigo transformaciones realmente significativas resultan impensables. Pero sólo en esta flexión del imprevisto es viable hoy hacer política, porque no tener horizontes puede ser liberador.

TEXTO: SANTIAGO LÓPEZ PETIT

imposible en sí y para nosotros. El impasse de lo político así abordado se puede describir entonces mediante una metáfora (la noche de la despolitización) y una estructura lógica (la circularidad). La noche de la despolitización expresa este coaislamiento en el que estamos sumidos, esta incapacidad de pensar la vinculación entre la vida personal y el destino colectivo. Y, sin embargo, la noche de la despolitización es también la noche del malestar aunque no alcanzamos a ver cómo dirigir esa ambigüedad contra la tautología de la realidad. Con todo hay que afirmar que esa noche no tiene ya nada que ver con la postmodernidad. La noche postmoderna implicaba un doble sentido de la "pérdida" que resumíamos así: "hemos perdido en la guerra contra el capital y, a la vez, estamos perdidos debido a la ausencia de horizontes". Ahora no es así. Por un lado, la derrota es algo lejano y tan obvio que no vale la pena detenerse en ella. Por otro lado, sabemos muy bien lo que queremos. Hemos aprendido que no tener horizontes puede ser liberador. No tener horizontes no significa carecer de objeti-

vos, que sí los tenemos. Lo que ocurre es que la crítica no se materializa porque estamos metidos en una circularidad que ahoga la acción política transformadora. Esa circularidad o estructura lógica de nuestra noche se puede expresar brevemente de esta manera: lo que es políticamente factible no cambiará nada y las acciones que podrían traer consigo cambios realmente significativos son políticamente impensables.

3 La devaluación de la política

El impasse de lo político no debe confundirse con la pérdida de la centralidad de la política en la sociedad, aunque evidentemente se sitúa en el interior de esta mutación. Porque no se trata sólo de parálisis de la acción política con voluntad de verdadera transformación social —¿a qué fecha remontar el comienzo de dicha parálisis?— sino de una auténtica desvalorización de la política, que si bien tiene causas distintas, se da en todos los planos. El discurso filosófico se anquilosa en la filosofía política en tanto que disciplina. El dis-

curso sociológico reduce la política a subsistema, por ejemplo, en Niklas Luhmann que sería un representante clave de la Teoría General de Sistemas, o la sustituye por la cultura como el nuevo paradigma de comprensión del mundo (Alain Touraine). Y así podríamos seguir. Añadamos sólo que para la gente en general, no hace falta recordarlo, la política se ha convertido en sinónimo de corrupción, de vagancia. Esta desafección respecto de la política hace que los más capacitados huyan de ella, lo que genera una mediocridad imparables que llega incluso a la pequeña esfera crítica y militante. El discurso militante, sin embargo, sigue impertérrito defendiendo la acción política como una especie de ideal regulativo (la verdadera democracia, la unificación de las luchas, la izquierda...). Lo que ocurre es que la propia idea de "intervención" al hacerse problemática transforma la acción política en una práctica que sólo puede girar en torno a un "como si". Se hace (hacemos) "como si" la acción política de transformación social fuera factible. Pero la realidad-imposible nos obliga a optar entre reducir la acción política a un juego, juego que nada cambia ni tan siquiera a nosotros mismos, o a un discurso político "serio" que individúa enemigos (la extrema derecha, el patriarcado...) y que pretende organizar una multiplicidad de resistencias que, en el fondo, desconoce. El impasse de lo político —la noche de la despolitización y el bloqueo de la acción política de transformación social— no puede vivirse desde la indiferencia sino desde la inquietud. Hay demasiada sangre y hambre en el mundo. Dos referencias muy distintas como punto de apoyo y una constatación. La primera es el inicio de una entrevista con Julian Assange (fundador y editor de *Wikileaks*) en la que denunciaba el ejercicio mafioso del poder. "He leído más documentos filtrados que nadie. Creí que sabía cómo funciona el mundo. Nada me preparó para lo que he encontrado." La segunda es la respuesta de un narcotraficante brasileño a un periodista: "Estamos todos en el centro de lo insoluble. Sólo que nosotros vivimos de él y ustedes no tienen salida. Sólo la mierda. Y nosotros ya trabajamos dentro de ella. Entiéndame, hermano, no hay solución. ¿Saben por qué?"

Porque ustedes no entienden ni la extensión del problema". Parece que, finalmente, esta entrevista era falsa, y sin embargo, justamente por expresar tan bien nuestra realidad ha tenido una extraordinaria circulación en internet. Y una constatación: a pesar de todo, lo imprevisible sucede, y la historia no está clausurada. Sólo hace falta mirar el Magreb.

4 Con todo: ¿hacer política?

La pérdida de la centralidad de la política en la sociedad no es un fenómeno accidental. Se trata de una característica definitoria de la realidad global. Cuando la realidad se hace plenamente capitalista, entonces se naturaliza ya que actúa como esencialmente despolitizadora. Los distintos mecanismos que aseguran su funcionamiento tautológico (indeterminación o gelificación, cierre mediante la obviedad, captura de la ambivalencia...) apuntan a este emborronamiento generalizado en el que todo tiende a confundirse: la búsqueda del enemigo es tanto el descenso interminable por un fractal como un choque directo con un poder que tiene una presencia absoluta, la grieta en la que nos introducimos para poder respirar se hace angosta y nos deja en la intemperie o es tan ancha que se transforma en un mar que nos ahoga. El dilema que reformula la circularidad anteriormente expuesta, si bien ahora en un marco más general, es el siguiente: a) En la época global, la realidad misma se convierte en problema político (y ya no simplemente epistemológico, gnoseológico...). b) Pero la política es incapaz de resolverlo, y paradójicamente, sólo la política puede hacerlo. Lo que con este dilema afirmamos es que pensar una política crítica en su problematicidad tiene que afrontar también la pérdida de la centralidad de la política, aún a sabiendas de que ese no es propiamente nuestro problema. O mejor dicho, lo es únicamente en la medida que define nuestra época como esencialmente postpolítica. No se trata, por tanto, ni de rehuir lo político refugiándose en una especie de mundo políticamente neutralizado construido sobre la mera relación o vínculo social ni de reactivar la políti-

ca clásica moderna con sus categorías inservibles como si nada hubiera pasado. Si deseamos salir del eterno debate "fin de la política/retorno de la política" en sus múltiples versiones tenemos que encarar lo que podría llegar a ser una política para una época postpolítica. Y en ese punto hay que ser claro, esa tarea ya no tiene nada que ver con defender la crítica en un momento en que la crítica ha sido deslegitimada, o en elaborar un pensamiento crítico cuando los fundamentos se han venido abajo. Eso ya ha sido realizado por muchos de nosotros. En definitiva, hemos atravesado la postmodernidad y la época global en la que estamos nos exige un esfuerzo más: materializar la crítica, o lo que es igual, "hacer política". Construir nuestra política en unas condiciones marcadas por el impasse de lo político.

5 La consumación del nihilismo

Es difícil de asumir el carácter postpolítico de la época global en la que estamos y aceptar cómo esa imposibilidad de la política afecta todo discurso políti-

co, sea crítico o no. En otras palabras, vivir en la época global es habitar en "el centro de lo insoluble" lo que significa que el impasse de lo político no viene definido única y exclusivamente por el carácter tautológico de la realidad sino también por el hecho de que la realidad —empujada por un capital desbocado y en copertenencia con el poder— ha emprendido una "fuga hacia delante". Esa "fuga hacia delante" de la realidad capitalista no puede abordarse a partir del concepto de crisis. Aunque añadamos dimensiones descriptivas a la crisis "económica" actual (crisis de los valores, crisis de sentido...) siempre resultará insuficiente ya que es el concepto mismo de "crisis" el que está en crisis. En crisis, es decir, desbordado puesto que el desbocamiento del capital con todo lo que implica no se deja encerrar en él. El concepto de crisis desde su origen en la antigua medicina griega significaba "paso hacia" lo que suponía, evidentemente, un paso hacia una mejora o hacia un empeoramiento. Este horizonte dual que la ciencia económica retoma es el que ya no sirve en la actualidad. Hablar de

“fuga hacia delante” es más apropiado puesto que este término problematiza tanto la idea de un “paso hacia” o transición como el propio finalismo dualista (apocalipsis/salvación), y sobre todo, porque nos permite dar cuenta del cambio que se ha producido en relación al tiempo, más exactamente, en el modo de vivir la temporalidad: el futuro no es ya promesa sino auténtica amenaza. Desde ese no-futuro, el pasado se ve teñido de nostalgia y la eternización del presente aparece como la única manera de evitar el futuro. El tiempo estalla en una multiplicidad temporal que sólo el miedo como horizonte parece poder sobredeterminar. La política se reduce a la gestión técnica de la movilización global, al encauzamiento del malestar social que esta marcha imparable del capital produce. Denominar esta “fuga hacia delante” globalización neoliberal es parcial, ya que supone quedar prisionero de un paradigma económico hace tiempo superado. Se hace necesario recurrir a un término filosófico de larga tradición como es el de nihilismo. Con lo que ahora podemos avanzar una primera

formulación. El nombre que corresponde a esta “fuga hacia adelante” de la realidad, y que marca profundamente nuestra época, es *la consumación del nihilismo*. ¿Cómo llamar si no el lugar que habitamos caracterizado tanto por la ausencia de límite como de afuera? El concepto de impasse de lo político se puede empezar a precisar. Si no hay línea que cruzar ni afuera a donde ir, entonces obligatoriamente giramos en torno al “centro de lo insoluble”. La imposibilidad de la que partíamos se nos muestra finalmente bajo la forma de un problema-sin-solución, o sea, de un problema que, porque encierra, sólo se puede atravesar. Estamos en el interior de la consumación del nihilismo, y únicamente teniendo en cuenta esta situación epocal, se puede abordar verdaderamente el impasse de lo político.

