

si¹ transformaciones que sufrían y las relaciones que se establecían entre ellos las que determinaban el aspecto 'discursivo' de la música instrumental". Y Liszt mismo explicó:

Periódico de arte, cultura y desarrollo del Centro Cultural Parque de España. Rosario, Argentina. nº12, invierno 2011

"Son precisamente las **alteraciones ilimitadas** que puede atravesar un motivo —en ritmo, tonalidad (modulación), tempo, acompañamiento, instrumentación, transformación, entre otras— las que conforman el lenguaje por el cual uno puede expresar ideas y, de ese modo, la **acción dramática**". —**Transatlántico**.

La simple mención de un texto, una historia o un **argumento** previo a una obra musical lleva inmediatamente a aplicarle el rótulo de *programática*. Este tipo de música cayó en desgracia hacia fines del siglo XIX por su supuesta inferioridad frente a la música *pura*, aquella que, por oposición, sólo refiere a sí misma.

Franz Liszt sobresalió como pianista, compositor y director de orquesta, pero además delineó una figura de artista convocante inédita para su tiempo. Su carisma, su alta sensibilidad a las respuestas del público y su gusto por el drama y la narración musicales lo convirtieron en un comunicador diestro y adelantado.

TEXTO: CINTIA CRISTIÁ

Conocido por la mayoría del público como un intérprete apasionado y carismático o a lo sumo como compositor de obras virtuosísticas y románticas, Franz Liszt realizó un aporte a la Historia de la música occidental muy superior a lo que esas imágenes de su persona, necesariamente simplificadas, dejarían imaginar. A doscientos años de su nacimiento, podría decirse que Liszt ocupa un lugar clave en una visión lineal de la Historia, aquella que ubica nombres de compositores en una cadena causal. Se destacó no sólo como pianista y compositor, sino también como director de orquesta y maestro de piano. Desde la perspectiva actual, podemos ver en él también a un adelantado en cuestiones quizás menos espirituales, a un *showman* del siglo XIX. Pero quedarnos con su faceta histriónica sería reforzar el estereotipo del joven sensual, de largos dedos y postura aristocrática. Observando el desarrollo de su carrera, es evidente que Liszt era mucho más que un artista convocante. Era alguien que tenía mucho para decir y que poseía los recursos físicos, intelectuales y emocionales para que ese mensaje llegara a su receptor, alguien que permanecía en contacto y era sumamente atento a la respuesta del público, no para complacerlo, sino para aclarar su mensaje y perfeccionar sus medios de expresión.

En sus composiciones desarrolló nuevos métodos, tanto creativos como técnicos, que impactaron en sus contemporáneos más van-

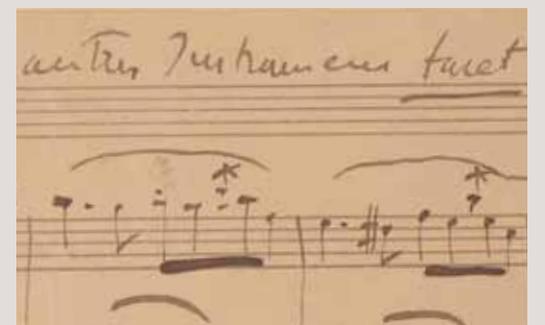
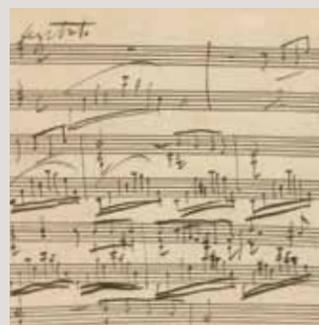
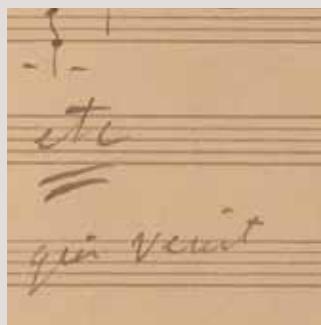
guardistas, al tiempo que se anticipó a algunas ideas y procedimientos del siglo XX. Revolucionó el tratamiento de la forma musical, realizó experimentos radicales en la armonía e inventó el poema sinfónico para orquesta. Fue el principal virtuoso de su época, pero se sirvió de su sensacional técnica pianística y su cautivante presencia en el escenario no solamente para concentrar la atención en su persona sino también, a través de sus transcripciones, para difundir la música de otros compositores. Como director de orquesta y maestro, especialmente en Weimar, se convirtió en la figura más influyente de la "Nueva escuela alemana", dedicada al progreso en la música. De este período datan también algunos escritos con los cuales buscó destacar la importancia del artista para la sociedad. Es en ese sentido que podemos ver en él a un **comunicador** puesto que, abandonando los modelos del compositor retirado del mundo a la espera de la inspiración, del pianista que pasa su vida entre escenarios, del director de orquesta que espera grandes contratos, Franz Liszt delineó con su producción, su influencia y su trayectoria esta nueva figura.

Narraciones musicales

La idea de Liszt como comunicador se relaciona de alguna manera con un artículo del musicólogo inglés John Rink titulado "Traduciendo el significado musical: el intérprete del

siglo XIX como narrador". Rink sostiene que uno de los legados de la práctica interpretativa decimonónica es resaltar el aspecto narrativo de una obra. Por supuesto, no se trata de una narración verbal, de una historia en palabras, sino de una sucesión temporal de eventos musicales, tal como lo entendían los compositores de la época. En el prefacio de su *Álbum de un viajero* (1842), por ejemplo, Liszt reconoce haber usado en sus piezas "los ritmos, los movimientos, las figuras más apropiadas para expresar la ensoñación, la pasión o el pensamiento que las inspiró". La metáfora que emplea para definir esa traducción de vivencias, pensamientos, sentimientos o visiones a un medio musical, "una arquitectura de sonidos", puede darnos la idea equivocada de una composición como algo fijo, estático. Para que esos eventos musicales, plasmados en la partitura, puedan comprenderse como tales, debe intervenir un parámetro clave: el tiempo. Notemos que Liszt habla de *los ritmos, los movimientos, las figuras [rítmicas]*, todos términos que aluden al parámetro temporal. El intérprete, afirma Rink, es quien debe experimentar internamente ese hilo conductor y concretar rítmicamente la *grande ligne* que vincula las partes constitutivas de una obra y hace de ellas un discurso sonoro coherente y unificado.

Pero no se trata de mantener el mismo *tempo* a lo largo de la obra; de hecho, la música de Liszt se caracteriza por sus constantes fluctua-



El *showman* del siglo XIX

ciones de *tempi*, reflejando su propio estilo como intérprete. Violentamente opuesto a la rigidez del *tempo* musical que se había instaurado a partir de la invención del metrónomo, Liszt instaba a los músicos de orquesta a que, en vez de mantener estrictamente el pulso que él les marcaba como director, emplearan el *rubato* por el cual su ejecución pianística era reconocida. En 1870 escribió: “Una **interpretación** metronómica es ciertamente cansadora y sinsentido: el tiempo y el ritmo deben adaptarse a la melodía, a la armonía, al acento y a la poesía, e identificarse con ellos”. Basado en un principio de “declamación libre”, su *rubato* distintivo ocasionalmente le valió críticas por su “excesiva fluidez rítmica” —según escribió Berlioz en sus memorias—. Consistía, según otro testimonio, en “sutiles variaciones de tiempo y expresión dentro de una declamación libre [...], una sorpresa, ligera suspensión del ritmo en esta o aquella nota significativa, de manera que el fraseo sobre todo sea clara y convincentemente resaltado. Al tocar, Liszt parece no estar preocupado en mantenerse en tiempo, y sin embargo ni la simetría estética ni el ritmo resultan afectados.” Para transmitir esa declamación flexible, Liszt experimentó con la notación en *Álbum de un viajero* y otras obras tempranas.

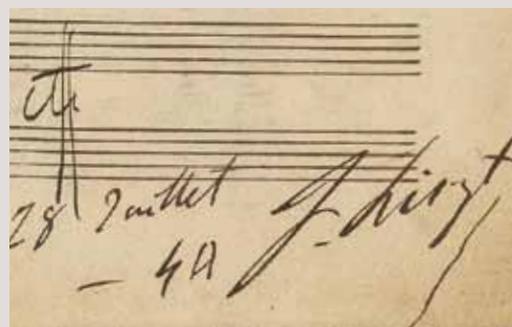
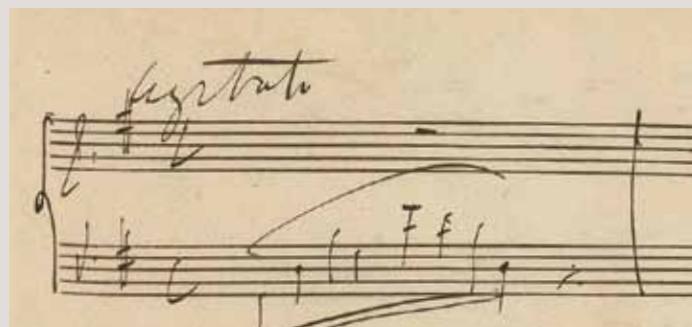
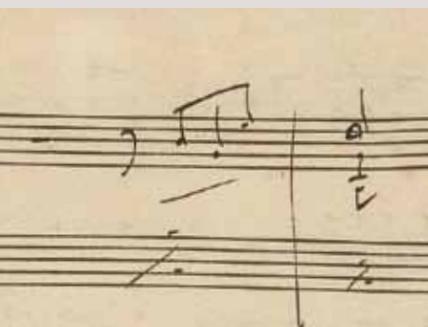
No es un detalle menor que el modelo de la música del siglo XIX haya sido el drama. Es su retórica —sus gestos, figuras, inflexiones, énfasis— la que fue adaptada por los compositores de la época, Liszt entre ellos. Muchas

de sus obras están directamente ligadas a la literatura, pero no se trata de una traducción. Al componer a partir de un poema, por ejemplo, Liszt intenta captar su “espíritu” y manifestarlo desde la especificidad de la música, al encarnarlo en sus parámetros (motivos, armonías, melodías, texturas, timbres, etcétera) y especialmente en ciertos procesos que reflejan el drama musical. Uno de esos procesos, la “transformación de temas”, es una estrategia particularmente vital, según sugiere Carl Dahlhaus en *La música del siglo XIX*: “Liszt mismo llegó a la conclusión de que no son tanto los temas musicales y los motivos en sí sino las transformaciones que sufrían y las relaciones que se establecían entre ellos las que determinaban el aspecto ‘discursivo’ de la música instrumental”. Y Liszt mismo explicó: “Son precisamente las **alteraciones ilimitadas** que puede atravesar un motivo —en ritmo, tonalidad (modulación), tempo, acompañamiento, instrumentación, transformación, entre otras— las que conforman el lenguaje por el cual uno puede expresar ideas y, de ese modo, la **acción dramática**”.

La simple mención de un texto, una historia o un **argumento** previo a una obra musical lleva inmediatamente a aplicarle el rótulo de *programática*. Este tipo de música cayó en desgracia hacia fines del siglo XIX por su supuesta inferioridad frente a la música *pura*, aquella que, por oposición, sólo refiere a sí misma. Para Liszt, creador de un género programático

por definición como lo es el poema sinfónico, el argumento literario o dramático no sólo no desmerece la obra sino que, por el contrario, conlleva un valor agregado, dado por señalar el vínculo a un escritor y por aludir a una línea narrativa. Incluso en muchas obras sin título descriptivo, Liszt, con gran **virtuosismo**, intentó emular mediante el discurso musical esa *grande ligne*, ese hilo dramático que le da unidad a la obra, coherencia a su interpretación y busca atrapar a quien escucha. El profundo vínculo que une a Liszt con la literatura es compartido con otros compositores de la época, como Schumann. La **canción**, un género representativo del Romanticismo, además de sumar la presencia concreta de una voz y de otro cuerpo en escena que se contraponen al del pianista, dirige la atención del oyente hacia la voz pura y hacia el drama que se expresa a través de la letra de los poemas, cuidadosamente seleccionados, y de su refinado acompañamiento musical. ■

La autora nació en Rosario en 1972. Es doctora en Historia de la Música y Musicología por la Universidad de París-Sorbona, París IV y profesora de Investigación Musicológica en la Universidad Nacional del Litoral. Publicó *Xul Solar, un músico visual* (2007).