6 Dentro del vientre de la bestia
Aunque existe una gran diferencia en el modo de abordar la cuestión del nihilismo por parte de Nietzsche y de Heidegger —tanto por lo que hace al diagnóstico

como a la respuesta—, desde la perspectiva de su consumación se produce un acercamiento entre ambos sumamente útil. Por un lado, Nietzsche que adopta un enfoque “psicológico” nos presenta el nihilismo como una desvalorización de los valores supremos porque falta el fin, “porque falta la respuesta al ‘¿para qué?’” lo que le lleva a defender una terapia superadora que tendrá en la afirmación del eterno retorno su palanca; por otro lado, Heidegger, desde un enfoque más estrictamente ontológico, nos dice que el nihilismo es el olvido del Ser —el olvido de la pregunta por el Ser ya que el Ser permanece velado por el ente que es— y que de ahí arranca la metafísica cuya culminación se daría en la técnica, en el dominio planetario de la técnica. Según él, la única solución ante ese despliegue del nihilismo ya no puede ser activista sino un cierto tipo de espera que permita abrirnos a una relación otra con el Ser. Por lo demás, como es sabido, Heidegger intentará mostrar que Nietzsche no sólo no sale del nihilismo sino que lo lleva hasta sus últimas consecuencias. Sin entrar en mayores precisiones, lo interesante reside en que Nietzsche recoge con su aproximación una de las caras fundamentales de la consumación del nihilismo (no hay respuesta al ¿para qué?) y Heidegger, por su parte, muestra bien cómo el nihilismo en tanto que una cosificación o entificación generalizada se proyecta sobre el conjunto de la sociedad, si bien su extensión y penetración queda encerrada dentro de un concepto de técnica en el fondo totalmente neutro. Con la consumación del nihilismo que la movilización global comporta se extreman y, a la vez, se complementan ambas aproximaciones. La movilización global, en la medida en que nos constituye en unidades de movilización, es una auténtica máquina de nihilización basada en una relación doble de sujeción/abandono que va mucho más allá de la mera expropiación de nuestra vida. Hoy vivir significa “tener una vida” que gestionar, o sencillamente, carecer de ella. No existe otra opción: o haces de tu vida una cárcel, es decir, un cuerpo secuestrado y marcado por el capital, o no cabes en el mundo. Vivir es aceptar que tu vida no vale nada. Que la reali-

dad (capitalista) la utilizará mientras convenga, para después deshacerse de ti. Ciertamente siempre ha sido así. La "novedad" que nuestra época introduce es que esta nihilización de la vida ocurre cuando, paradójicamente, la vida se convierte en lo más valorado: la vida (personal) es mi capital. Con lo que la condena que se nos impone es muy fácil de describir puesto que consiste simplemente en encerrar nuestra vida en una vida privada, en hacer de cada vida una propiedad privada. Por eso el movilismo de la movilización nos tritura, nos enferma y nos mata. El sin sentido, el "huésped más inquietante" que intuía Nietzsche, reside, justamente, en este movilismo permanente; y cuando el nihilismo es "puesto a trabajar" bajo la forma de técnica como Heidegger constata, y deja de ser simple ausencia de valores funcional al poder, entonces se convierte en el mecanismo fundamental de reproducción de la realidad. Una reflexión complementaria puede ayudar a aclarar todo lo anterior. Cuando Heidegger discute la idea de eterno retorno nietzscheana para reconducirla dentro de la historia de la metafísica, la acerca a la esencia del motor moderno. El motor, en su continuo girar, no sería más que una forma del eterno retorno de lo igual. Su compatriota Jünger, en cambio, al analizar el nuevo tipo de guerra que está surgiendo —la guerra entendida como proceso de trabajo y la existencia personal como pura energía que alimenta una turbina de muerte— se acerca mucho más a una noción compleja de motor. Porque el motor que se inventa con la modernidad no se limita a girar: nos hace girar en su interior. Vivir es habitar en el vientre de la bestia. La movilización global, insistimos, es esa máquina capitalista (Estado-guerra, fascismo postmoderno...) nihilizadora de nuestras vidas. Por esa razón, el famoso debate entre Jünger y Heidegger acerca de la posibilidad

o no de cruzar la línea del nihilismo, acerca de la necesidad de que tenga lugar un total despliegue del nihilismo para que pueda efectivamente ser superado... pierde relevancia. En la consumación del nihilismo, dentro del vientre de la bestia que nosotros mismos alimentamos, ¿qué significa querer agotar el nihilismo para poder liberarse de él? ◀

→ (Seguir leyendo en <http://www.ccpe.org.ar/>)

Con el título "El impasse de lo político", esta nota se publica en simultáneo con el número 9-10 de la revista *Espai en Blanc* (www.espaienblanc.net).

El autor nació en Barcelona en 1950. Es químico y filósofo. Dicta clases de Filosofía en la Universidad de Barcelona. Forma parte de los colectivos Oficina 2004 y Espai en Blanc. Publicó, entre otros ensayos: *Una apuesta por el querer-vivir* (1994), *Horror vacui. La travesía de la noche del siglo* (1996), *Amar y pensar. El odio del querer-vivir* (2005) y *Breve tratado para atacar la realidad* (2009).



LOS ANILLOS DE SATURNO

www.losanillosdesaturno.org

Convergencia digital es diversidad cultural

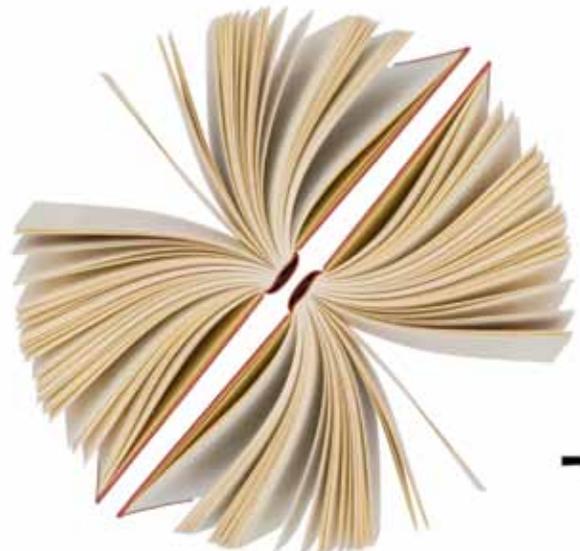
La multimedialidad es la nueva narrativa

Las redes sirven para compartir, pero también para producir



Revista digital del CCPE para la Red de Centros Culturales de España, con el apoyo de AECID.

OPCIONAL CON LA VOZ DEL INTERIOR



SALE EL PRIMER JUEVES DE CADA MES EN TODOS LOS KIOSCOS DE CÓRDOBA



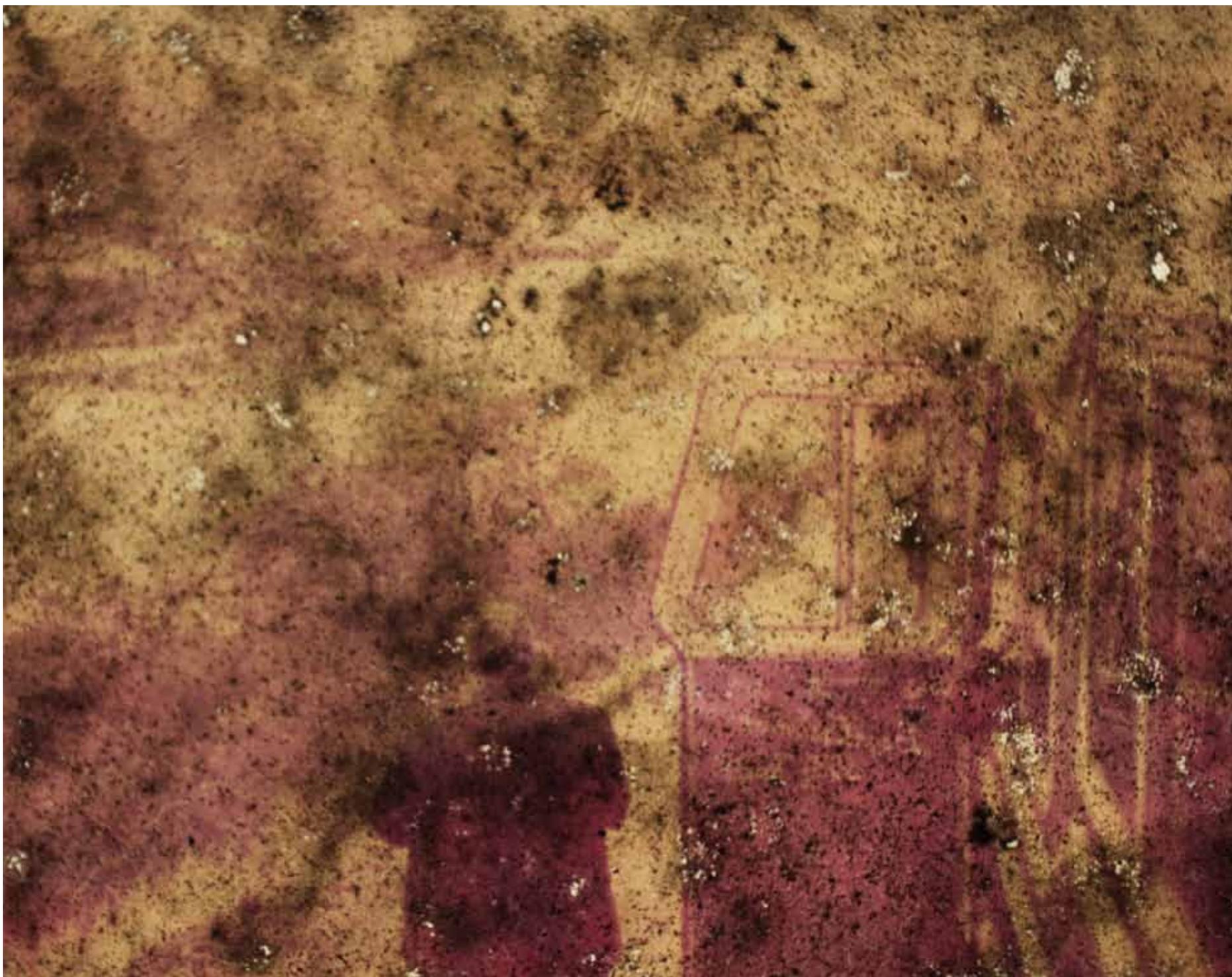
ARTE | PENSAMIENTO | DEBATE | PERFILES | CULTURA Y DESARROLLO | AGENDA

WWW.CIUDADEQUIS.COM.AR **LaVoz** DEL INTERIOR

CENTRO CULTURAL ESPAÑA CÓRDOBA

CIUDAD EQUIS REVISTA DE CULTURAS

Kora en el infierno



Médico de profesión, el escritor y poeta William Carlos Williams (New Jersey 1883-1963) fue una figura central de la literatura norteamericana durante el primer tercio del siglo XX. Amigo de Ezra Pound e Hilda Doolittle, Williams desarrolló desde el imaginismo y el modernismo una poética centrada en las cosas antes que en las ideas, en la que las palabras operan como objetos sensibles. A través del verso libre, el ritmo y el habla coloquial, Williams persigue una observación objetiva y realista que activará la imaginación para crear esos objetos. Los extractos que siguen pertenecen a *Kora en el infierno* (*Kora in Hell*), un libro de improvisaciones —en gran parte sobre el proceso mismo de la percepción— publicado en 1920.

Prólogo

[...]

Cuando Margaret Anderson publicó mis primeras improvisaciones, Ezra Pound me escribió una de sus cartas apuradas en la que me exhortaba a dar alguna pista con la cual el lector de buena voluntad pudiera captar mi intención.

Antes de que Ezra se estableciera en Londres permanentemente, en uno de sus viajes a Estados Unidos provocado, me parece, por un ataque de ictericia, estaba hojeando uno de los libros de mi padre. “No es necesario leer entero un libro”, me dijo, “para hablar inteligentemente del mismo. No le digas a nadie que dije eso”, agregó.

Durante esa misma visita, mi padre y él habían estado leyendo y hablando de poesía. A Pound siempre le agradó mi padre. “Por supuesto, tu padre me agrada, y he bebido su Goldwasser”. Ese día se acalararon por una discusión. Mi padre había estado perorando con frases directas sobre mis “tonterías sin sentido”, cuando pasó a ser igualmente vehemente acerca de algo que Ezra había escrito: en nombre de Dios, ¿qué quería decir Ezra con “joyas”? en un verso que se había interpuesto entre ellos. Esas joyas, rubíes, zafiros, amatistas y qué se yo qué más, pasó a explicar Pound con gran determinación y cuidado, eran los lomos de los libros cuando estaban en la biblioteca de alguien. “¿Pero, en nombre de Dios, por qué no dices eso, entonces?”, fue la réplica triunfante y aplastante de mi padre.

Improvisaciones

II, 2

Ay dió! Podría decir mucho si no fuera que las ideas cambian, cambian, disparándose en tantas direcciones. Un paso, y el carro te dejó despatarrado en el suelo. ¡Es así! Y estás empantanado hasta la cintura. Y está además la culpa de la luz:

cuando los ojos son colibríes, ¿quién los atará con una correa? Pero son las ideas lo que más quieren, las que los hacen saltar a las copas de los árboles. ¡Silba, entonces! ¿Quién quiere frenar el vuelo de las hojas, doblando hacia el este con sus chaquetas nervadas? Está bien, pero hay poco consuelo en las ramas desnudas cuando el corazón no está puesto en esa dirección.