Transatlántico.

Periódico de arte, cultura y desarrollo del Centro Cultural Parque de España. Rosario, Argentina. n°12, invierno 2011

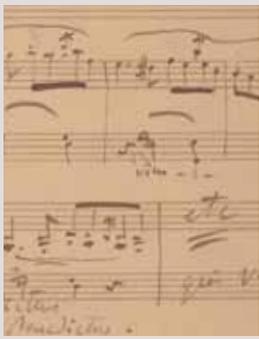


n la mús
algunos
ar la imp
Es en ese
comunicador

Bicentenario Franz Liszt es un ciclo de conciertos curado por Cintia Cristiá, que se realiza en el teatro del Parque de España, en conmemoración de los 200 años del nacimiento del extraordinario compositor húngaro. El programa se inauguró el 29 de abril con un concierto de Aldo Antognazzi y Virginia Correa Dupuy, e incluye interpretaciones de Eduardo Delgado, Daniel Rivera y Alexander Panizza.

El texto de presentación del ciclo, firmado por la misma Cristiá, que aquí se reproduce en parte, es el disparador libre del sumario de este número de *Transatlántico*.

Cintia Cristiá escribe sobre el carisma de Liszt: **El showman del siglo XIX**. Verónica Gago sobre la retrospectiva de Jacoby en el Reina Sofía: **Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared**. Alejandro Grimson denuncia la *vendetta* política de Occidente: **Obama y Osama ¿tenían los mismos derechos humanos?** Daniel García navega el río: **Marzo en el Paraná**. Reinaldo Laddaga toca tecno: **La estructura atómica del sonido**. Carmen Losa pide acción: **Si divagas, se te va el tren**. Nicolás Doffo piensa 39 argumentos: **Monedas de un peso en una botella**. Nicolás Vilela se cansó del minimalismo: **Todo tipo de palabras extravagantes**. Pablo Makovsky se sabe la letra: **La otra vida**.



13-1
12

strictam
director,
ción pia
ió: "Una **interpretación**

ritor y p
o en muc
con gran **virtuosismo**
nte el di

te se esta
aban el a
mental".
nente las **alteraciones ilimitadas**

otros co
mann. La **canción**
el Roma
ría concre

pado en
ni la sim
tados." E
Liszt ex
un viajero

miento,
entre ot
por el cu
modo, la **acción dramática**

Álbum de **argumento** previo a
nte a apl
tipo de m
el siglo X

Staff

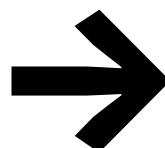


Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared



La retrospectiva de Roberto Jacoby *El deseo nace del derrumbe* se mostró en el museo Reina Sofía hasta fines de mayo de este año con curaduría de Ana Longoni. Desde Madrid, al ardor de los indignados que acampaban en la Puerta del Sol, la exposición cifró interrogantes clave para pensar

todavía la pujanza experimental de documentos y archivos que, si en su momento provocaron con su intensa vitalidad comunicativa, hoy se exhiben plácidamente en instituciones. **TEXTO: VERÓNICA GAGO**



La autora nació en Chivilcoy en 1976. Es licenciada en Ciencia Política, periodista y miembro del Colectivo Situaciones/Tinta Limón Ediciones. Da clases de Economía Internacional y de Culturas Latinoamericanas en la Universidad de Buenos Aires. Colabora en el diario *Página/12* y la revista *Crisis*.

1

Los materiales de las intervenciones políticas exhibidos como archivos tienen una naturaleza extraña: nunca fueron pensados para tal fin y al mismo tiempo envuelven, desde su inicio, la promesa secreta de su conversión en documentos históricos. Se podría decir: la eficacia de su puesta en escena termina de consagrarse si logran sustraerse a ese tiempo inmediato, coyuntural, del que participan para devenir objeto de la memoria futura. Juegan con esa fórmula del tiempo que es la del futuro anterior: cuando se vuelvan archivos, confirmarán que habrán definido —o al menos marcado— un presente ya pasado.

La muestra *El deseo nace del derrumbe*, una retrospectiva de los cuarenta años de trayectoria de Roberto Jacoby en el museo Reina Sofía de Madrid encarna esa paradoja. Jacoby, artista-sociólogo, performer-semiólogo de vanguardia, archivista de sí mismo y de su participación en continuo de la realidad argentina, resume su obra en su vida. Del Di Tella a Tucumán Arde, del proyecto Venus, fragoroso en el 2001 a La Castidad (2006-7), pasando por las letras del grupo pop Virus en los 80, el Centro Cultural Rojas en los 90 y la revista *Ramona* en la última década se trama una red de iniciativas inquietas con una fuerte carga conceptual, que apuesta a la intensidad dramática y a la provocación comunicativa.

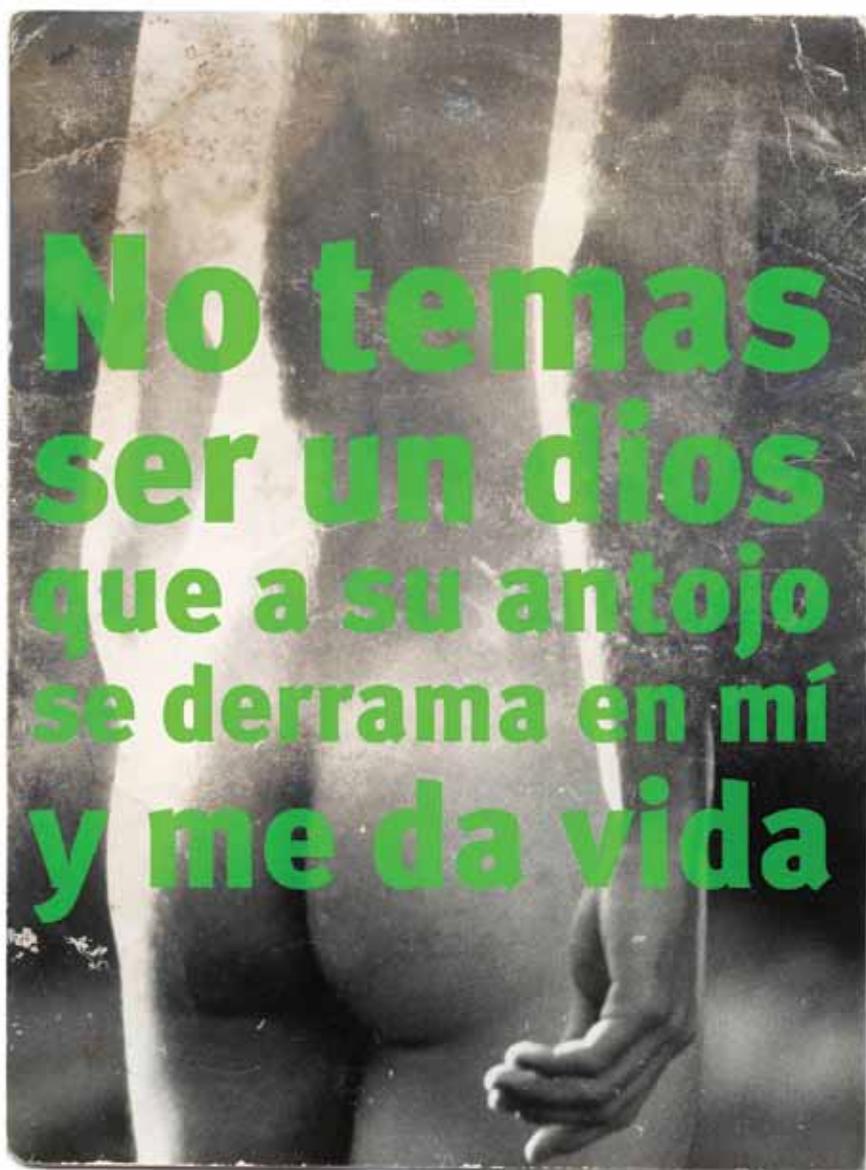
De esa prolongada decisión de innovar, se desprenden también las potencias conceptuales de esa vida-obra: desmaterialización y vitalismo como materias (inmateriales) que tensan, a su vez, las formas del archivo y las formas de la obra. Porque, si se trata de desafiar la producción artística en su aspecto clásico, se abre otra pregunta: ¿cómo vivir y documentar al mismo tiempo?, ¿cómo exhibir el puro deseo de experimentar?, ¿cómo producir el momento vital al mismo tiempo como momento de una retrospectiva por venir? No es desdoblamiento, sino simultaneidad explícita, elaborada y puesta, de nuevo, en escena. Vida = experimentalismo estético-político.

2

El momento en que visito la exposición de Jacoby, a pocos días de su cierre, Madrid está tomada por un acampe multitudinario en la Puerta del Sol contra la gestión que el sistema político hace de la ya prolongada crisis económica. No hay allí consignas unificadoras (sólo algunas de espíritu destituyente de la legitimidad del régimen representativo), sino una innumerable cantidad de carteles y cartelitos, hechos a mano, pintados e impresos, que hacen proliferar las leyendas, comentarios y proclamas. Ninguna llega a la altura de pretenderse manifiesto o de representar lo que acontece. Sin embargo, muchas dialogan con las famosas de mayo del 68, casi siempre con ironía. A los pocos días, ya hay un anuncio que pide no tirar ningún cartel. Está en marcha un proyecto de documentación en simultáneo al acontecimiento mismo. Cualquiera que estampe su pensamiento u ocurrencia estará produciendo un documento de ese/este momento político. Pero seguramente será imposible rastrear las autorías de esas palabras. Como el rumor, esos cartelitos que se desparraman, son una lengua sin origen y a la vez el origen de toda lengua. Si alguna vez hay retrospectiva, será sin autor. No hay autoría ni autoridad unilateral sobre las imágenes narradas. La vida (individual-colectiva) que se muestre será una vida anónima.

3

La múltiple obra de Jacoby llama la atención por su carácter precursor. Anticipa, se adelanta, muestra las décadas de los 60 y 70 como momentos en los que ya estaba en ebullición mucho de lo que luego fue produciéndose como innovación conceptual: la equivocidad del sentido, la tecnología como fuente de usos múltiples, el montaje y la superposición como narrativas disruptivas, la investigación crítica y la apuesta performativa como intervención combinada. Como pasa con los griegos, que parecen ya haberlo pensado todo, ir a esos años deja la sensación de que por entonces ya se experimentó todo. O que lo que vino después ya estaba ahí. Como se pregunta Ana Longoni, curadora de la muestra (nombre más amoroso que el español de comisaria para dar cuenta de un enorme trabajo de investigación y teorización): “¿Acaso no se podría pensar la polémica actuación de Jacoby y el resto de la Brigada Argentina por Dilma en la 29 Bienal de Sao Paulo (2010) a la luz del manifiesto de 1966: ‘un juego con la realidad de las cosas y la irrealidad de la información, con la realidad de la información y la irrealidad de las cosas?’” La propaganda electoral montada a favor de la candidata del PT burlaba y tensaba la bienal que convocaba a relacionar arte y política. Esta dupla, revitalizada y problematizada en los últimos diez años, sitúa un dilema nuevo: si un dispositivo de enunciación (artístico-político) es una posibilidad de dramatizar





una situación, es decir, de desplegar y visibilizar relaciones, negociaciones, capacidades sensibles, ¿por qué ahora estas trayectorias políticas son alojadas en los museos?

¿Vitalismo = experimentación institucional?