El deseo de un hombre es alcanzar alguna cima. Pero a su lado parecen amontonarse un centenar de demonios saltarines. Esos son sus compañeros constantes, las imágenes amistosas que su mente ha inventado y que lo invitan a descansar y a distraerse de acuerdo a razones ocultas. El hombre, que es medio poeta, se desalienta y ansía librarse de su tormento y de sus torturadores.

III, 3

[...]

La imaginación no tiene un comienzo ni un fin, sino que se deleita con sus propias estaciones, invirtiendo a voluntad el orden normal. Del aire de la habitación más fría parecerá construir las pasiones más ardientes. Mozart bailaba con su esposa, silbando su propia melodía, para alejar el frío, y Villon dejó de escribir su Petit Testament sólo cuando la tinta estaba congelada. Pero hombres con la más espantosa pobreza de imaginación se compran ropa fina y se permiten modos extravagantes a fin de completar con otra cosa lo que les falta.

IV

[...]

Lo que es pasado, es pasado para siempre, y ningún poder de la imaginación puede traerlo de vuelta. Sin embargo, dado que hay muchas vidas viviéndose en el mundo, por virtud de la tristeza y el lamento podemos compartir en cierta medi-

da, pequeña, esos placeres que hemos pasado por alto o perdido pero que otros, más afortunados que nosotros, se disponen a disfrutar.

[...]

Es una obsesión de los talentosos, mediante una arremetida directa o por una carretera secundaria de la intención, obtener el reconocimiento del mundo. Cézanne. Y dado que algunos hombres tienen un escaso reconocimiento en su vida, la ficción continúa. Pero la triste verdad es que, como la imaginación es nada, nada va a surgir de eso. Así, esos necesarios reajustes de la percepción que son el asunto cotidiano de la mente se distorsionan e intensifican en esos individuos de modo tal que a menudo creen ser los desposeídos mismos de la fortuna, cuando nada podría ser más ridículo que suponer eso. No obstante, su fuerza se reavivará, si puede, y, encontrando una dulzura en la lengua de la que no tenían conocimiento previo alguno, se pondrán a trabajar otra vez, con renovado vigor.

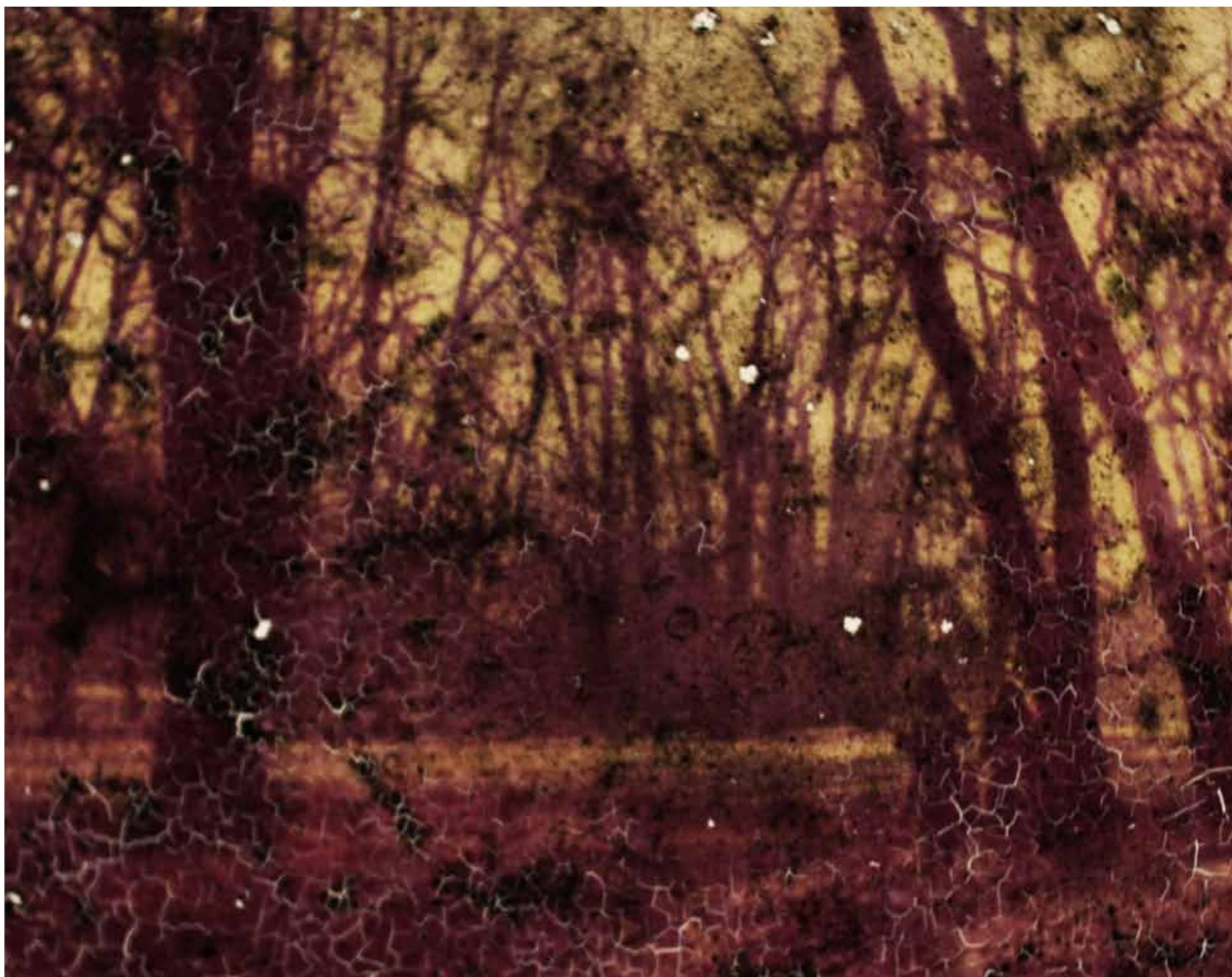
V, 2

[...]

Un hombre cuyo cerebro se está cuajando de a poco debido a una infección sifilítica contraída en la juventud le pide a un amigo que lo acompañe en un viaje hasta la ciudad. El amigo va, por compasión, y, pensando en el estado de su infeliz compañero, se pone a cavilar sobre las cosas que ve mientras lo hacen subir por una calle y bajar por otra. Siendo el anochecer, ve un alba de gran belleza despuntando al revés sobre el mundo, en dirección contraria al recorrido del sol, y, sin saber qué otra cosa pensar, descubre que ese es el mismo poder que condujo a su amigo a la destrucción. Ante eso, se inclina a mofarse despectivamente de la estupidez supina de la ciudad y a darle poca importancia en realidad a la desgracia de su amigo.



No es lindo ser viejo, ponerse un suéter marrón.



imaginación va adelante y el hecho viene detrás.



Nada más peligroso que la detención

TEXTO: SERGIO CHEJFEC

La improvisación es sobre todo un vínculo con el tiempo. Su práctica, ya sea la de grandes comediantes como Alberto Olmedo y Jacques Tati, o la de grandes poetas como Edgard Bayley, precisa de cierta energía creativa que, al no confundirse ni con el método ni con la inspiración, le debe todo al curso del azar.



Pantallas

El actor cómico Alberto Olmedo fue quizás el improvisador más perdurable de la TV argentina. La improvisación fue la marca de su estilo, en parte porque era lo que mejor se adaptaba a sus naturales condiciones histriónicas. Pero la improvisación, que se afianzó en una etapa avanzada de su carrera, requirió de un lento descubrimiento y de una adaptación múltiple (del mismo Olmedo, guionistas, televidentes, etc.). En los primeros momentos de su etapa, digamos, de madurez escénica, la improvisación permitía el cierre del número. Era cuando todo se descalabraba y se producía un caos general. Obviamente, ese momento debía ser representado así, sin preparación, porque cualquier asomo de organización hubiese atentado contra la lógica del segmento. Más tarde aparece algo así como un doble sentido multifacético. Olmedo ya no es solamente la personalidad que está representando, sino que él mismo, Olmedo, es el sujeto que regula, con su improvisación, cuánto de Olmedo y cuánto del personaje hay en cada gesto y movimiento, porque ese doble plano brinda más profundidad realista a una nueva ilusión como auto representación.

La forma de actuar de Olmedo permite ver, ya que es extrema en este sentido, que la improvisación consiste en un tipo de vínculo con la temporalidad. No es un vínculo fijo, sino que se pone de manifiesto de acuerdo a cómo se relaciona con el tiempo representado. La improvisación pasa por la aceleración o la ralentización de las acciones. Uno podría decir que la improvisación del “personaje” requiere de una aceleración de la escena, y que la improvisación de “Olmedo” precisa ralentizarla.

No cabe duda de que la improvisación es en sí misma un género. Un comediante en las antípodas de Olmedo, el francés Jacques Tati, es insospechable de cualquier improvisación. Planificaba los números de sus películas hasta en sus detalles más accesorios. Sin embargo su arte se basa, en gran medida, en poner en escena intrincadas improvisaciones que pasan por la representación de lo accidental, lo cual precisa de una temporalidad específica. Lo que en el estilo Olmedo pasa por el eje de la velocidad, en Tati pasa por el eje de la sincronización, de los encuentros o desencuentros casuales. La prolongada escena del “night club” de *Play Time*, organizada como si se tratara de una ejecución sinfónica, alcanza un grado más enigmático de belleza y profundidad al presentarse como una batería inagotable de hechos imprevistos.

Una escena del comienzo de *Escuela nocturna*, corto simultáneo a *Play Time*, muestra la relación irónica de Tati con la improvisación. Se trata de un curso de mimo. Los estudiantes esperan en sus bancos. Llega Tati al aula y se tropieza subiendo la tarima. Enseguida observa contrariado los escalones y agrega: “Esto lo veremos al final de la clase”. O sea, el accidente es un número, sólo hay que detenerse

en él para incorporarlo a la trama de hechos que se busca representar.

Páginas

En uno de sus escasos pero cristalinos ensayos, Edgar Bayley se refiere a su admirado Guillaume Apollinaire. Hablando del proceso de creación dice: “... [sus] imágenes surgían en el curso del desarrollo rítmico de las frases, que se le iban ocurriendo o presentando espontáneamente. Esas frases parecían no tener una significación estricta; no guardaban aparentemente una relación definida con hechos e ideas particulares. Parecían extenderse en virtud de una fuerza interna del poeta, de una especie de automatismo psíquico. ... Para obtener este casi mágico oleaje de palabras, Apollinaire no tenía más remedio que apelar a un arduo y paciente esfuerzo: empezaba por sentarse a su escritorio, dejando que su pluma corriera sobre el papel. Las frases se formaban así libremente, independientemente, hasta incoherentemente. Al principio de esta labor sólo obtenía vulgaridades e insensateces. Poco a poco, sin embargo, su impulso físico iba cobrando fuerza; las frases iban gradualmente ajustándose unas a otras, se correlacionaban y, finalmente, se extendían a lo largo de un desarrollo continuo y regular.” (*Estado de alerta y estado de inocencia*, 1989).

Esta larga cita es interesante. Aunque no la mencione directamente, la idea de improvisación es una de sus premisas excluyentes. Una improvisación que requiere de un paciente esfuerzo y de una ardua labor para encauzarse, y que también asume la forma de un impulso físico. Pero, ¿impulso físico del poeta?, ¿inercia mecánica de la escritura?, ¿empuje musical de las frases? Probablemente se trate de las tres cosas al mismo tiempo, porque la intención de Bayley es transmitir la consumación práctica de ese punto o momento bifronte, sostenido en su propia tensión, que es el *estado de alerta* y el *estado de inocencia*, descripto en el más conocido de sus ensayos. Naturalmente, es probable que aquí Bayley se refiera más a sí mismo que a Apollinaire, a quien, como sabía, no le faltaban interpretadores.

Viendo estas ideas y la poesía de Bayley, se me ocurre que podría proponerse la improvisación como un tipo difuso de energía creativa. No la energía de la inspiración, por cuanto es indetenible y precisa volcarse sin demora; tampoco la energía de la aplicación disciplinada, cerebral; sino la energía del mismo azar, dirigida a organizarlo de algún modo, merced a una intervención externa entre musical y conceptual. Bayley habla de frases *correlacionadas* y de un *desarrollo continuo y regular*.

Esta apelación al desarrollo continuo y regular introduce, también aquí, la temporalidad como problema. Para Bayley no es suficiente con la improvisación como procedimiento. El resultado, el poema, debe dar cuenta de las premisas de la composición.

Como en el caso de Olmedo y de Tati, se trata de representar la improvisación. Para ello Bayley ofrece un formato específico de velocidad, plasmada por medio de los cortes de línea y la ausencia de puntuación gráfica, combinados con una idea de desarrollo semántico que precisa de esa velocidad, digamos, visual, para deslizarse de acuerdo a lo previsto y avanzar como si se prodigara espontáneamente. O sea, como si el lector asistiera al desarrollo de una improvisación.

El comienzo de “Es infinita esta riqueza abandonada” (de *La vigilia y el viaje*, 1961), uno de los poemas más conocidos de Bayley:

esta mano no es la mano ni la piel de tu / alegría
al fondo de las calles encuentras siempre / otro cielo
tras el cielo hay siempre otra hierba playas / distintas
nunca terminará es infinita esta riqueza / abandonada
nunca supongas que la espuma del alba se / ha extinguido
después del rostro hay otro rostro...

Tengo la impresión de que la velocidad específica de estos versos se apoya, antes que en la ausencia de signos gráficos de puntuación, en el trabajo del lector para introducir los silencios. Uno podría decir que hay una velocidad visual y otra sintáctica. La velocidad sintáctica ralentiza la visual, gracias a la cual, sin embargo, la primera se pone de manifiesto como ausente —debiendo ser repuesta—. La vista se desliza a determinada velocidad gracias a que faltan los signos de puntuación. El desarreglo aparente del sentido se va componiendo a medida que el lector se adapta a las condiciones de escritura. No otra cosa son las improvisaciones: cuando las reconocemos como tales es cuando se han normalizado de tal modo que se presentan según su propia escala.

El comienzo de “Un hombre trepa por las paredes y sube al cielo” (de *Alguien llama*, 1983), otro de los poemas más conocidos de Bayley:

Colgado de una soga
el hombre que escala las paredes
tiene fuertes zapatos con clavos
Escala las paredes
porque ha olvidado las llaves de su casa
y mientras escala las paredes
hasta llegar al piso trece
se detiene algunos momentos
en los balcones de cada piso
donde aspira el olor de los geranios
las madreselvas
las hortensias
y los malvones...



En este caso la organización de los versos coincide con la sintaxis. Pero la acción, en su avance, encuentra obstáculos en la consistencia de los hechos. El ascenso es un ejercicio de largo aliento, es metáfora trascendental. El relato se hace más denso y los elementos (los zapatos, las macetas, los vecinos, los balcones, etc.) y acciones, como en esta cita el escalamiento, van a repetirse como pruebas de que la escena, al ser cerrada, es real. El desarrollo del poema tiende a dividirse en los detalles y en el sentido figurado del ascenso. Más que un relato de acciones simbólicas, Bayley propone un cuadro rápidamente elaborado y descripto.

Otros elementos que, desde mi punto de vista, otorgan a la poseía de Bayley ese perfil de inmediatez, de cosa fresca escrita hace poco y sin grandes preparativos, son, en primer lugar, la ausencia absoluta de impostación. El tono de Bayley es llano, de una oralidad que no precisa ser elevada. En segundo lugar encuentro otro elemento vinculado al primero, pero con efectos en varios niveles. Es rasgo conocido de Bayley el escaso uso de adjetivos. Creo que ello produce una impresión de texto enfático pero a la vez inestable, porque en un punto es el adjetivo el tipo de palabra que, en su elección, requiere la detención del poeta.

Y nada más peligroso que la detención para quien improvisa. ■

El autor nació en Buenos Aires en 1956 y vive en Nueva York. Es escritor. Ha publicado, entre otras, las novelas: *Lenta biografía* (1990), *El llamado de la especie* (1997), *Los planetas* (1999), *Baroni: un viaje* (2007) y *Mis dos mundos* (2008); los libros de poemas *Tres poemas y una merced* (2002) y *Gallos y huesos* (2003); y los ensayos: *El punto vacilante* (2005) y *Sobre Giannuzzi* (2010).



El cuadro del azar

Aunque el margen de imprevisto es casi constitutivo del cine documental —la cámara está ahí registrando hechos y ocasiones—, su amplitud está férreamente regulada por un dispositivo formal: el encuadre. Esa restricción artística permite no sólo que la realidad suceda sino que se reinvente.



Los obreros salen de la fábrica.

Uno. Es conocida la historia de las distintas versiones de *La salida de los obreros de la fábrica* (1895) de los hermanos Lumière. Insatisfechos con los resultados de esta toma única de 50 segundos —la carga máxima de película que permitía la cámara por aquel entonces—, los Lumière filmaron múltiples versiones del plano general que deja ver la salida de los trabajadores del establecimiento. Varios problemas hicieron que los cineastas refilmaran inmediatamente esa pequeña escena. Por ejemplo, el hecho de que el portón no llegara a cerrarse del todo antes de finalizar el tiempo pautado.

Si en las sucesivas versiones algo del orden de lo inesperado y del azar fue apareciendo cada vez: un perro, un ciclista, el tironeo no previsto de las faldas de una mujer por un hombre, lo que los Lumière fueron descubriendo también era que no podían estar sujetos a la naturaleza “real” de las acciones de sus personajes sino a la ley que la cámara les imponía: duración (tiempo) pero también recorte y condensación en el espacio de una acción dada. Entonces, ¿qué obligaciones, qué límites fijarles a sus personajes, que márgenes de improvisación dejarles?

Luego supimos también que los Lumière llegaron a precisar hasta el vestuario de sus personajes y que la única toma que dieron por finalmente buena es aquella en que no sólo la puerta de la fábrica se cierra por com-

pleto sino en la que los obreros no miran a cámara.

Aparece ya en esta primera película de la historia del cine uno de los problemas centrales del cine documental: la fricción, el conflicto entre el deseo de control y lo aleatorio. ¿Qué papel juega entonces el azar, lo imprevisto, aquello que escapa al dispositivo, al encuadre?

Dispositivo y azar: retengamos por unos instantes estas dos ideas.

Dos. “Viajaba, volvía, partía otra vez, regresaba. Cada vez que volvía a entrar a mi casa quedaba impresionado por cómo se iban modificando las cosas en mi barrio y entonces empecé a filmarlas para mí, sin pensar en hacer un filme”. En *Tishé! (¡Silencio!)* (2002) de Víctor Kossakovsky, asistimos a los sucesos que el cineasta filma siempre desde su propia ventana que da a la calle: son los preparativos para la celebración del 300 aniversario de San Petersburgo, su ciudad natal. Toda la particularidad y la apuesta del filme reside en esa restricción autoimpuesta para observar el conjunto de hábitos y rutinas de una esquina. El sistema, en *Tishé!*, se apoya en esta doble delimitación: dos marcos, el de la cámara misma y el de la ventana; dos cuadros que al mismo tiempo posibilitan e impiden.

Dispositivo férreo otra vez. Azar una vez más: algo

dentro del dispositivo se escapa —los sucesos imprevistos— y da pie a la aparición de lo inesperado, de lo accidental. ¿Forzar el azar? ¿Volverlo posible? ¿Pactar con él? ¿Qué hacer con lo fortuito?

Tres. ¿Cómo pasar de los actores, los decorados, el vestuario y la previsibilidad de la ficción al trabajo sobre materiales que no han sido creados por el director y que amenazan con excederlo y volver imposible cualquier encuadre de la situación? En *Copacabana* (2006), primera película documental de Martín Rejtman, asistimos a este proceso y sin embargo es fácil advertir, en cuanto la película avanza, que algo de aquello que uno ha visto en *Rapado* (1991), *Silvia Prieto* (1998) o *Los guantes mágicos* (2003), sus films de ficción anteriores, permanece. De la fiesta de la virgen de Copacabana, Rejtman filma todo aquello que parece opaco, anónimo, poco llamativo. Pero presiona con el encuadre, imponiendo un orden a un material que tiende siempre al desborde y a la imposibilidad de ser enmarcado.

Cuatro. Estas tres películas tan distantes entre sí, tan lejanas en el tiempo y en sus formas de construcción exponen uno de los problemas más complejos con los que se enfrentan quienes hacen documentales. ¿Qué son



La fiesta de Copacabana en la comunidad de bolivianos en Buenos Aires.

los hechos para un documentalista? ¿Hasta dónde respetarlos? El simple registro de los mismos, ¿da cuenta de la experiencia?

En ese sentido, *La salida...*, *Tishé!* y *Copacabana* parecen querer decirnos algo similar: “No se dejen intimidar por el objeto que filman”.

Las tres renuncian a una fascinación primera, declaran su resistencia a sucumbir a la seducción de los objetos, materiales o personajes que se presentan delante de la cámara. Aunque toman como punto de referencia a personas o situaciones “reales” nunca se confunden con ellos. Saben que allí está la trampa para el documentalista: filmar la relación de sumisión a otra puesta en escena como si se tratara de la misma relación cinematográfica.

Ninguna de las tres películas dependen de una situación curiosa en sí misma: se trata, siempre, de arrancar a los personajes de la puesta en escena impuesta por los hechos para abrir la posibilidad de su propia puesta en escena. Por eso, ante el desorden de lo real y de una escena que es por naturaleza informe, errática y que tiende al descontrol, es el ojo del cineasta el que impone cierta norma. La forma del film surge, precisamente, de esa tensión entre la naturaleza refractaria del objeto a ser encuadrado y la voluntad del cineasta por darle un marco.

Porque: “entre” los materiales de los acontecimientos

sobre los que se trabaja (los obreros saliendo de la fábrica, los sucesos que se van organizando en la calle de San Petesburgo o la fiesta de Copacabana de la comunidad boliviana en Buenos Aires) —por un lado— y la cámara —por otro—, ¿qué cosa además hay? Nuevamente, y ahora para poder empezar a contestar: ¿Qué son los hechos para estos cineastas? ¿Qué le deben a lo real, a la materialidad de los sucesos?

Una única cosa: la construcción y estructuración de un lenguaje que se hace posible en tanto resulta de la confrontación entre la puesta en escena del espectáculo que preexiste a ser filmado y la puesta en escena del filme. Por eso, la pregunta de una película documental no es entonces ¿cómo hacer una película?, sino ¿cómo hacer para que haya película?