4

“Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared”, rezaba el “anti-afiche” de Jacoby ilustrado con la mítica imagen del Che mirando a

lontananza, editado en la revista *Sobre* en 1968. Ahora esa imagen cuelga como gigantografía en la entrada del museo Reina Sofía (también se regalan copias más pequeñas en la exposición). Ese desplazamiento de la operación-póster no deja de ser inquietante: del llamado-provocación del “anti-afiche” a un año del asesinato del Che a la gigantografía del museo. La frase vuelve, como un boomerang, y no deja de repetirse en otra escala (mentalmente la lectura continúa, se prolonga silenciosa y paradójica: “y menos aún muere para que se lo cuelgue en el museo, ¿no?”). Tal metamorfosis se me mezcla, ineluctablemente, con lo que estoy leyendo en esos días: la novela de Carlos Gamerro *Un yuppie en la columna del Che Guevara* empieza cuando un empresario descubre colgado en la pared de la habitación de su hijo el póster del Che y sigue, desquiciándose progresivamente, con una parodia del diario del Che en Bolivia creándole un doble a aquel documento histórico, sólo que bajo la forma de diario de filmación de una fotonovela en el delta del Tigre que aspira a ilustrar y difundir la epopeya de la guerrilla en la selva boliviana y a, finalmente, provocar un proceso de conversión en su protagonista (actor-militante-empresario). La superposición tal vez no sea sólo caprichosa. Las prácticas y mitologías políticas latinoamericanas parecen ser hoy un patrimonio complejo: valoradas por instituciones culturales, canibalizadas por nuevos movimientos, ambicionadas por los mercados (editoriales, de imagen, etcétera), no dejan de estar en el centro del debate sobre cuál es su potencia exhibitoria, transformadora e, incluso, consensual. En la Plaza Sol me extraña sin embargo no encontrar ni una sola vez el rostro del Che. Muestro a algunos amigos que circulan por ahí una foto del Che, vestido de fajina en Madrid, que fotografí de un bar. Lo miran como si les mostrara una pieza de museo.

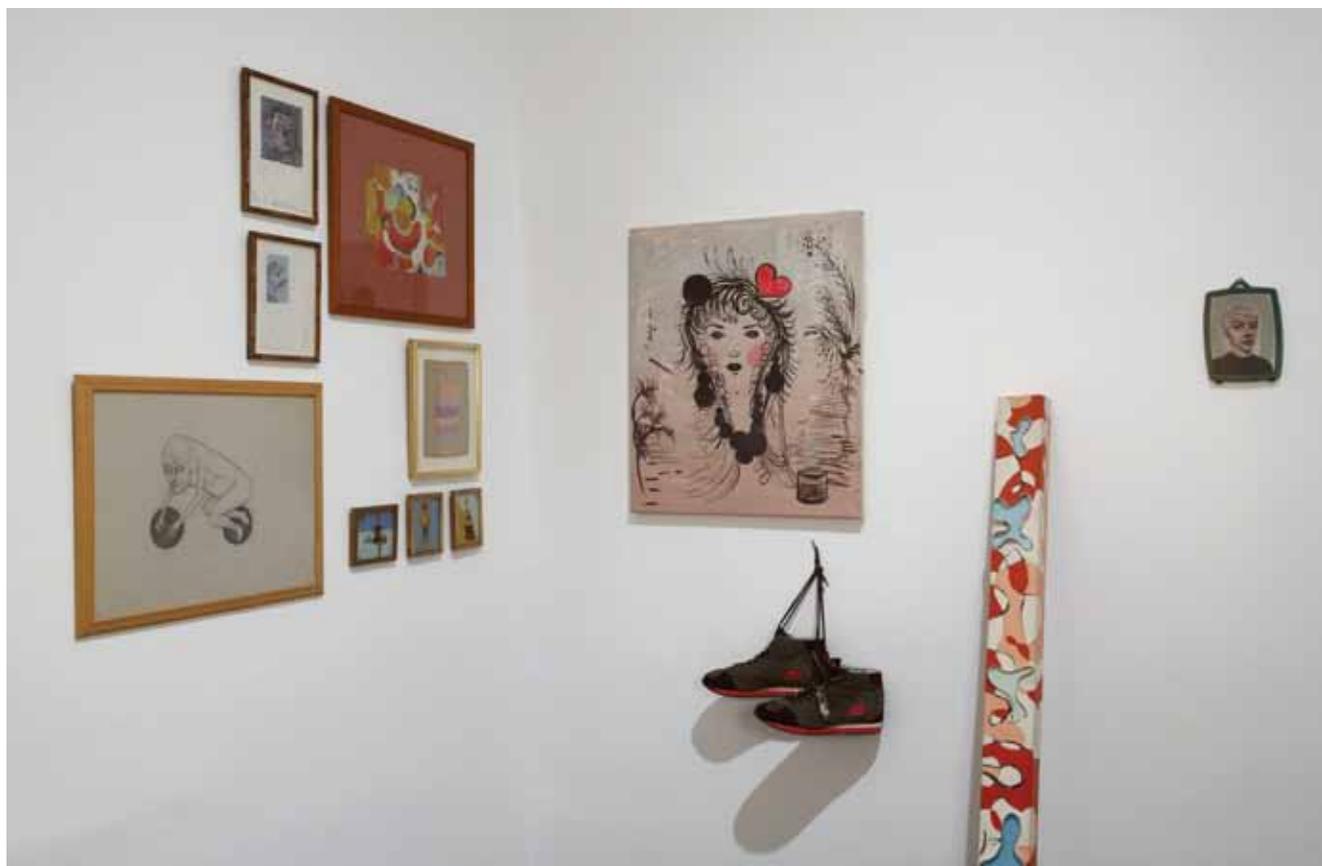
5

Una hipótesis para pensar por qué el discurso revulsivo de las décadas pasadas tiene lugar —no de cobijo, sino de proyección— en las instituciones, un gran museo en este caso,

es suponer que alojar imágenes-recuerdo (otro nombre del archivo) provee un modo de conexión con ese par esquivo, aunque valorado y actual, que se llama arte y política. Cierta política institucional busca nutrirse de los movimientos sociales (pasados y actuales) y cierta política artística busca disputar en ese terreno. De allí que haya una confluencia que hoy está siendo puesta en marcha y teorizada. Desde la Red Conceptualismos del Sur (en la que se inscribe el trabajo de Longoni) y desde la dirección de un museo como el Reina Sofía (ver, al respecto, el n° 2 de su revista *Carta* y la editorial a cargo de su director

gría, la fiesta y la desobediencia del cuerpo. Más recientemente se desplaza al instrumental conceptual micropolítico: nociones como experimento, desutopía y microtopía sostienen la dimensión colectiva y el pensamiento político de sus últimas producciones. Lo cual, cabe explicitarlo, redefine la relación entre institución y lenguaje de ruptura. Si este tiene espacio en la institución es porque 1) son instituciones ya rotas y/o 2) la ruptura ha dejado de ser lenguaje de conmoción.

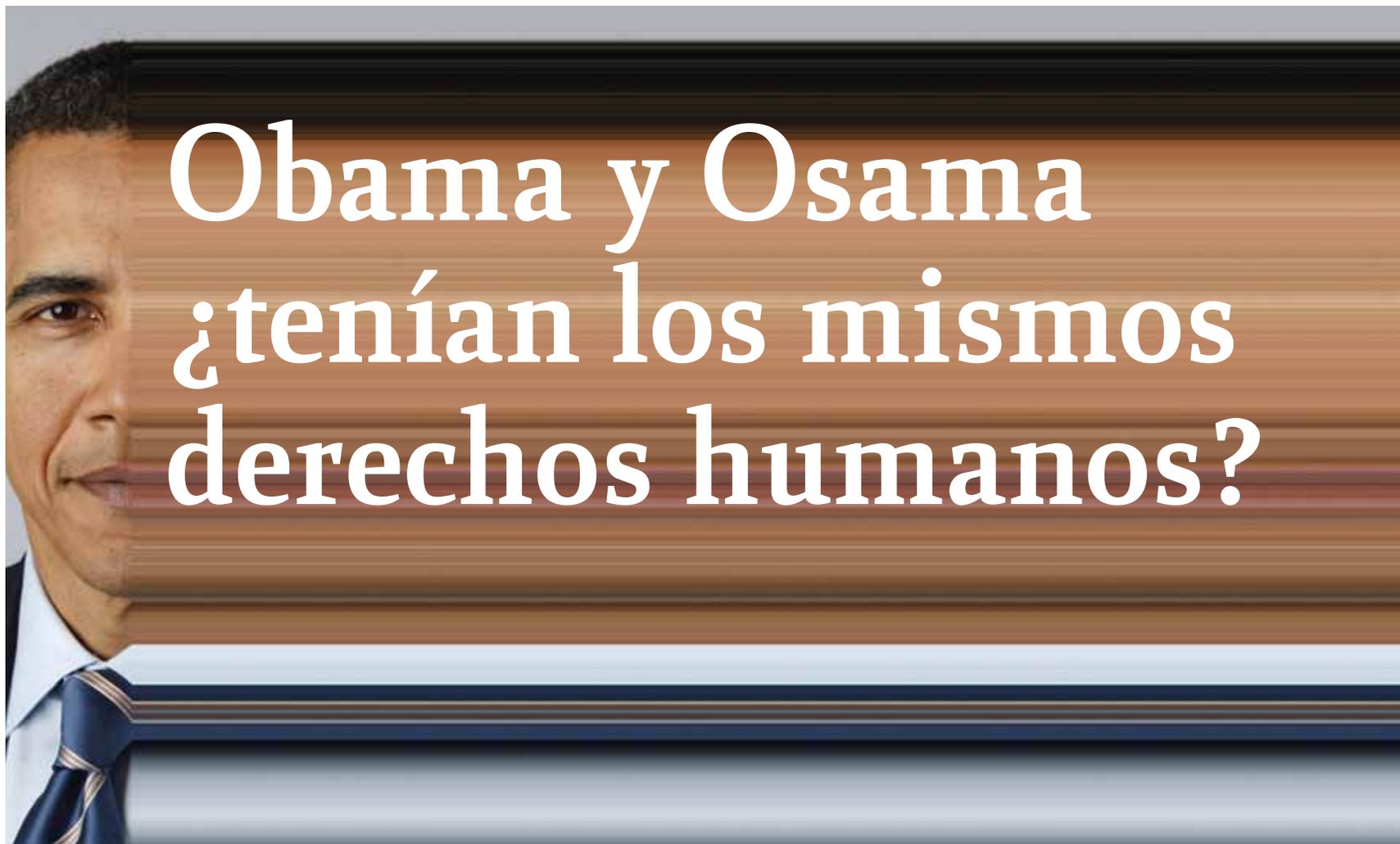
Se trata, cada vez, de registrar estas variaciones. Y, sobre todo, de poner a prueba su potencia política. Experimentalismo = política de la variación. ■



Manuel Borja-Villel), parece concebirse al archivo político y al museo como terreno en los que vale la pena pelear.

La obra de Jacoby tiene, desde el principio, una teoría política. Inspirado y alentado por el autodidacta Oscar Massota y por el sociólogo Lito Marín, Jacoby ha investigado y escrito sobre el Cordobazo, la guerrilla, el leninismo y las derrotas populares. Más tarde exploró los síntomas del miedo en la sociedad argentina de los 80 y el “secuestro de los estados de ánimo”, como intuyó tempranamente el Indio Solari, a quien Jacoby evoca. Su escritura política, en transición, se dispara al rock, donde empieza a imaginar una resistencia que toma como fuerza estratégica la ale-





Un presidente democrático ordena y luego reivindica, con satisfechas palabras oficiales, un asesinato político. Su acto justiciero revela una vez más los grandes simulacros de la civilización occidental donde, al parecer de muy pocos, todos son iguales ante la ley y la *vendetta* no rige, y es tan exótica y lejana como el oriente mismo. **TEXTO: ALEJANDRO GRIMSON**

¿Cómo interpretar que un presidente democrático reivindique un asesinato político? Las decisiones tomadas en las horas previas y posteriores a la muerte de Bin Laden, ¿podrían comprenderse como cumbre de la civilización? No se trata, ciertamente, de una hermenéutica jurídica, sino de un desplazamiento: la interpretación de "justicia", noción invocada como justificación de un acto. Para la antropología, las nociones de justicia aceptables en una sociedad

son lugares de condenación. Condensación de los modos en que esa sociedad comprende las relaciones entre ellos y sus "otros", así como de las tipologías acerca de las personas, sus obligaciones y sus derechos.