Cinco. ¿Cuáles vendrían a ser? los procedimientos e instrumentos para este ¿cómo hacer para...? No seguramente los de un documentalista cómodo ante la posibilidad de poder filmar cuerpos que, para actuar y moverse, no reciben órdenes ni consignas y cuya movilidad vuelve a la escena cinematográficamente fácil. Nunca son los hechos mismos entonces o su supuesta importancia los que definen la posibilidad de que haya película. Sí, y en cambio, la elección de una distancia (propia) frente a esos hechos.

Y distancia = encuadre. Porque si algo es contemporáneo a lo que se señala para ver es aquello que, a la vez y en ese mismo acto de señalamiento, se impide. Así, un cineasta también restringe, prohíbe ver o escuchar: la escena siempre se define por no poder recibir la totalidad del mundo. Ya que ver, en el cine, es comenzar por no ver, aceptar no verlo todo, ni todo a la vez ni todo al mismo tiempo.

El encuadre define entonces un principio básico: lo que se escapa también hace al film porque lo que no puede ser mostrado y que se ha producido fuera de los límites de la cámara es siempre invocado, repatriado a la escena mediante un relato.

En los tres films citados, algo queda fuera, no puede verse. Pero este invisible presiona, perturba, nos interpela. En *Copacabana*, la comunidad boliviana no aparece a partir del movimiento, de lo evidente, de lo ordinario. Rejtman corta siempre las escenas antes que lleguen a su clímax —los fundidos a negro sobre los bailes del principio— o las extiende casi por fuera del tiempo de la acción, como si esto le permitiera volver visible otra dimensión de los acontecimientos. (Un plano, se podría decir, no sirve sólo para informar sobre algo. Debe permitirle al espectador sentir el tiempo pasando a través de su cuerpo).



Una esquina de la ciudad de San Petersburgo.

En *Tishé!*, Kossakovsky mezcla días y horas diferentes, calidades de luz contrarias para lograr un homogéneo y hacer de su imposibilidad de ver (mostrar y escuchar) toda una potencia y abrir puertas infinitas a la variación, como si se tratara de una obra de neto corte musical. En *Tishé!* aquello que las propias dificultades de la cámara (bordes de cuadro, imposibilidad de llegar más cerca para ver y escuchar “mejor” a las personas) podrían suponer un problema se transforma en la mismísima poética de la película. La imposibilidad vuelta escena.

En los Lumière, es el plano general el que, a la vez que impide ver detalles, abre las posibilidades de reconocer una coreografía general de las cosas, como si éstas se alejaran por un instante de la representación de superficie y se nos volvieran abstractas, casi en un perfecto reflejo de un ballet mecánico.

En los tres, un dispositivo muy férreo es el que permite que aparezca lo aleatorio, lo accidental, lo imprevisible. La realidad no se deja capturar tan fácilmente: no es nunca un producto del azar o es, más bien, fruto de un diálogo complejo con lo impensado, una manera de pactar con lo inesperado.

Seis. El encuadre entonces, y su trabajo sobre aquello que parece gobernar o constituir la ley misma del docu-

mental (al menos del llamado “Directo”). El azar, aquello que no puede ser controlado de antemano, no supone no encuadrar (y correr detrás de cada cosa que se mueve a la espera de lo excepcional), sino todo lo contrario: lo decisivo, lo inesperado, lo abrupto puede surgir en Rejtman, en Kossakovsky o en los Lumière solamente a partir de un cuadro que ya ha sido delimitado con anterioridad. Ese cuadro no sólo viene a completar los hechos o a conferirles su expresión más justa sino directamente a producirlos. Es cierto que en el cine documental, en la gran mayoría de las ocasiones, los acontecimientos que se filman pueden resultar impredecibles para la cámara. Pero el trabajo del cineasta es siempre presumir que ocurrirán: el encuadre anticipa lo que viene y anticipándolo, lo crea. Lo inesperado responde a un cuadro predeterminado que anticipa el lugar o el momento en que algo puede ocurrir. Filmar es entonces crear la oportunidad de que el acontecimiento entre en imagen. En *Copacabana*, como en *Tishé!* y en *La salida de los obreros de la fábrica*, las restricciones formales son vitales porque permiten que el azar ocurra dentro de un marco concreto y simbólico que organiza su significado.

Siete. Y entonces sucede el pequeño milagro: el cine es capaz de devolvernos a un estado originario, casi primiti-

vo en donde, de pronto, a puro procedimiento y recurso y en diálogo/lucha/fricción con el azar y lo imprevisible, tenemos la ilusión de volver a ver algo por primera vez. La voz, la imagen, el cuerpo, el sonido: todo de lo que el cine es capaz.

Estamos —como con *El sol del membrillo* (1992) de Víctor Erice— ante películas que logran devolvernos a ese contacto inicial con las cosas. De esa relación siempre angustiante, siempre temerosa entre quien mira y su objeto de estudio, surge entonces una revelación, un descubrimiento que nos permite poder huir del espectáculo de la expresión que siempre termina en estereotipo. Sí, es el cine como viaje, otra vez como al principio. ■

El autor nació en Buenos Aires en 1957. Es docente, director de cine y guionista. Filmó las películas de ficción: *Sinfín* (*La muerte no es ninguna solución*) (1988) e *Imposible* (2003); y los documentales: *Por la vuelta* (2002), *Ojos de cielo* (2007) y *Pampa gringa* (2010).



FOTO: BENNETT (FLICKR)

Cuando decidí bautizar mis argumentos teatrales con el nombre de automáticos, y de ahí esa etiqueta de teatro automático algo pomposa y, tal vez, susceptible de generar demasiadas expectativas, fue exclusivamente porque la idea de automático me remitía al mecanismo de un revólver. Días después proseguí con la analogía, los atributos de un revólver me revelaron que tenían cierto parecido con aspectos íntimamente relacionados con el teatro, como yo trataba de redefinirlo desde hacía meses. El teatro entendido como un artefacto portátil, directo, espontáneo, eficaz, letal, intrigante, etc., poseía innegables similitudes con una máquina de matar.

“Mi padre me llevó una tarde al circo. Yo era pequeño e inocente, tendría unos cuatro años. Tras unos números de payasos y animales de los que ni me acuerdo, una muchacha joven subió con gran agilidad por una cuerda hasta un trapecio altísimo, yo me mojé los pantalones. Se balanceó en el aire, dio dos o tres volteretas y en una de ellas resbaló del trapecio y cayó al vacío atravesando la red. La gente gritó, ella quedó extendida en el suelo, manchando de sangre la arena. Durante mucho tiempo, en mi inocencia, creí que eso era el circo y también el teatro: cada noche una muchacha subía hasta el trapecio para precipitarse al vacío, siempre una distinta, siempre algo nuevo, irrepetible y peligroso”.

Esta anécdota de George Tabori reseñada en el prólogo de su libro *Teatro es teatro es teatro* define a la perfección cómo concibo el teatro y ejemplifica el motivo por el cual he dedicado

tantas horas de trabajo a la búsqueda de una mecánica escénica que posibilite la ejecución de lo que he definido como teatro automático. Un género que deseo inaugurar con una práctica específica que consiste, simplemente, en mantener una conversación en escena mediante unas pautas muy sencillas que permitan a los intérpretes elaborar, de manera espontánea y autónoma, su propio discurso dramático. Con la intención de que éste, como la trapecista de Tabori, se convierta en algo nuevo cada día, tornándose imprevisible. Un discurso articulado en el vacío y siempre amenazado de muerte, ante la atónita mirada del público.

El escenario representa una derrota. La derrota del individuo ante su incapacidad para controlar los acontecimientos, el devenir. La vida y la muerte.

Los intérpretes autónomos

El dispositivo teatral que debía idear para realizar una conversación en escena me obligaba, primero, a resolver algunas cuestiones estructurales: ¿Cómo dirigir un diálogo que debía ser espontáneo?, y ¿cómo delimitarlo? y, lo más complejo, ¿cómo dotarlo de un contenido que le confiriera sentido? Concluí que el proyecto requería de unos intérpretes que contaran con un vasto bagaje cultural que les proporcionara un marco de referencia al que pudieran apelar para saber, en todo momento, qué decir o hacia dónde conducir la charla. Y los únicos, posiblemente, que conseguirían desempeñar ese papel

con ciertas garantías eran los escritores. Éstos podían convertirse en verdaderos intérpretes autónomos: los primeros actores capaces de generar su propio texto en directo, prescindiendo del trabajo previo de cualquier dramaturgo.

Sólo precisaba dar con la clave con que sonarles todas las historias, situaciones, emociones que subyacen bajo el grueso de su obra literaria, y de cuantas otras escritas a lo largo de tantos siglos hubiesen conformado su imaginario poético. Tal vez, las pautas que guiaran la conversación debían evocar ciertos pasajes de sus obras a partir de los cuales los autores pudiesen recordar lo que les llevó a escribirlos. Un pretexto al que aferrarme para que escupieran las primeras declaraciones, reveladoras de la dimensión del drama sobre el que articularían el posterior relato oral.

Fue entonces cuando me vi a mí mismo como ese cómplice de correrías nocturnas capaz de clavar los dedos, sin miramientos, hasta el tragadero de quien sea para provocarle el vómito, aliviándole la indigestión. De forma expeditiva, visceral, directa, impulsiva..., del mismo modo como el bandido, en un acto reflejo, aprieta el gatillo: sin contemplaciones.

Respecto a las dudas estructurales del inicio, había resuelto quiénes podían ser los intérpretes idóneos, así como que fuese la obra de los mismos escritores la que delimitara el marco de la pieza teatral y la dotara, asimismo, de contenido. Quedaba por resolver cómo dirigiría la conversación y mediante qué pautas la organizaría.

Teatro automático

Las propiedades de un revólver

TEXTO: IGNASI DUARTE

Una vez que hube encontrado la manera de interpelar a los escritores, una mera coartada para hacerles hablar, solventé las últimas incertidumbres acerca de cómo organizar la charla, así como el rol que yo desempeñaría sobre el escenario.

Ya podía exponer, pues, la mecánica germinal sobre la que se desarrollaría la primera aproximación al teatro automático, fundamentada, como anuncié, en el diálogo y que convine en titular «Conversaciones ficticias».

«Conversaciones ficticias»: el escritor y su doble

La tentativa primera para abordar una praxis teatral automática se desarrolla en el contexto de una conversación en la cual participan dos intérpretes que desempeñan papeles bien distintos: uno dirige la conversación realizando preguntas, mientras que el otro, el escritor, las responde. Yo dirijo el interrogatorio formulando al escritor cuestiones que escribió para los personajes de sus obras; preguntas todas contenidas en sus libros. Así es como me transformo en una suerte de *doppelgänger* que, impávido, devuelve al escritor su imagen reflejada en cada una de las preguntas que le lanza. De este modo, el autor no sólo elaborará un discurso partiendo de su literatura, sino que respondiendo a las preguntas, confrontado consigo mismo, reescribirá su obra, refundándola en un nuevo relato escénico, esta vez basado en la palabra oral. El escritor deviene entonces actor de su propio drama: su ficción lo apresa y lo convierte en uno más de sus personaj-

jes. Y enmascarado goza de mayor libertad para responder a cuestiones, a menudo comprometedoras, que, tiempo atrás, dejó sin resolver, endosándoselas a sus personajes.

«Conversaciones ficticias» profundiza en un procedimiento dialéctico que acota la relación entre los conversadores, estrechando el cerco sobre el autor y su obra, y sirviéndose de ésta no para representarla, o adaptarla a escena, sino para obtener, repito, un nuevo relato a partir de la literatura, de sus restos. Un relato que ninguno de los dos intérpretes sabe hacia dónde va, cómo se desarrollará: los asuntos sobre los que tratará el diálogo surgirán de modo accidental. El autor los irá apuntando y yo, como interlocutor, adaptándome a ellos para realizar nuevas preguntas sin un orden preestablecido, que harán avanzar la narración. Imposible ensayar, imposible simular, imposible fallar.

Un planteamiento que desvela la naturaleza intrínseca de «Conversaciones ficticias» como instrumento de creación en sí mismo, no sólo como un mero divertimento teatral.

El escritor-intérprete afronta el reto de descubrir por sí mismo, desorientado como está por haber sido arrojado a escena de improviso, cómo sobrevivir en un contexto inhóspito, inusual, terrorífico..., en donde, además, vive amenazado por su peor enemigo: él mismo. Presenciar ese acto de supervivencia es lo que confiere verdadero interés a su actuación, porque es auténtica: muestra una pérdida real en los confines del escenario, impregnada de dramatismo. Y pone al

descubierto la inocencia de unos intérpretes que no han sido amaestrados para fingir sentimientos, vivencias, que no les pertenecen.

El teatro automático no imita la vida: es pura vida suspendida en el aire. Un acontecer, en presente, sucediéndose en escena. El público sufre la tensión que generan las dudas, los silencios, y constata que no existen refugios, o coartadas, en los que ampararse cuando la vida sopla con fuerza. Sólo resta sobrevivir a las emociones. ¡Puro teatro!

Post Scriptum

Tengo visiones reveladoras acerca de nuevas aproximaciones al teatro automático. Nuevas propuestas fascinantes que prometo desvelar en próximas misivas. Por el momento, me obligan a abandonar la celda desde la que escribo estas páginas (es la hora del aseo) y a la que me condenaron a pasar un largo período de reflexión por abusar, en repetidas ocasiones, de las increíbles propiedades de un revólver. ■

El autor nació en Barcelona en 1976. Es dramaturgo. Estrenó, entre otras obras, *La La La La* (2003), *Tot és perfecte* (2005) *Fiestas populares* (2005) y *Goldberg* (2008). Publicó en colaboración el libro *Querido público* (2009). Escribió y dirigió la película *Montemor*, de próximo estreno.

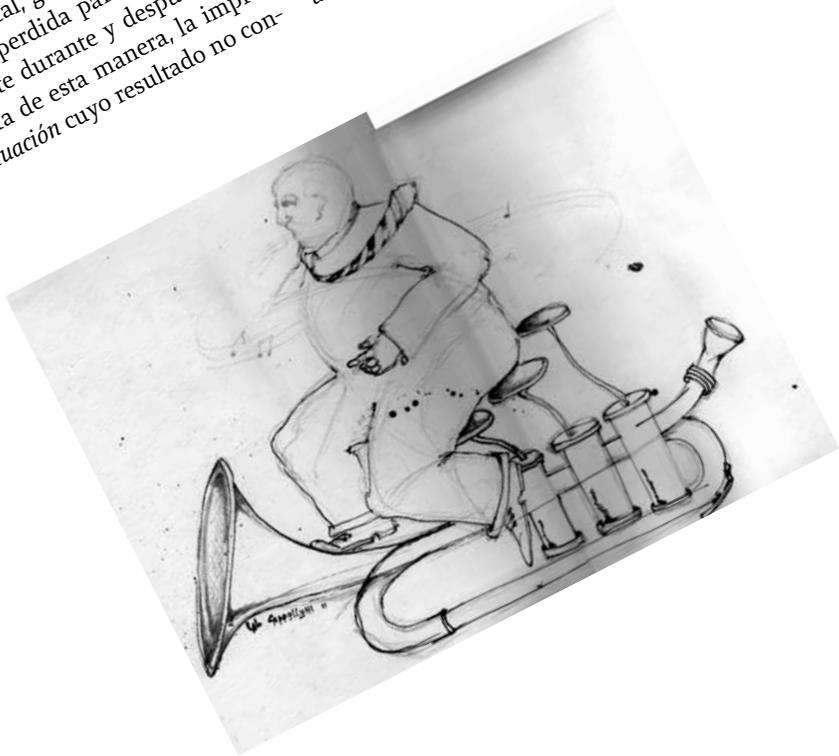
Sobre la marcha

Uno de los poemas menos conocidos y más des-
deñados del romántico inglés Samuel Taylor
Coleridge se llama "The Improvisatore". Es un
texto brevísimo y algo extravagante —mitad
poema, mitad pieza dramática— en el que Katha-
rine y Eliza discuten sobre el amor. Interviene
entonces un personaje misterioso, el Improvi-
satore. Habla primero en prosa; demora la res-
puesta a las inquisiciones de las damas, que insis-
ten en que repente una balada. Finalmente, él
responde, *ex improviso* y largamente, en verso.

El problema del Improvisatore es complejo:
debe improvisar según las reglas de un determi-
nado estilo (en este caso, el del escocés Robert
Burns) acerca de un tema dado (el amor), y debe
además hacerlo de una manera en la que aquello
que diga y versifique parezca no solo verosímil
sino verdadero. No es otro el desafío de la impro-
visación musical. El pianista de jazz Ernesto
Jodos lo formuló con precisión en una entrevista:
"Hablar, de algún modo, también es improvisar.
En los dos casos, uno trata de que tenga senti-
do y de que sea verdad". Verdad y sentido están
unidos en una improvisación exitosa. Un solo
de jazz bien tocado pero insincero sigue siendo
un mal solo.

No alcanza con decir, como salvoconducto
justificadorio, que la improvisación fue posible-
mente el modo más originario de hacer música.
Por lo menos en Occidente, el jazz ha sido siem-
pre, al margen del bajo continuo barroco y de
la cadencia clásica, el género más cercano a la
improvisación (al punto de ser inexistente sin
ella) y el modelo para otras músicas, como una
parte de la llamada contemporánea, que se acer-
caron a la improvisación en busca de aire fresco.
Pero la improvisación musical tiene también sus
leyes: la primera de todas: no tocar, se acer-
caron a la improvisación en busca de aire fresco.
primero que se le pasa a uno por la cabeza. Como
demostró Paul Berliner en *Jazz. The Infinite Arte*
of *Improvisation*, la palabra "improvisación" tiene
en el jazz un sentido muy amplio que va desde
la transformación radical de la melodía hasta
alteraciones mucho más moderadas como la
mera variación o la ornamentación. Ese senti-
do final no preexiste al acto de improvisar. Ese
objeto (una pieza musical, grabada o tocada en
un escenario y luego perdida para siempre) se
constituye justamente durante el acto de impro-
visación. Vista de esta manera, la impro-
visación es una situación cuyo resultado no con-

cluye en un objeto sino que, más bien, pone en
primer plano el acto que lo constituye. La pieza
adquiere su forma y se explica mientras se hace.
No es una simple cuestión de temas. "While
My Lady Sleeps", por ejemplo, no era más que la
melodía, conmovedoramente simple o inevita-
blemente banal, según quién la juzgue, de una
canción. Cuando John Coltrane decidió grabarla
en su primer disco, de 1957, se convirtió, en cam-
bio, en la matriz de un estilo. Luego, durante el
saxofonista empezó a extender sus solos, el
período en que tocó con Thelonious Monk, el
hábito de tocar solos extensos y encontrar
nuevas ideas de solos largamente y encontrar
sin ideas. Las armonías se convirtieron en una
obsesión para mí". Esas extensiones fueron real-
mente una conquista. En principio, las baladas
y los temas más lentos de otras épocas fueron
convirtiéndose en himnos. Las historias peque-
ñas y banales de los desencantos amorosos que
persisten, aun suprimida la letra, en el fondo de
varios *standards*, devinieron un canto de amor
a Dios. Su preferencia por alternar frases en el



Más que en el resultado de una pieza compuesta, los grandes músicos de jazz pusieron en primer plano el acto mismo de tocar: transformaron el fin en el propio proceso, y a tal punto que, a través de variaciones y cortes de simples melodías, crearon un género y sus estilos.

TEXTO: PABLO GIANERA | ILUSTRACIONES: LALO CAPPELETTI

registro agudo y en el registro grave del instrumento podría entenderse como una estrategia para eludir el monólogo, siempre cerrado, y proiciar un diálogo ilusorio consigo mismo. He ahí un estilo.

Pero, ¿cómo puede un improvisador tener un estilo si cada improvisación debería ser en principio diferente de las demás? El estilo, a diferencia de cualquier otra situación musical más controlada por lo escrito, es la declaración de un límite: las recurrencias en el diálogo consigo mismo de Arnold Schönberg creía que toda composición era una improvisación congelada. El estilo es una de esas fugaces cristalizaciones. También la afirmación de la memoria. Por eso John Cage oponía a la improvisación del jazz no hay olvido; por el contrario, es puro recuerdo. La evocación de lo que se tocará luego. Hay en toda improvisación un arco que va de la plena disponibilidad a la completa determinación de lo concluido. Las aguas de la improvisación y de la composición nunca estuvieron del todo separadas para el saxofonista Anthony Braxton. Hacia 1967, Braxton había sido contratado para dar

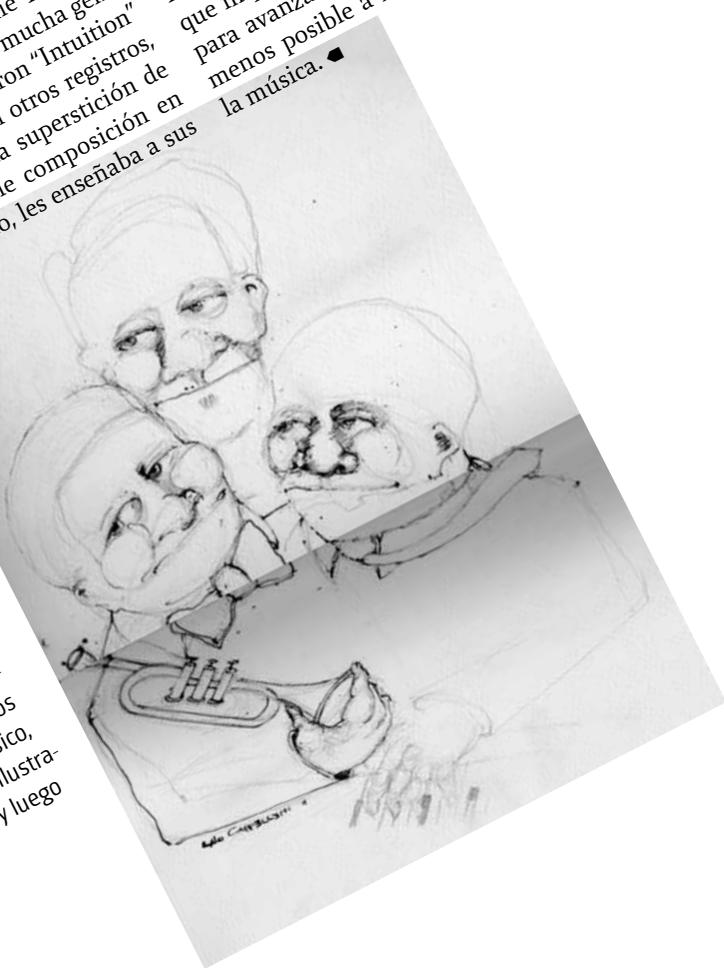
un concierto de alrededor de una hora que, se preveía, fuera enteramente improvisado. Sin embargo, poco después de subir al escenario empezaron los problemas: "A los diez minutos me quedé sin ideas y empecé a repetirme —contó varios años después—. Me acuerdo que pensé: ¡Dios mío, todavía quedan cincuenta minutos! Lo segundo que pensé es que había que asegurarse que la situación no volviera a ocurrir. La pregunta era cómo". Braxton desarrolló la siguiente estrategia: aisló en principio ciertos componentes, que él llamó "unidades sonoras" (o "tipos de lenguaje") y también, más en línea con Karlheinz Stockhausen, "formantes". La combinación modular de esas unidades mínimas deparaba la estructura móvil del solo. Así como la música contemporánea había ganado para sí ahora la improvisación, un improvisador salía a la pregunta por lo improvisado y lo precompones. Deberíamos preguntarnos por qué mucha gente (aficionados y críticos) confundieron "Intuition" (1949) del pianista Lennie Tristano con una composición. Como en otros registros, Tristano pretende invalidar la superstición de lo improvisado como simple composición de tiempo real. De algún modo, les enseñaba a sus

discípulos a trasladar a la improvisación ciertos aspectos de la composición. Se sabe, por ejemplo, que los alumnos debían transcribir sus propios solos y allí, en la partitura, eran revisados por el maestro. El saxofonista Warne Marsh contó en una ocasión cómo, por ejemplo, lo instaba a eludir las restricciones del compás. "Cuando improviso —decía Marsh— no me fomo ninguna imagen en mente. En el fondo, lo único que tengo es un boceto del tema que estoy tocando y me aferro a su atmósfera."