Vendetta pertenece al mundo de aquellos términos que resulta difícil traducir. Pertenece a los términos fáciles de traicionar cuando quieren ser interpretados. Hay una potencia en *vendetta*, un acto profundamente guía-

do por el sentimiento. Un sentimiento que genera una obligación, un deber, un *must*. Esa resistencia a la traducción emana además de su encastre ejemplar en relaciones sociales muy particulares. Mafiosas y peninsulares. No todas las organizaciones delictivas tienen como norma lo que cualquier antropólogo llamaría reciprocidad negativa: "ojo por ojo, diente por diente".

La reciprocidad positiva es la gratuidad del regalo, pero que no es sólo dar, es el círculo de recibir y devolver. Sólo regalamos a quienes nos regalan. Antes de "ojo por ojo" el Antiguo Testamento dice "vida por vida". Reciprocidad negativa también es el acto de dar. Dar la muerte. Devolver la muerte.

Europa, aquella Europa modélica para el mundo, encarnaría en Francia o Inglaterra. Sicilia sería la frontera con oriente. Por ello allí se encontrarían entremezclados elementos adjudicados al otro lado del mundo. *Vendetta*, donde la familia no olvida ni perdona. Devuelve. Incluso como en un *potlach* invertido: devuelve *in crescendo*. En la Europa imaginaria, espacio de la civilización, las reglas de interacción, de delito y de punición son impersonales: todos serían iguales ante la ley. En cambio, en el mundo anterior a la civilización no hay espacio para el anonimato: todo está regido por una lógica del parentesco.

La contraposición entre sociedades organizadas sobre la base del Estado o del parentesco tiene su propia historia. Surgió en el contexto evolucionista decimonónico, pero sigue tan vigente en los modos de postular las relaciones hoy entre centro y periferia. Lewis H. Morgan, el antropólogo que era leído por Engels, pro-

Obama y Osama ¿tenían los mismos derechos humanos?



puso a mediados del siglo XIX distinguir la *societas* (como organización social) de la *civitas* (como organización política). Mientras la *civitas* se asienta en el territorio y la propiedad, la *societas* se asienta sobre gentes, fratrías y tribus. Los miembros de la *societas* se consideran un cuerpo de consanguíneos que descienden de un antepasado común. Morgan lo veía como algo contrapuesto al Estado, pero no imaginó que mientras escribía los propios estados iniciaban una retórica muy pregnante para definir a las naciones como una gran familia, con *founding fathers*. Con el tiempo la familia nacional se fue ampliando hasta, luego de más de cien años, poder imaginar como parte de esa relación parental a personas de un color diferente. Incluso, ser gobernados por ellos.

Un siglo después de Morgan, el antropólogo francés Louis Dumont mostró que mientras el igualitarismo occidental se sostiene sobre la idea de individuos iguales, las sociedades jerárquicas como la India se basan en ideas de una totalidad que está por encima de cualquier individuo. En las sociedades jerárquicas los seres humanos no son anónimos, siempre son alguien, son personas y personajes sociales. Por ello, nunca son iguales.

Todo esto es retraducido en los imaginarios evolucionistas de un modo sencillo. De una parte, la civilización con sus igualitarismos impersonales e individualistas. De otra parte, el atraso o la barbarie basados en las jerarquías personalizadas sostenidas en el parentesco.

Habría que observar occidente, allí/aquí donde todos seríamos iguales ante la ley, y constatar que el parentesco es la nada. Es cierto, sería difícil verificarlo en provincias argentinas como San Luis o Catamarca, pero estas sólo serían "excepciones que confirman la regla", paradigmas del espacio aún hoy dominado por el caudillismo familiar. En cambio en Estados Unidos, donde el parentesco es irre-

levante, jamás hubo un presidente que fuera hijo de otro. Con la excepción de Bush, claro. Pero al menos no hubo un presidente que fuera pareja de otro. Porque Hillary perdió, claro. En Francia la herencia de la hija de Le Pen o tantos otros casos es sólo producto de la intensa educación política que recibieron. Las cuestiones de parentesco y la política monárquica son otra de las excepciones. Pero no se puede comparar la elegancia con que la civilización apela al parentesco que la manera en que lo hace el "oriente". En cualquier caso, se montarán grandes proyectos de pesquisa para establecer de qué modo estas y otras excepciones siempre confirman la regla. Diferencias sutiles y complicadas en la práctica deben ser imaginadas e interpretadas como fronteras culturales incommensurables. Gran trabajo para los intelectuales orgánicos. Pero que los hay, los hay.

En occidente la norma es clara y desde el siglo XVIII: todos los hombres nacen iguales. Ciertamente, las mujeres no y hasta ahora no terminan de ser tratadas como iguales: voto, ministras y presidentas incluidas. Sólo los hombres. Ciertamente, que los "de color" tampoco, eran propiedad privada de quienes escribían que todos eran iguales, sólo que el "todos" no podía incluir a los esclavos. Ni por otro siglo ni en parte hasta hoy. Cuando Katrina arrasó con la población de New Orleans algunas palabras dichas por la esposa del presidente de aquel país, acerca de la condición de los hacinados, aún resuenan.

El problema de tantas excepciones es que finalmente sedimenta una idea crucial: sólo los que son iguales (en el sentido de blancos, protestantes, varones) son realmente iguales (ante la ley). Claro que puedes subirte al trencito de los iguales si lo consigues: Obama no es *WASP* (*White, Anglo-Saxon and Protestant*) y tantos otros ya estaban allí mucho antes.

Pero Obama y Osama ¿tenían iguales derechos humanos? Hussein y Hussein ¿son igua-

les ante la ley? Barak y Mubarak ¿deben responder por sus actos ante el mundo?

Cuando asesinaron a Osama Bin Laden, descubrí que los argentinos tenemos una política de Estado que no había percibido: desde mediados de los años ochenta hasta hoy han pasado tantos gobiernos tan diferentes, pero todos han actuado de modo idéntico en un punto. Han cuidado la vida del ex-general Videla. Y le han garantizado sus derechos a un juicio justo. Porque Videla, que montó un dispositivo terrorista que mató más gente que el atentado terrorista a las torres gemelas, tiene iguales derechos que quienes lo juzgan. Y por eso está preso.

Norbert Elías, en *El proceso de la civilización*, entendía a este como el fortalecimiento de las autoacciones "que impiden a todos los impulsos espontáneos expresarse de modo directo en acciones, sin la interposición de aparatos de control". Impulsos pasionales refrenados. Elías tenía la peculiaridad de no hacer una valoración acerca del proceso, interesado en comprenderlo. Descriptivamente, *vendetta*, ojo por ojo, diente por diente, ciertamente, no podrían pertenecer a un grado muy alto de la civilización. Ofrecen, a los ojos que permanezcan abiertos a Guantánamo o a Irak, actos que dan cuenta de nociones muy restringidas de justicia. Muy restringidas a occidente. Un occidente, además, más restringido en sus límites de lo que muchos latinoamericanos creen. Todos los occidentales nacen iguales. Los no occidentales y no occidentalizables, también.

Deconstruir esa frontera imaginaria que se convierte en acto, en sangre, en ocupación, en territorios fuera del mundo y en realidad cotidiana es el desafío imprescindible para una idea verdaderamente universal de una igualdad de derechos. Una gran parte de los seres humanos viven su vida de un lado de la frontera. Sin embargo, de lo que se trata es de interpretarla para transformarla. ■

El autor nació en Buenos Aires en 1968. Es doctor en Antropología, decano de Estudios Sociales en la Universidad Nacional de San Martín y profesor de Antropología Social y Cultural en la Universidad de Buenos Aires. Publicó, entre otros, *Interculturalidad y comunicación* (2000), *La nación en sus límites. Contrabandistas y exiliados en la frontera de Argentina-Brasil* (2003) y *Los límites de la cultura* (2011).

ÁLBUM DE UN VIAJERO

El autor nació en Rosario en 1958. Estudió con Eduardo Serón y con Guillermo Kuitca. Ha realizado, entre otras, las siguientes muestras individuales: *Pinturas 1990-1997*, en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires; en la Galería OMR, México DF (1998), en Sicardi Gallery, Houston (1999); en Ramis Barquet Gallery, New York (2000); *Remordimientos*, en el Museo Juan B. Castagnino, Rosario (2003); *Bandido*, en el Centro Cultural Parque de España, Rosario (2009); y *Retrovisor*, en el Museo Emilio Caraffa, Córdoba (2010). Obtuvo el Konex de Platino de la Fundación homónima en el año 2002.

Marzo en el Paraná

DIBUJOS: DANIEL GARCÍA

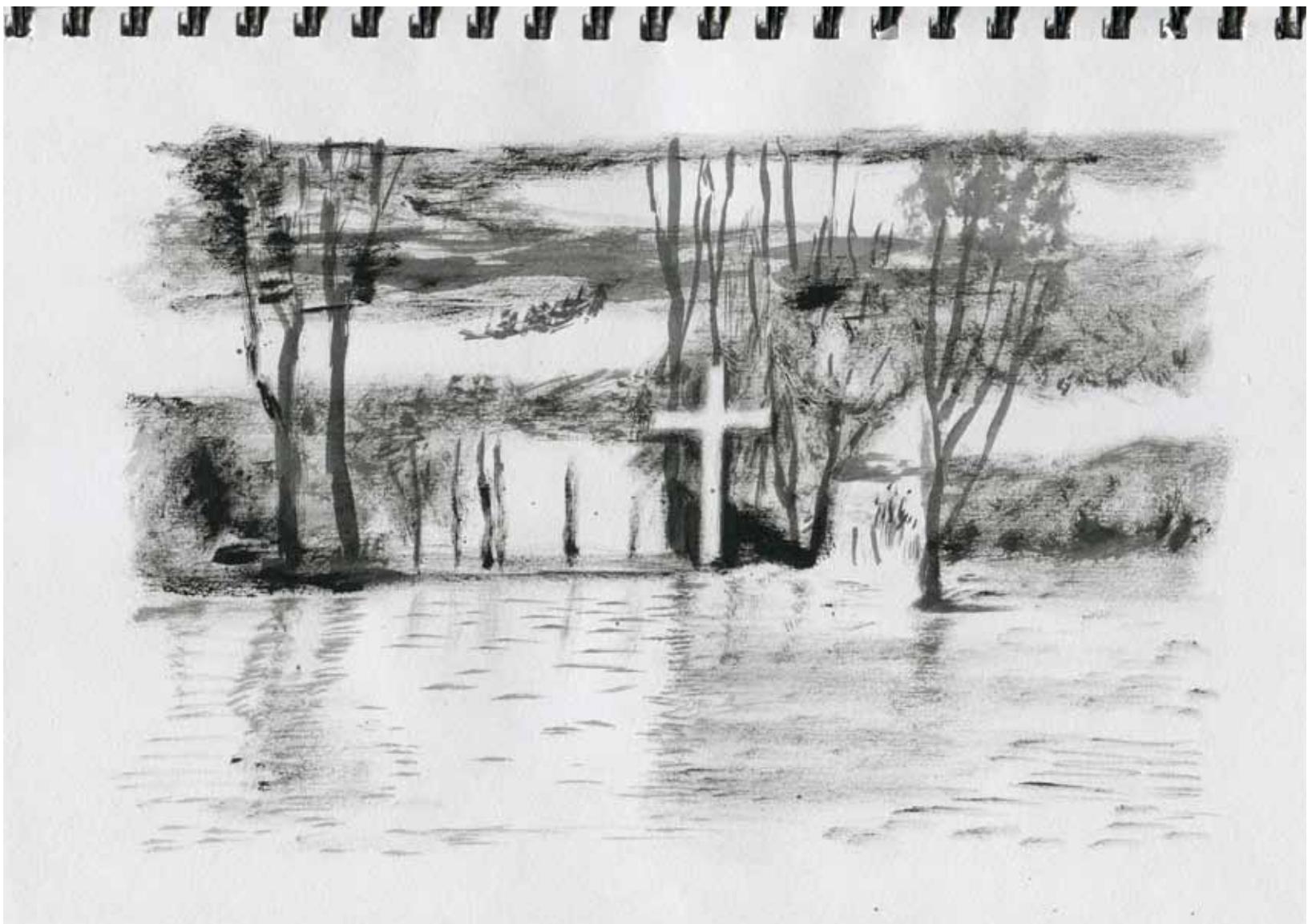


Doce dibujos realizados durante la expedición Paranà Ra'anga, marzo 2010.