Improvisar implica siempre vencer la resistencia de lo que todavía no tiene forma y cuya forma —la que finalmente tendrá— se barrunta sobre la marcha; y hacerlo además a partir de un punto preformado: un tema dado, el estado histórico de un lenguaje, las limitaciones personales. Es aquí donde las dificultades del Improvisatore de Coleridge quedan explicadas por las palabras que Paul Valéry pone en boca de Fedro en *Eupalinos* o el arquitecto: "Es imposible correr si ningún obstáculo estorba tu carrera", le dice a Sócrates. Sin quererlo, Valéry acertó con la paradoja de la improvisación: la forma del que improvisa toma del obstáculo lo necesario para avanzar, pero sólo aquello que estorbe lo menos posible a lo que se mueve, justamente la música. ■

El autor nació en Buenos Aires en 1971. Es crítico de música y literatura. Trabaja como redactor en el diario *La Nación* y colabora con revistas especializadas de la Argentina y España. Es docente en el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla de la ciudad de Buenos Aires. Integra el consejo de dirección de *Diario de Poesía*.

El ilustrador nació en Banfield en 1963. Vive en Buenos Aires. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Mendoza y se formó con el grabador Américo Balán. Entre los años 2001 y 2008 trabajó como músico, decorador, artista plástico e ilustrador en Liubliana (Slovenia) y luego en Alicante (España).



Leyendo a Morton Feldman

Según el autor de esta nota todos los escritores buscan un efecto de “al mismo tiempo”. Al mismo tiempo que se busca una cosa aparece otra distinta que no se previó. Si la obra sale bien habrá dos cosas donde se pretendió una sola. Si sale mal, en cambio, no habrá nada. TEXTO: PABLO KATCHADJIAN

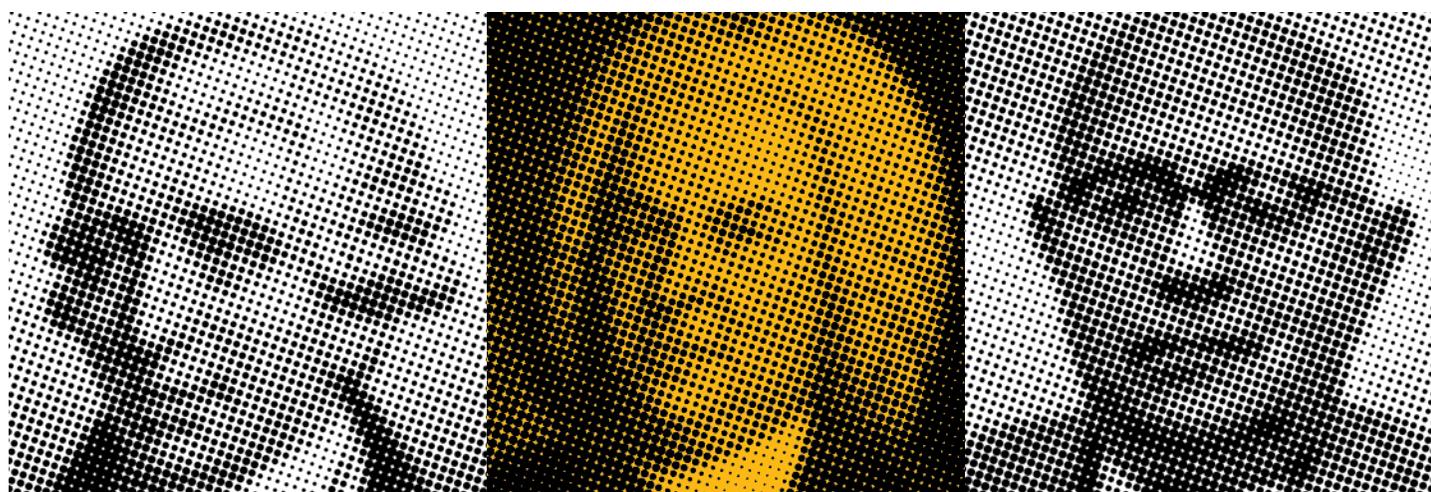
Morton Feldman cuenta en un ensayo una anécdota sobre Haydn que me gusta para empezar. Un periodista le pregunta a Haydn por alguna pieza "literaria" que haya escrito, y Haydn le responde: "Ah, sí, escribí una pieza sobre un diálogo entre Dios y un pecador". "¿Y cuál es esa pieza?", le pregunta el periodista. "No me acuerdo", le responde Haydn. Es decir, dice Feldman, después de escribir la pieza con ese tema, sólo queda la música, y ya no importa cuál era el tema que la inspiró. Pero el tema está ahí, ¿o no? Enseguida Feldman pasa a una obra de Piero della Francesca; el tema es Cristo y la paloma, probablemente sea "El bautismo de Cristo". Feldman dice: "es una obra maestra increíble, te cuenta una historia y al mismo tiempo es maravillosamente abstracta. ¡Al mismo tiempo!". Todos, o casi todos, buscamos eso cuando escribimos: un efecto de "al mismo tiempo" de dos elementos muy distintos. Claro que la forma de llegar a ese "al mismo tiempo" es buscar una sola cosa, porque no se puede buscar dos cosas a la vez. O, dicho de otra manera: buscamos dos cosas a la vez pero poniendo la atención en una sola y dejando que la otra aparezca por sí misma. Si la obra sale bien, vamos a encontrar dos cosas. Si encontramos una sola, no encontramos nada. Si no sabíamos de antemano cuál era la segunda, mejor.

No sé si es una buena introducción para hablar de mis libros, que es lo que me pidieron, pero creo que ninguna introducción sería buena. Esto no me sorprende. Cuando un amigo me dice que le gustó un libro mío, sonrío; cuando me dice que no le gustó, sonrío también. Tiendo a pensar que los segundos tienen razón y que los primeros en cualquier momento van a descubrir su error de apreciación. A la vez, nunca dejo de esperar que los segundos descubran también su error de apreciación. Es decir, todos están a punto de darse vuelta todo el tiempo. Y yo también, pero no tanto frente a la pregunta "¿me gusta?" sino frente a otra más difícil: "¿qué es esto que hice?". Por eso, ahora que me comprometí a escribir

este ensayo, tengo un problema. Para peor, la propuesta es pensar lo que hago desde una serie de ejes: la experimentación, las variaciones (en un sentido musical), el azar.

Todos estos ejes me inquietan bastante por distintos motivos. Un conocido mío, chelista profesional, me dijo un día, hace unos años, que le molestaba cuando la gente decía que la literatura era musical o tenía algo que ver con la música. Él no veía la relación. "¿Qué quieren decir?", me preguntaba. En ese momento se lo discutí con toda una serie de lugares comunes, pero ahora que me toca pensarlo mejor se me ocurre que de alguna manera él tenía razón. ¿En qué sentido la literatura es musical? Tiene frases, esas frases tienen ritmo y melodía, van avanzando en el tiempo, aparecen motivos, etc. ¿Y eso es la música de la literatura, una musiquita, un silbido?

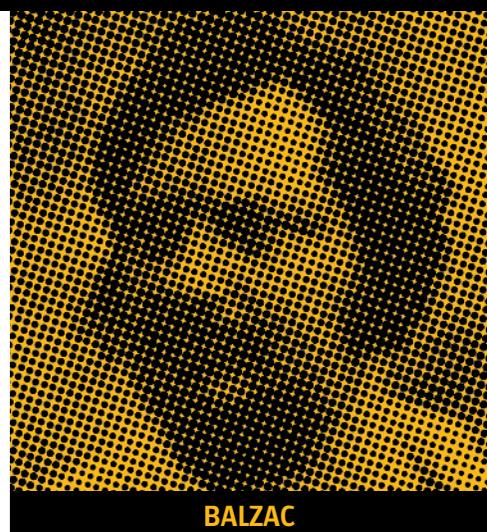
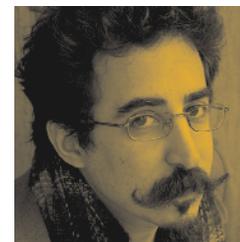
Podría ser algo más. Adorno dice de Balzac: "A pesar de su tendencia visual, su obra tiene algo de musical". "Tiene algo", dice. Pero sigue y aclara: "por lo fluido, por la forma en que las figuras emergen y vuelven a ser engullidas, por la presentación y trasposición de personajes que se mueven en un escenario onírico". Sería musical en un sentido sinfónico. De Proust dice: "a pesar de su talento predominantemente óptico, y sin analogías baratas con el trabajo del compositor, a la composición formal interna de la obra proustiana (...) le es inherente un impulso musical". "Sin analogías baratas con el trabajo del compositor". Me interesan tres cosas: lo cauteloso que es Adorno al momento de hacer las analogías musicales; la idea de pensar lo musical como una organización, es decir, como algo que no se oye, como una forma; y el planteo de la analogía visual en ambas comparaciones como la predominante. La primera porque justifica mis escrúpulos; la segunda porque permitiría pensar la relación opuesta: que la música sea literaria; y la tercera porque es la analogía que usa Morton Feldman en muchos de sus ensayos: comparar la música con la pintura, e incluso con alfombras orientales.



HAYDN

BACH

ADORNO



BALZAC





Varios amigos me dijeron que mi novela *Qué hacer* los hacía pensar en los procedimientos de Bach. ¿Es bueno eso, parecerse a algo hecho hace 300 años? A mí no me incomoda, porque de hecho veo lo que dicen: no es que *suene* como Bach sino que usa un procedimiento similar: la variación. ¿Y entonces? No mucho más que eso. Pero toda la música es variación. Dice Morton Feldman: “Uno puede hacer dos cosas con la música: puede trabajar con la variación, que en términos simples significa solamente hacerla variar, o puede trabajar con la repetición”. También se puede, agrega enseguida, buscar la síntesis entre ambas.

Entonces podría decir que mi búsqueda, al escribir la novela, era musical. Ni siquiera pensaba en hacer una novela sino en repetir y variar. Para mí fue un “al mismo tiempo”: escribí usando pocos elementos y haciéndolos variar, repetirse y relacionarse entre sí. Y, *al mismo tiempo*, escribí una narración, pero eso fue algo que se dio casi accidentalmente, porque en ningún momento pensé en la trama. Antes de eso había probado algo parecido en otro libro: *el cam del alch*, un poema largo.