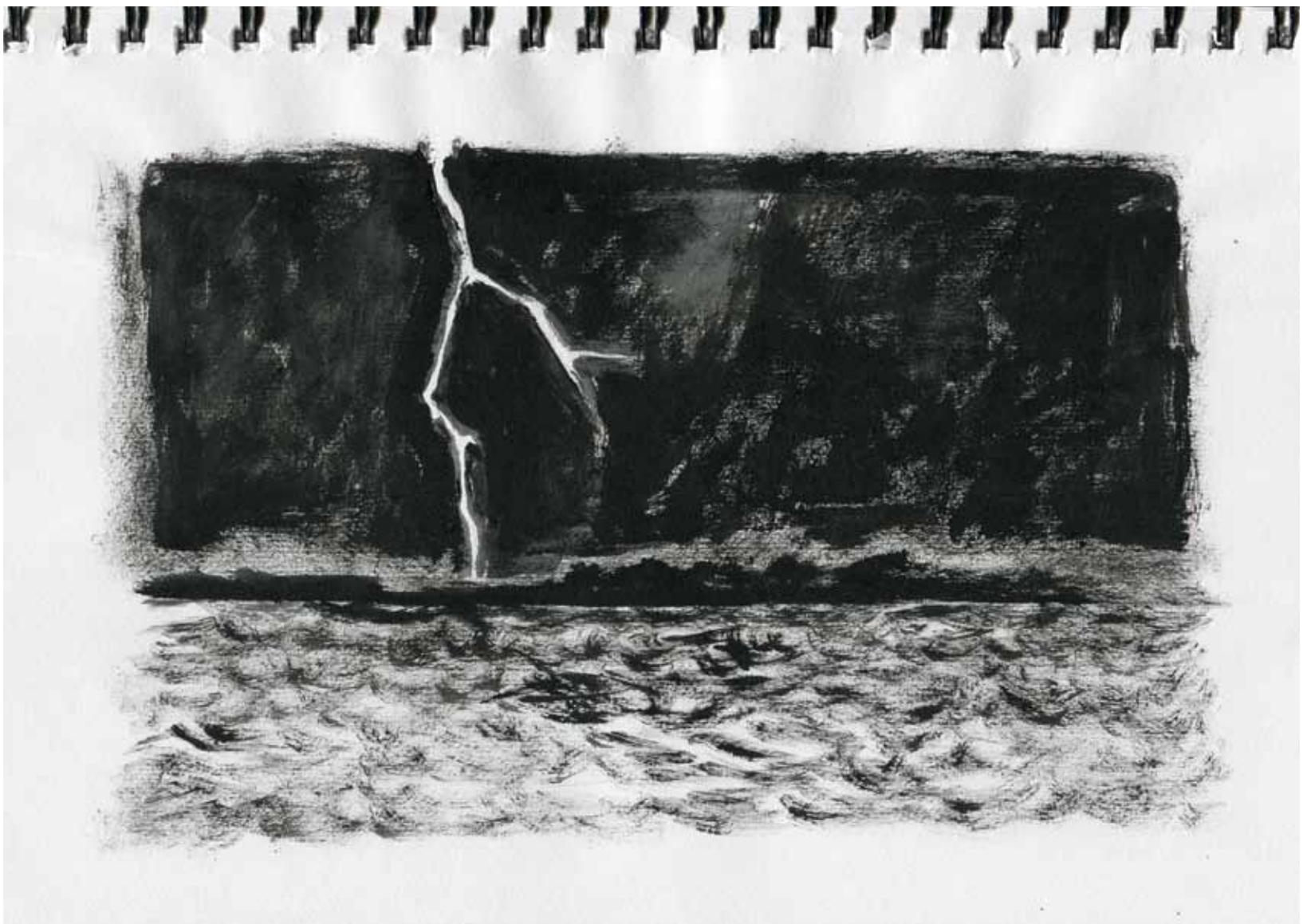




18 de marzo (7)



18 de marzo (8)



18 de marzo (12)



19 de marzo (1)



19 de marzo de 2010 (6)



20 de marzo (2)



21 de marzo (1)



22 de marzo (1)



22 de marzo (2)



26 de marzo (1)



28 de marzo (3)

La estructura atómica del sonido

Martín Prieto me invitó a escribir este ensayo, por e-mail, de este modo: “Para el número 12 [de *Transatlántico*], que pensamos sacar en julio, estamos preparando un sumario que armaremos a partir de ciertas derivas conceptuales provenientes de un ensayo sobre la obra de Franz Liszt, de quien este año se cumplen 200 años de su nacimiento, y sobre quien estamos haciendo aquí un ciclo de conciertos. De ningún modo se va a tratar de un número ‘sobre’ Liszt, sino que tomaremos algunas ideas presentes en el imaginario de su construcción de artista —comunicación, acción dramática, interpretación, alteraciones ilimitadas, argumentación, virtuosismo, canción— para proyectarlas un poco hacia cualquier parte, o hacia donde las lleven nuestros colaboradores. Hay una frase de Liszt que nos gusta mucho, que dice: ‘Son precisamente las alteraciones ilimitadas que puede atravesar un motivo —en ritmo, tonalidad, tempo, acompañamiento, instrumentación, transformación, entre otras— las que conforman el lenguaje por el cual uno puede expresar ideas y, de ese modo, la acción dramática’. Y nos gustaría mucho que escribieras algo sobre la idea de las ‘alteraciones ilimitadas’ aplicada a lo que vos quieras”.

Fue una alegría recibir este mensaje, no solamente porque Martín Prieto pensara que tengo algo que decir sobre una cuestión que me parece fundamental en lo que concierne a la producción de arte hoy por hoy, sino porque me permite repetirme por escrito algunas cosas que he estado pensando a medida que, en el curso del último año, aprendía a usar software de edición de sonido, cuyo dominio me resultaba necesario para realizar cierto proyecto. Este proceso me ha llevado a comprender que hay problemas con los que los músicos ahora se confrontan que son diferentes a los problemas con los que tenía que confrontarse, digamos, Franz Liszt.

Porque la producción de música en el presente asocia de una manera particular la figura de las “alteraciones ilimitadas” con el virtuosismo, y las dos cosas con la posibilidad o no, la necesidad o no, de tener un lenguaje más o menos conformado. Tal vez no sea evidente para el lector, pero gran parte de lo que escucha todo el tiempo ha sido producido en computadoras que les ofrecen a sus operadores, cuando se ponen a trabajar, diferentes opciones: emplear software completamente configurado o software, al contrario, que permite que cada uno, a partir de un lenguaje de programación y un conjunto de herramientas, diseñe configuraciones particulares. Cada una de estas opciones viene con sus problemas específicos, estricta-

mente correlativas a sus potencialidades. La situación está muy bien definida en un ensayo del compositor Thor Magnusson, que dice esto:

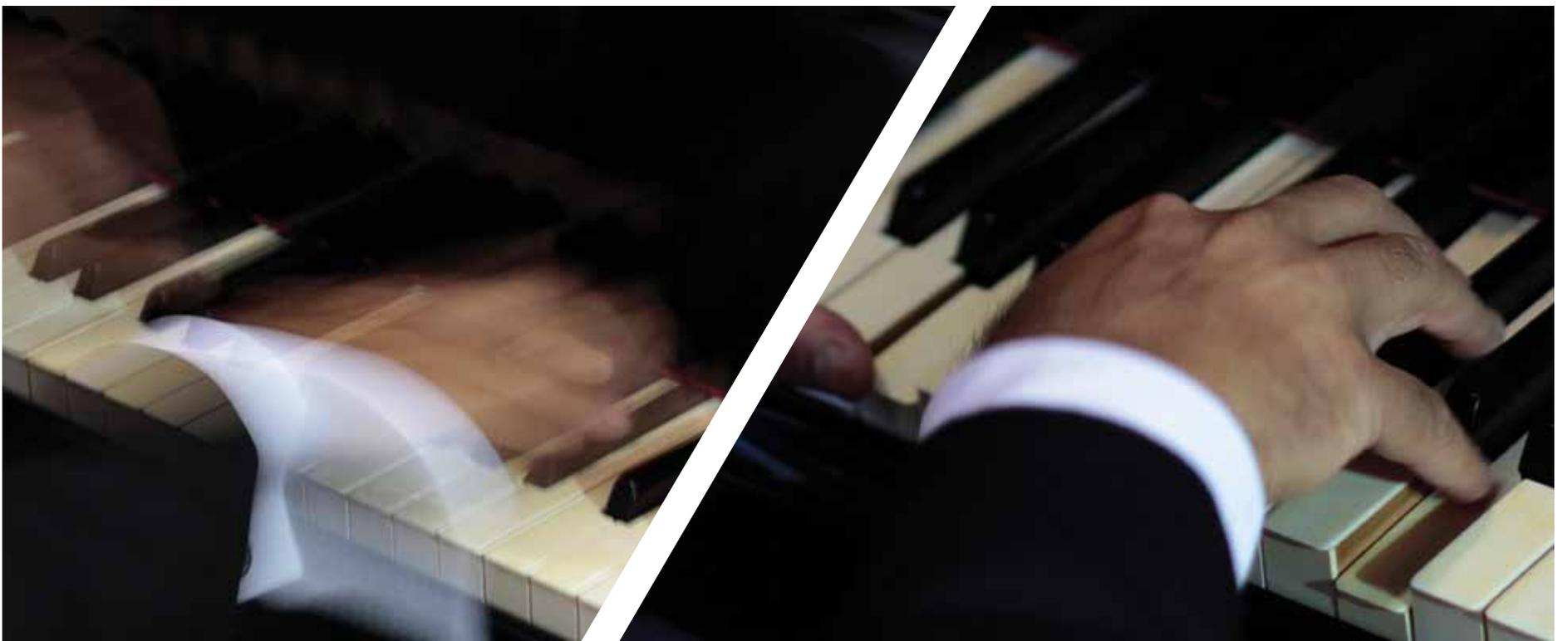
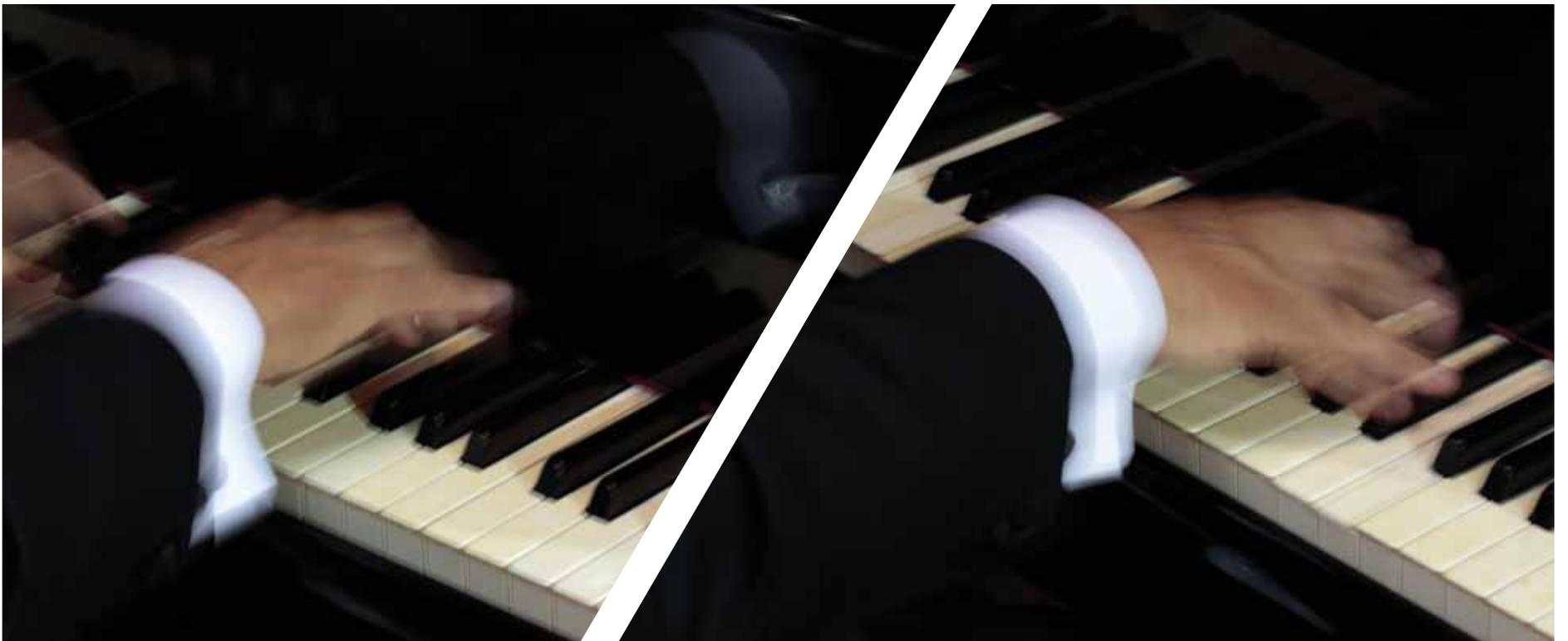
“Hoy por hoy, un músico que trabaje con tecnología digital se confronta con una panoplia de herramientas musicales que pueden ser caracterizadas, a grosso modo, a través de una división entre software de producción musical pre-configurado, por un lado, y, por el otro, entornos de programación de audio como SuperCollider, CSound, Pure Data, Max/MSP, ChucK o Audiomulch (para mencionar unos pocos). Los problemas de los primeros residen en las constricciones conceptuales y composicionales que son impuestas a los usuarios por herramientas que definen claramente el rango de expresiones musicales disponibles. Por esa razón, muchos músicos, para combatir la fosilización de la música en receptáculos estilísticos, muchas veces deciden trabajar con entornos de programación que les permiten una experimentación más amplia. Y sin embargo, surge aquí el problema del alcance expresivo prácticamente infinito del entorno, que a veces resulta en una parálisis creativa o induce el frecuente síntoma del músico que se vuelve ingeniero. En consecuencia, se puede detectar una estrategia común, que definimos aquí como la de diseñar constricciones, en las cuales el diseñador de instrumentos, el compositor o el ejecutante (una distinción que muchas veces es irrelevante en estos dominios) concibe un sistema de constricciones de nivel relativamente elevado, que circunscribe un espacio definido para la expresión potencial, sea de naturaleza composicional o gestual. (En: “Designing Constrains: Composing and Performing with Digital Musical Systems”. *Computer Music Journal* 34, 4, 2010.)