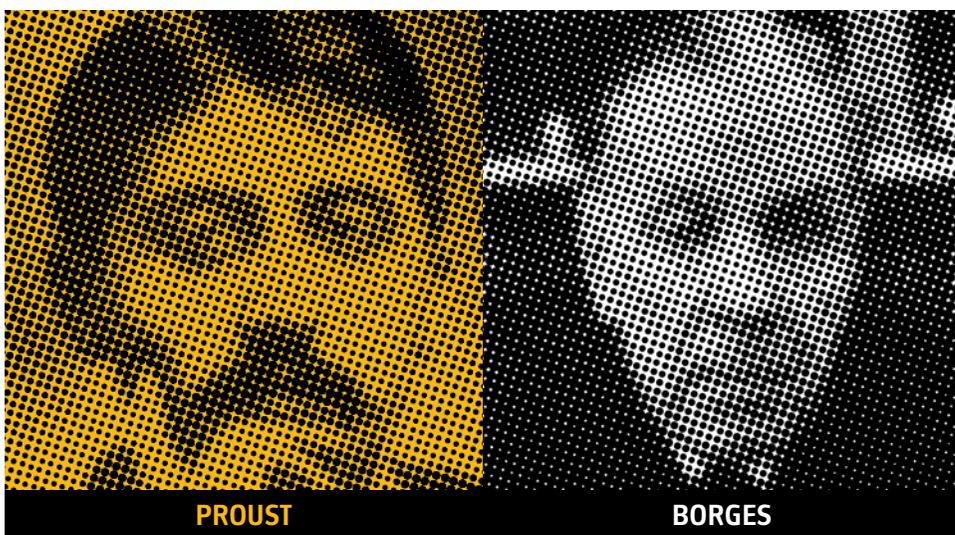
Pero me parece que mi libro más musical —aunque habría que ver qué tipo de música sería— es *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, que es la “ida” del *Martín Fierro* ordenada alfabéticamente según las primeras letras de los versos. Digo que es el más musical porque probablemente sea el menos literario; en todo caso, no escribí ni una letra. Pero ahí ni siquiera pensaba en la música: pensaba en el orden alfabético. El orden alfabético no es musical; el *Martín Fierro* tampoco, es un poema. El resultado quizá sí: hay un ritmo más o menos hipnótico y una serie de versos que sólo tienen sentido si uno los puede relacionar con alguna escena del poema original. Entonces las imágenes no se leen, son provocadas por la memoria mientras el poema sigue. La música, a veces, hace algo parecido. Claro que esto sólo ocurre si uno lo oye leído o lo lee entero de corrido. Si uno lo hojea el efecto es visual.

Tengo que hablar también sobre *El Aleph engordado*, que es otro libro

que publiqué: el cuento de Borges con texto mío intercalado. La analogía podría ser visual: con un poco de esfuerzo aparece enseguida una imagen del texto de Borges con un color y el mío con otro. El resultado de esto es un cuento parecido —al menos en lo que respecta a la trama— pero del doble de largo. Acá no hay variación ni azar. Está hecho con mucho cuidado y mucha libertad dentro del marco de reglas que me puse: no alterar el texto, no burlarme, sólo extenderlo a partir de lo que el original me inspirara. Pensaba, mientras lo hacía, en los cazadores de renos de Siberia sobre los que escribió un amigo de un amigo luego de vivir con ellos por más de un año, que se disfrazan de renos y se esfuerzan por mantenerse en el límite: no ser demasiado humanos, porque en ese caso el reno los descubriría y saldría corriendo; y no ser demasiado renos, porque en ese caso podrían perderse a sí mismos —perder su humanidad— y convertirse, literalmente, en renos.

Me pidieron los presupuestos de mi trabajo. Al leer todo esto que escribí, pienso que sin ningún problema podría decir cosas totalmente distintas, porque en general no sé lo que hago mientras lo hago, y cuando termino de hacerlo sólo veo si me gusta o no; después, no lo pienso más. O sí, lo pienso de muchas maneras, y de hecho no dejo de pensarlo en ningún momento, pero no llego nunca a una única idea, ni siquiera a una idea más fuerte que las otras. A lo sumo, las ideas se organizan en grupitos muy vagos y de ahí sale una intención. La única respuesta siempre disponible es redundante, descriptiva y técnica.

Morton Feldman compara en un ensayo a dos pintores: Picasso y Philip Guston. La comparación termina con esta frase: “Donde Picasso analiza, Guston *continúa*. Donde Picasso está saturado de una lección de historia, Guston está saturado de historia”. Es decir, Guston no es un análisis de la historia sino una destilación de la historia, “de cientos de años de ver, tocar, observar, mirar, esperar, decidir”. Son dos formas de relacionarse con el pasado y con el pensamiento: usar la reflexión para crear o dejar que las



PROUST

BORGES



PICASSO

GUSTON



reflexiones ya hechas actúen como quieras mientras uno trabaja. Sería como decir: Duchamp puso el mingitorio así porque le gustó cómo quedaba; las ideas, el análisis de la historia destilada en esa decisión, vinieron después. Es sólo un ejemplo, no sé qué diría Duchamp sobre esto.

Termino, previsiblemente, con Morton Feldman: "Lo que estuvo bueno de la década del cincuenta fue que durante un momento muy breve —digamos, unas seis semanas— nadie entendía nada de arte. Por eso ocurrió todo. Porque durante muy poco tiempo a estas personas se las dejó solas". A veces me parece que estamos en un momento parecido, pero por los

motivos opuestos: se habla tanto de arte, se sabe *tan bien* lo que es, que ya nadie entiende nada. Entonces trato de resistirme a la idea de que uno es un profesional que puede dar cuenta de lo que hace, porque las cosas tienden a funcionar cuando uno no las entiende. Como escribió Kleist en una carta en 1811: "Esta vez seguiré a mi corazón por completo, adonde sea que me lleve, y descartaré totalmente cualquier consideración que no sea la de mis más propias e íntimas satisfacciones". Si uno lograra eso, no tendría que explicar más nada: cualquier respuesta podría ser interesante y cualquier respuesta estaría mal.

El autor nació en Buenos Aires en 1977. Es editor y escritor. Publicó *el cam del alch* (2005), *El Aleph engordado* (2009), *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007) y *Qué hacer* (2010).

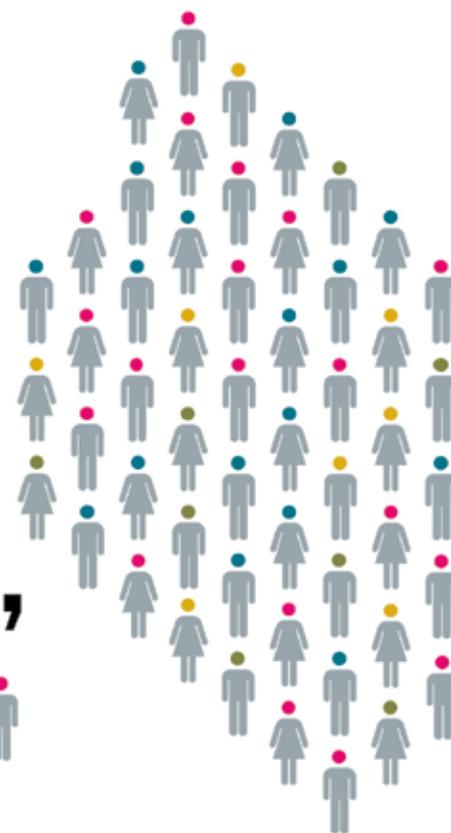
Proyectos destacados en 2011

- Asunción, Exposición Paraná Ra'anga
- Bata, Festival de Cine Africano de Guinea Ecuatorial
- Buenos Aires, Bio Tester. Proyecto de sostenibilidad medioambiental en el marco de los Laboratorios de Cooperación del Medialab
- Córdoba, Agosto Digital 2011. Ciclo interdisciplinario Bits y Átomos: La ciudad como laboratorio. Espacio público + digital commons
- Guatemala, Festival de Fotografía FOTO30
- Lima, IV Festival Internacional del Cajón Peruano
- Malabo, Festival Internacional de Hip Hop
- Managua, ¡Mira qué lindas! Recorrido visual por el diseño de portadas de discos en Latinoamérica
- México D.F., Miradas de mujer. Muestra de Videoartistas Iberoamericanas. Programa de género y derechos
- Miami, Digital 21 vs. Ana Curra, una propuesta de música electrónica y piano clásico
- Montevideo, Las Américas Uruguay
- Rosario, Festival Internacional de Poesía
- San José de Costa Rica, V Festival de Rock en el Morazán 2011
- San Salvador, BOOM!!! Exposición de Ilustraciones Salvadoreñas
- Santiago de Chile, Festival Internacional de Novela Negra, Santiago Negro
- Santo Domingo, Iero Iero Leo. Programación permanente de animación a la lectura
- São Paulo, ACERCA Cultura de Proximidad: la gestión de la cultura en comunidades periféricas
- Tegucigalpa, Taller de Producción Musical

Una red de cultura, una red para el desarrollo

Red de Centros Culturales de España

La cooperación española, a través de su Red de Centros Culturales, apuesta por la cultura como motor de desarrollo.



Gambeta en velocidad y definición espontánea, esos son los atributos repentistas del crack del fútbol mundial. Dos habilidades al máximo que permiten pensar su juego en la tradición de los mejores pero también evaluar cuánto tiene de irrepetible. ¶ Hay que estar. Esa parece ser la única consigna ineludible en situaciones de irrupción masiva. La existencia en común amplifica la potencia de la invención e impulsa a futuro la pregunta urgente de toda revuelta: ¿Qué pasó?, ¿qué está pasando? ¶ En la época global, los proyectos factibles no cambian nada y las acciones que podrían traer consigo transformaciones realmente significativas resultan impensables. Pero sólo en esta flexión del imprevisto es viable hoy hacer política, porque no tener horizontes puede ser liberador. ¶ A través del verso libre, el ritmo y el habla coloquial, el autor persigue una observación objetiva y realista que activará la imaginación para crear esos objetos. Los extractos pertenecen a un libro de improvisaciones —en gran parte sobre el proceso mismo de la percepción— publicado en 1920. ¶ La improvisación es sobre todo un vínculo con el tiempo. Su práctica, ya sea la de grandes comediantes como Alberto Olmedo y Jacques Tati, o la de grandes poetas como Edgard Bayley, precisa de cierta energía creativa que, al no confundirse ni con el método ni con la inspiración, le debe todo al curso del azar. ¶ Aunque el margen de imprevisto es casi constitutivo del cine documental —la cámara está ahí registrando hechos y ocasiones—, su amplitud está férreamente regulada por un dispositivo formal: el encuadre. Esa restricción artística permite no sólo que la realidad suceda sino que se reinvente. ¶ Cuando decidí bautizar mis argumentos teatrales con el nombre de automáticos, y de ahí esa etiqueta de teatro automático algo pomposa y, tal vez, susceptible de generar demasiadas expectativas, fue exclusivamente porque la idea de automático me remitía al mecanismo de un revólver. ¶ Más que en el resultado de una pieza compuesta, los grandes músicos de jazz pusieron en primer plano el acto mismo de tocar: transformaron el fin en el propio proceso, y a tal punto que, a través de variaciones y cortes de simples melodías, crearon un género y sus estilos. ¶ Según el autor de esta nota todos los escritores buscan un efecto de “al mismo tiempo”. Al mismo tiempo que se busca una cosa aparece otra distinta que no se previó. Si la obra sale bien habrá dos cosas donde se pretendió una sola. Si sale mal, en cambio, no habrá nada.