La condición de este músico hipotético es muy diferente a la de, pongamos por caso, aquel Franz Liszt que encontraba su punto de placer en la concepción, el trazado, el seguimiento de las “alteraciones ilimitadas” por las que podía pasar un motivo. Pero ¿qué quería decir Liszt cuando hablaba de las tales “alteraciones ilimitadas”? Las alteraciones que le interesaban, ¿eran ilimitadas hasta dónde? Otros pueden decirlo mucho mejor que yo, pero imagino que, al disponerse en alguno de sus roles, debía aceptar ciertas cosas como datos más o menos fatales de su situación. La estructura fundamental del piano, por ejemplo. El masivo objeto poseía (posee, todavía) ochenta y ocho teclas, algunas negras, otras blancas, ordenadas de grave a agudo, o de agudo a grave. Estas teclas permitían un

tipo de ataque de las notas (oprimimos una tecla, un martillo dotado de una superficie de felpa cae sobre una cuerda y, de inmediato, se levanta) y una serie de modos de resonancia. Sobre esta plataforma es posible entrenarse de modo de incrementar la velocidad y variedad del toque, de modo tal que —incluso tratándose de un instrumento en el que la fuente de las vibraciones (las cuerdas) está separada del ejecutante, que se comunica con ella a través de una interfaz de piezas discretas— uno sea capaz de comunicar algo del orden del afecto. Liszt, en el tiempo en que le tocó caer entre nosotros, operaba en un punto de equilibrio, donde el virtuosismo, atributo muy deseado, se asociaba a la producción de múltiples, de variadísimas, de sorprendentes transformaciones de motivos realizados por alguien que se mantenía la mayor parte del tiempo en los confines de un cierto universo instrumental. Las alteraciones eran seguramente ilimitadas, pero de una manera diferente a las alteraciones que son accesibles ahora al músico normal que dispone del acceso a suficientes piezas de software, y que puede, con la mayor facilidad, desencadenar alteraciones al nivel, digamos, de la estructura atómica del sonido. Allí, el espacio de expresión potencial es vastísimo (no infinito, claro, ni siquiera estrictamente ilimitado), y por lo mismo, francamente, algo angustiante (y, sobre todo, conducente al extremo de la producción maníaca o al otro de la parálisis más completa).

Dije “al músico normal” pero la verdad es que lo mismo, exactamente, es accesible a los que no son músicos. Esta es una particularidad de nuestra condición: la capacidad de producción musical original ha sido separada, se ha vuelto independiente, de las formas más habituales del virtuosismo. Si se nos ocurre hacer música no nos resulta necesario aprender a tocar un instrumento. ¿Eso significa que en el lugar de aquellas antiguas destrezas no hay nada? No, no significa eso. Significa que las destrezas relevantes son de otros tipos. Son menos parecidas a las del gimnasta que al de quien, a fuerza de insistencia, encuentra la dieta que le resulta conveniente, la combinación que favorece las tendencias más o menos espontáneas de su organismo. De donde resulta que hacer música puede volverse un poco como cocinar. Seguramente habrán visto lo que hacen los cocineros competentes: empiezan por ordenar el espacio que los rodea de manera de tener todo a mano. Lo mismo hace, cuando adquiere alguna competencia, un músico en el universo digital: se

El autor nació en Rosario en 1963. Es doctor en Filosofía por la New York University y profesor en la Universidad de Pennsylvania. Publicó, entre otros libros, la novela *La euforia de Baltasar Brum* (1999), y los ensayos *Espectáculos de la realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas* (2007) y *Tres vidas secretas* (2008).



Hacer música en la circunstancia presente de la tecnología digital, con una vasta variedad de herramientas en softwares y entornos de programación, equivale muchísimas veces, más que a liberar la experiencia, a diseñar restricciones. Las infinitas posibilidades en la práctica combinatoria promueven la reticencia porque nunca se sabe cuál minúscula maniobra puede cambiar el destino de la expresión. **TEXTO: REINALDO LADDAGA | FOTOS: HÉCTOR RIO**

asegura de tener todo a mano, de manera de conducir la práctica combinatoria sin necesidad de detenerse, o deteniéndose lo menos posible. Porque no sabe nunca dónde va o qué minúscula operación va a mandar todo en una dirección inesperada, es posible que resuelva que le conviene reducir los ingredientes: como dice Thor Magnusson, compositor, en la circunstancia presente, equivale, muchísimas veces, a diseñar constricciones.

Pensemos en el virtuoso que era Franz

Liszt: un individuo capaz, a fuerza de repetidas, ascéticas prácticas, de realizar los minuciosos movimientos, de aplicar la velocidad y la fuerza precisa al ataque de esa serie de barras negras y blancas que lo vinculaban y lo separaban de las remotas, apenas visibles cuerdas. Los conciertos comenzaban por el silencio: las alteraciones ilimitadas, si llegaban a existir, se dibujaban sobre un plano que se deseaba vacío, el de la atención indivisa de los auditores. Pero yo, si me propongo hacer música me encuentro siem-

pre ya con una plenitud de indiscernibles, que tengo que destejer como pueda, hasta alcanzar una línea, la definición de una superficie, que parezcan, aunque no pueda ser cierto, una alteración que antes no se habría producido. Dos formas, tal vez, del virtuosismo, o una forma, a lo mejor, que se profundiza: el desplazamiento de la arquitectura de expectativas y presuposiciones que Liszt admitía se ha seguido produciendo, y los músicos, más que nunca, conciben y ejecutan en el aire. ◀

En contra del teatro de ideas y del lucimiento verbal de actores y dramaturgos, la autora de esta nota opina que, desde el inicio mismo del género en la antigüedad clásica, los espectadores esperan que les cuenten historias de personajes a los que les pasan cosas. Si uno de ellos se alarga en disquisiciones, ya llegará otro al escenario que lo reconvenga. **TEXTO: CARMEN LOSA | FOTOS: HÉCTOR RIO**

No estoy en contra de la novela. No estoy en contra del ensayo, de la reflexión puesta en palabras escritas. No estoy en contra de la literatura. Pero yo escribo teatro.

¿Es que el teatro no es literatura? Siempre que entramos en esta cuestión nos adentramos en un laberinto en el que nunca llegamos a encontrar al Minotauro. Probablemente sabemos que encontrarlo supondría nuestro sacrificio. Pero para qué plantearnos llegar ante la presencia de la bestia. Quiero decir que no hace falta llegar a una conclusión.

El teatro es literatura, sí, pero el teatro no es literatura, o no sólo es literatura. Confinar al teatro dentro del marco de la literatura es como limitar la pintura a una lámina de un cuadro que fijamos en una pared. Cuando vi el cuadro de la Gioconda me sorprendió lo pequeño que era (luego he sabido que este es el comentario más extendido entre los visitantes del Louvre, no soy tan original...). Sin embargo el cuadro de la Gioconda es mucho más "grande" que cualquier lámina que lo reproduzca, por grandes que sean sus dimensiones. Otra cosa es que podamos apreciar la pintura tras ese cristal protector, a unos cuantos metros de distancia.

Entonces no estamos hablando de dimensiones en términos de tamaño. Una novela es igual de valiosa independientemente del ejemplar que tenemos en las manos, de la edición, de la presentación o de la fuente en la que se imprima (más allá de que una buena edición nos puede hacer más favorable la lectura). Lo importante son los mecanismos que se ponen en funcionamiento dentro de nuestro cerebro para recrear la historia que nos cuentan las palabras.

Pero el teatro... El teatro es eso y también es otra cosa. El teatro es acción. Así es como yo lo concibo. Acción. Acción pura. Acción. No me cuentes milongas. Si no hay acción no hay teatro. Y sé que con esto me sitúo en un frente contra algunos de los grandes textos de la literatura dramática universal. Pero no tendría por qué ser así. La acción que proponen los textos puede ser más o menos deliberada, más o menos explícita. Un teatro de ideas puede ser tan válido como cualquier otro pero, en mi opinión, si no se propone una acción, sería igual de válido leerlo en soledad.

El espectador, desde la época clásica, y desde luego en la actualidad, va al teatro a que le cuenten historias de personas a las que les pasan cosas. Y quiere ver que eso sucede en ese momento y quiere ver cómo gestionan sus pro-

blemas los personajes en el escenario. Y quiere abrazar a la víctima y luchar con el héroe y tirar piedras al malvado. Y entrar en conflicto con sus propios ideales, porque comprende lo que le pasa a quien toma una decisión. Y quiere sufrir con el error de quien la toma. En pocas palabras, el espectador va al teatro a trabajar. A mí el teatro de pensamiento, donde el espectador sólo se ocupa de reflexionar, me aburre soberanamente. Pido mil perdones a quien ofenda esta confesión, pero la mantengo. De igual manera aborrezco toda situación escrita para el lucimiento verbal de un actor. Odio la actitud de "ahora viene el monólogo y veréis de lo que soy capaz". No quiero ver el mecanismo de la interpretación, quiero ver a la actriz descarnada, al actor confuso, no quiero ver la rueda dentada de la arquitectura interpretativa ni oír el compás de las inflexiones.

Según yo lo veo, y según me enseñaron, un texto tiene que partir de algún lugar y encaminarse hacia otro. En medio pasan cosas que hacen que el camino no sea recto. Y puede ser que la dirección en la que se plantea el comienzo de una función cambie de tal manera que el destino al que se llega sea imprevisible. En eso estoy. Los últimos textos que estoy escribiendo, entre ellos *Proyecto Expreso*, se orientan en esa corriente.

Yo empiezo a escribir porque quiero contar cosas que no encuentro escritas y porque las quiero contar de otra manera. Pero todo lo escrito en estos siglos de historia de la dramaturgia, todo lo leído, lo visto, lo interpretado, lo dirigido, lo adaptado... me hace tener esta visión. Es decir, no nacemos de la nada, somos hijos y nietos de todo lo anterior. Y es nuestra responsabilidad aportar nuestra visión, construir sobre lo ya construido y cambiar en la medida en que la sociedad lo necesite. No soy portavoz de nadie, pero soy parte del todo.

La acción, decía. Ponerse a escribir es una tarea al alcance de muchos. Toda persona con un grado suficiente de preparación es capaz de esbozar un número de palabras suficiente como para que su lectura llegue a convertirse en un montaje teatral de una duración aceptable. Escribir puede ser bastante fácil. Uno se pone a hilvanar oraciones y deja fluir su pensamiento. Lo difícil es que ese texto contenga la acción necesaria para que sea interesante al público. ¿Y eso cómo se hace?

O ¿cómo se hace bien? Desde luego es un esfuerzo, pero el resultado es muy gratificante. Claro que... hay que querer hacerlo. Hay que tener una implicación personal en que

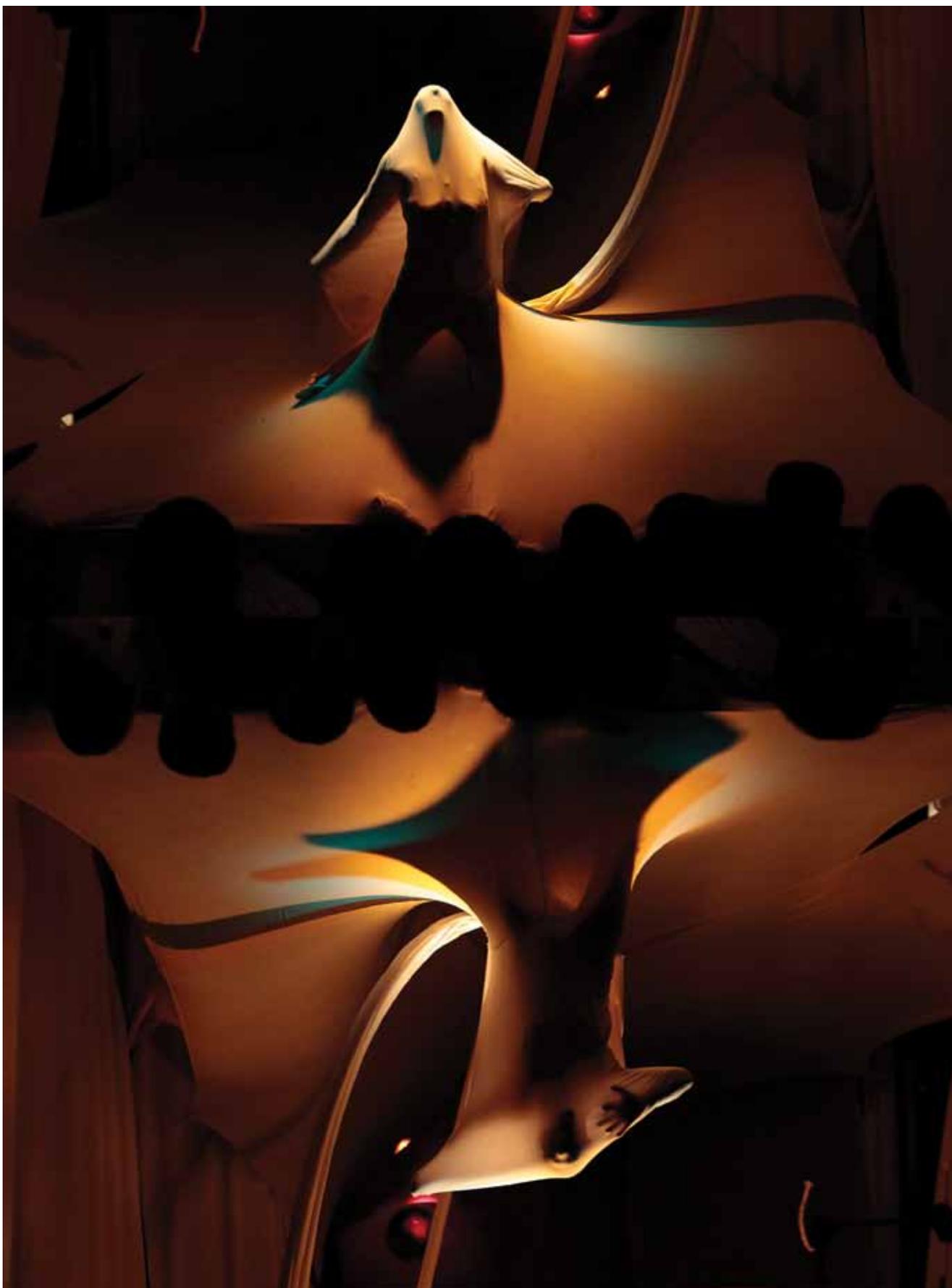
los textos lleguen al público, en que lo toquen, en que cambien de alguna manera su visión sobre las cosas. El autor quiere dar su punto de vista, pero no lo hace solo: lo hacen sus personajes. Son ellos los que se revuelven, se ríen, se retuercen, se adaptan, luchan... y terminan exhaustos porque a lo largo de la obra les han pasado cosas... o frustrados, como los personajes de Chéjov, porque quizá no son las cosas que ellos hubieran esperado; o sometidos, como los de *Divinas palabras* de Valle-Inclán, porque las palabras les han sojuzgado. Y a veces no saben qué les ha pasado. Y me gusta que no sepan, porque nadie sabe todo de su vida. Ese misterio también propone acción, porque provoca en los personajes la necesidad de resolver el enigma o los sitúa como protagonistas ignorantes de su propio devenir.

Esas cosas que pasan, esas cosas que les pasan a los personajes, también me pasan a mí. ¿Y qué quiero decir con esto? Que yo tampoco lo sé todo. No soy la autora demiurga que predestina a los individuos y observa cómo se despeñan contra los acontecimientos. Hago ciertas elecciones sobre situaciones y caracteres, pero sobre todo los pongo a dialogar. Ellos hablan y yo los escucho, su diálogo me conduce a mí. Bueno, ya... ya, claro que soy yo quien escribe. Soy yo quien orienta sus palabras y sus acciones, pero... no suelo hacerlo de una manera premeditada. Soy incapaz de trabajar con una estructura previa. Confío en que la estructura se irá conformando a lo largo del proceso, paso a paso, frase a frase. Son los personajes quienes se cansan de hablar y proponen acciones. Si uno de ellos se alarga en disquisiciones, siempre aparece alguien que le reconviene. Si uno se entretiene hablando... siempre sucede algo que le impele a actuar. A veces las propias palabras les son ajenas, de tanto escucharse, y esto rompe el inmovilismo. La acción, siempre irrumpe la acción. Para que la obra avance, para que me sorprenda a mí. Creo que es la mejor manera que he descubierto para que luego sorprenda al espectador.

En mayor o menor medida los actores que vamos cumpliendo años en nuestra profesión adquirimos el uso de unas herramientas que se van asentando sobre la confianza en la propia imaginación. Los métodos de interpretación que suelen desarrollarse en la mayoría de las escuelas de actores enseñan al actor o a la actriz a practicar tareas que poco tienen que ver con el trabajo creativo. Hay una falta de confianza en la capacidad creadora del actor y se tiende a considerar más su faceta como

La autora nació en Camas, Sevilla, España en 1959. Es actriz, dramaturga y directora teatral. Ha escrito, entre otras, las siguientes obras estrenadas: *Chicas* (2006), *Heridas* (2008) y *Proyecto Expreso*, con la que obtuvo el Premio Tirso de Molina 2010.

Si divagas, se te va el tren



intérprete. El planteamiento, en cierto modo provocador, de David Mamet, contra las escuelas creo que va en esa dirección. "No hay más que unas frases escritas en un papel". Y eso lo dice Mamet, que forma parte de una de las escuelas más prestigiosas de Estados Unidos. Pero lo que creo que propone Mamet es abrir una puerta a trabajar con lo que te sugiere el texto. Cada proyecto, cada texto propondrá una forma de trabajar y en ello tendrá que ver la intuición y la imaginación del actor creador, para que ninguna interpretación sea igual a otra. Ceñir el trabajo sobre el texto a una serie de datos de análisis y de propuestas interpretativas preconcebidas en mesa es cargarlo con un peso que lastra el proceso creativo. Es necesario estudiar, saber, idear, pero también jugar, imaginar... crear.

De igual modo, mi descubrimiento sobre la escritura teatral, que me liberó y me abrió este camino que recorro desde hace unos pocos años, es la posibilidad de prescindir de ciertas obligaciones previas. La opción de entrar a jugar con lo que está pasando en el campo de la imaginación. No sé si es la manera, pero sí es la corriente en la que me sitúo para desarrollar mis historias: la imaginación y la acción.

Y me vuelve la imagen del laberinto. Un texto carente de acción se pierde en divagaciones más o menos lúcidas. Un texto teatral necesita anclajes, para no vagar sin rumbo como un globo de helio.

Acciones, giros, cambios. Propuestas activas que sacan al personaje (y al actor) del laberinto de las palabras, para luego poder adentrarse de nuevo en esa jungla del lenguaje a la que se refiere Sanchis Sinisterra. Para poder sumergirse en el juego de los enigmas formales, hay que querer vencer a la esfinge. En definitiva, si te divagas, se te va el tren.

Y hablando del lenguaje. ¿Debo plantearme qué palabras utilizar? ¿Debo partir de una forma para establecer la urdimbre sonora en la que los personajes se mueven? Tengo la convicción de que la imaginación es tan poderosa que cada historia propone un lenguaje y este forma parte del todo, de la corriente creadora que fluye. Claro que no sale solo, claro que el baúl de conocimientos, la cultura, va moldeando la expresión y que la destreza en el uso de la sintaxis no es un talento innato. Pero hay que dejar respirar a los personajes, permitir que transpiren y que blasfemen. Son ellos los que necesitan comunicarse. La clave está en trabajar sin presión, pero eso... también es otra cosa. ◀

Monedas de un peso en una botella

TEXTO: NICOLÁS DOFFO | FOTOS: HÉCTOR RIO

En un patio atrapado en medio de varios edificios, unos chicos juegan aburridos mientras esperan que vuelva la luz. Terminan formando distintos bandos e iniciando algunas peleas.

Una movida política por la cual se manda asesinar a un artista popular. El clima se enrarece.

Un hombre soltero, cincuentón, vuelve a pasar las fiestas a su ciudad y se queda en la casa de su madre, una mujer ya mayor. Es un día de temperatura alta y el aire acondicionado está al máximo. El tipo fuma en un sillón cuando de pronto escucha el chasquido seco y metálico de su madre intentando encender el calefactor.

Un luchador mexicano poniéndose la máscara en el camerino antes de salir a la arena.

Una mujer va a visitar un departamento en venta. Es un séptimo piso. La vendedora que se lo está mostrando abre una ventana y comienza a ponderar la vista del lugar. La mujer le echa un vistazo, coincide con la vendedora y, durante un instante, piensa en saltar al vacío.

Un viajante le hace un favor a un joven de su pueblo y lo lleva hasta su destino. Una tormenta de verano los sorprende en la ruta. Llueve con mucha intensidad, no se ve nada y tienen que detenerse en un bar. Piden una cerveza y maníes. Sentados en una mesa contra la ventana, mientras miran cómo sigue lloviendo y cómo por momentos se borra el paisaje en furiosas ráfagas de agua blanca, el viajante le cuenta al joven su vida. Es una vida monótona llena de nada y horas perdidas en la ruta pero el viajante se muestra feliz con ella. El joven escucha, pela unos maníes, toma cerveza y le manda unos mensajes a su novia.



Dos travestis fumando porro en la esquina de la facultad de psicología interceptan a un estudiante mientras éste se dirige a una clase. Es de noche. Lo invitan a ir a un motel de la zona. El pibe les dice que tiene que ir a la facultad y sonrío. A la salida de la clase, el estudiante vuelve a pasar por la esquina y los travestis ya no están.

Un tipo de un pueblo de Misiones que dice tener el pombero encerrado. Quien le paga puede ver una especie de pajarraco deforme y maltrecho en una jaula de vidrio.

Un pibe cuida una casa porque sus dueños se fueron de vacaciones. La casa se encuentra en una especie de country. Tiene un patio con grandes árboles, un quincho, una pileta. El pibe invita a sus amigos a comer un asado. Es un día de semana y la noche es cálida. Llega el grupo de amigos, chicos y chicas. Llevan mallas y bolsos. No hay vecinos cerca y nadie molesta. Aunque al principio se mueven con cierto titubeo no tardan en tomar posesión del lugar. Se divierten. Se tiran al agua y se miran con deseo cuando suben mojados por la escalera. Desde la pileta, todo —la casa de ladrillo visto, el césped cortado al ras, el parrillero iluminado desde abajo— tiene un resplandor especial.

Un cerrajero que trabaja haciendo emergencias y lo llaman a trashedoras desde cualquier punto de la ciudad.

Un tipo de unos sesenta años que cuelga sus obras —cuadros grandes, colores fuertes, algunos paisajes, principalmente objetos— en el bar de un club de barrio frecuentado por viejos. En el bar, al tipo le dicen artista, pintor, y se sienten orgullosos de él y de sus cuadros.

Una esposa que a escondidas guarda monedas de un peso en una botella y un

Un artista popular, un soltero cincuentón, un luchador mexicano, una mujer, una vendedora, un viajante, un joven, dos travestis, un tipo, el pombero encerrado, un pibe, un cerrajero, una esposa, una chica, un grupo de amigos, un tío, un sobrino, un ex boxeador, tres pibes más, una mina, un novio, los amigos del novio, un entrenador de nadadores, dos vagabundos, cinco princesitas, un príncipe, dos productores, un viejo borracho, alguien que sigue vivo.



día, después de dos años de ahorrar, le da la botella a su marido.

Una chica ve un par de capítulos de un animé de culto y se fanatiza con la serie. Queda tan fascinada que se hace un tatuaje con el logo de la Corporación, un organismo paramilitar que tiene un papel central en la historia.

La primera vez que se junta el grupo de amigos luego de la muerte del padre de uno de ellos.



En medio de un cumpleaños familiar, un tío joven le pide a su sobrino que lo lleve en auto a un lugar. El tío le va indicando las calles y cuando llegan a una casa, se baja del auto y toca timbre. Se mete dentro de la casa y sale a los diez minutos. Entra al auto y le ordena al sobrino que arranque. Cuando se alejan un par de cuadras saca una bolsita blanca de la billetera. El sobrino se siente un poco incómodo y maneja tratando de aparentar naturalidad. Después de aspirar con la punta de una tarjeta de teléfono, el tío le dice que tenía que blanquear esa historia con él y le ofrece un saque. El pibe rechaza el ofrecimiento y sigue manejando. Dan unas vueltas por la ciudad y cuando siente que van a empezar a preguntarse dónde están, vuelven al cumpleaños.



Los pensamientos de alguien que agoniza.

Un ex boxeador que sólo hizo una pelea. Le dicen el mono porque cuando subió por esa única vez al ring llevaba un monito tití en el hombro. Lo cagaron a palo.

Tres pibes de gorrita arman en un baldío el tren fantasma de un parque de diversiones trashumante. Las chapas están descascaradas y tienen bastantes abollones. Es otoño y hay mucho viento.





De vez en cuando pasa un auto y uno de los tres levanta la vista. Trabajan en forma pausada, maquinal, desganaada. La gorrita de uno de los pibes tiene el logo de los Chicago Bulls.

Una mina que una noche, durante el trascurso de una fiesta en una quinta, se encara a todos los amigos de su novio para demostrarle que son una basura.

Una banda de amigos de Entre Ríos va al festival de Cosquín. Se instalan en un camping y se pasan toda la noche yendo de peña en peña, recorriendo el circuito paralelo, joven y descontrolado que se monta al margen del festival. Toman mucho vino y cerveza. Bailan y transpiran. Todavía de noche, el que tiene suerte coge en alguna de las carpas, sobre el piso de tierra dura.

Un entrenador de nadadores.

Una mujer de edad a los pocos días de enviudar publica en el diario un aviso ofreciendo a bajo costo las prendas y las cosas de su difunto marido.

Al mediodía dos vagabundos descansan bajo la sombra de un gran árbol. Cruzando la calle, un grupo de personas forma fila para entrar a un recital. Los vagabundos miran distraídamente a la gente. Sobre una parrilla colocada en la vereda, asan un par de palomas.

Un grupo de teatro que en las vacaciones de invierno recorre en una combi el interior del país representando una obra para chicos. Los actores viajan con el vestuario puesto —grandes disfraces satinados, ampulosos, algo gastados— y se bajan de la combi con caras de poco dormir, sonrisas forzadas y el peinado grasoso ya hecho. Son cinco princesitas, un príncipe, que es gay, y dos productores de jean y barbita.

Un crimen llevado a cabo para vengar la muerte de alguien que en realidad sigue vivo.

Todos los días una chica recibe por mensajería privada un sobre sin remitente. Durante un semana piensa que el sobre está vacío, hasta que un día al ponerlo boca abajo le parece ver el destello de algo pequeño, casi invisible, que cae. Se agacha y encuentra un alfiler. Los sobres con los alfileres siguen llegando y nunca se sabe quién los manda. Finalmente un día deja de recibirlos y nunca más se sabe nada del asunto.

Un joven acompaña a sus abuelos a un casamiento y lo sientan en una mesa de viejos.

Un grupo de personas conforma una liga nacional de un deporte nuevo, una mezcla de lacrosse y cricket que se practica de forma individual. Las fechas se realizan a lo largo de todo el país en distintas ciudades, en general medianas o chicas. El grupo se traslada de un punto a otro, recorre kilómetros y kilómetros, siempre llevando su familia a cuestas. Los autos viajan recargados, llenos de pelotas, palos,



chicos y bolsos. Rigurosamente las fechas se realizan los fines de semana cada quince o veintidós días en clubes con mucho verde —árboles, parrilleros, mesas de concreto—. El deporte no lo juegan más de doscientas o trescientas personas y se conocen todos con todos. Entre ellos existe una cordialidad expectante y rencorosa, una amistad siempre a punto de quebrarse, una competencia por momentos amable, por momentos salvaje, siempre peligrosa.

En un recital de Judas Priest en el estadio de Vélez un joven, mientras hace la fila esperando su turno, ve cómo violan a un tipo en un baño químico. Por lo que escucha, se trata de una venganza y la venganza parece estar justificada.

La aparición de una mancha de humedad con la cara de Cristo en la pared de una agencia de lotería en Paraná.

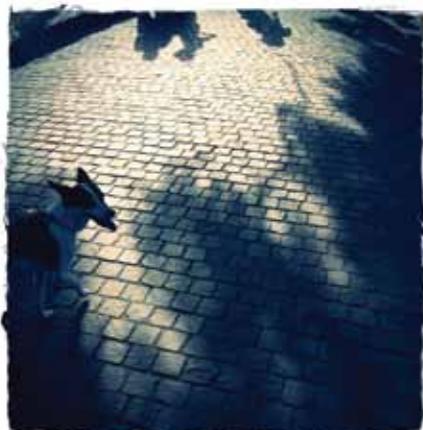
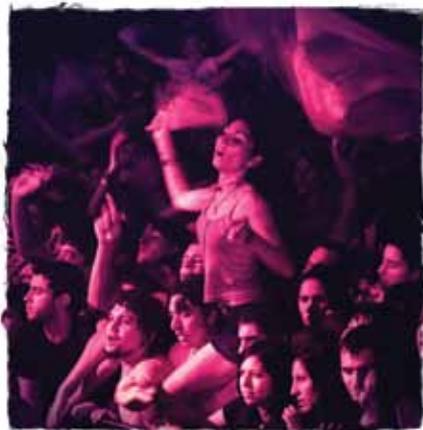
Dos pibes se conocen colándose a una segunda película en un multicine. Se descubren mutuamente al cruzarse en la sala y al término de la película se ponen a hablar en el pasillo. Ambos estudian cine —en distintos institutos— y enseguida se hacen amigos. Escriben un guión juntos. Después un segundo y un tercero. En una fiesta de un centro cultural de Palermo uno le presenta su novia al otro. Luego de verse un par de veces, la chica se va con el otro. Pasado un tiempo, vuelven a encontrarse en la ceremonia de adjudicación de unos subsidios provinciales y se ponen a charlar de sus respectivos proyectos. Van a firmar en formato digital y planean presentarse en un par de festivales. Ambos quieren trabajar con un mismo actor, pero ninguno de los dos tiene el presupuesto necesario como para permitirse.

Un viejo borracho que graba y coloca en los sepulcros las placas de bronce recordatorias. Se equivoca en las inscripciones, no cumple con los plazos estimados, pero la gente lo sigue llamando igual ya que es el único que realiza ese trabajo en la ciudad.

Un personaje que se pone a restaurar, pieza por pieza, un auto viejo.

Un joven se despierta y sale desde su pieza a la terraza. Es un día de enero muy luminoso, de cielo despejado. Viste sólo un boxer. La terraza da al patio y tiene el suelo cubierto por un deck. El joven se despereza y descubre que en la pileta, contrastando con el brillante y profundo azul, hay algo flotando, una cosa amorfa, un objeto de contornos indefinidos. Parece un amasijo de plumas o pelos negros. Desde ahí arriba da la impresión de ser un animal muerto. El joven baja. Antes de salir al patio destapa una cerveza. Mira hacia la pileta a través de las puertas vidriadas y siente la necesidad de tomarse una línea de coca.

Dos amigos se reúnen todos los viernes a la noche y alquilan cassettes de películas de terror. Sostienen este ritual durante más de un año, hasta el momento en que empiezan a entrar a la adolescencia con fuerza. Ya de adultos, las pocas veces que se cruzan se saludan desde lejos.



Un padre que se siente atormentado y culpable porque cree no haberse comportado como debía en el velatorio de su hijo.

Un futbolista se va a probar suerte a Ecuador. Por una cosa u otra, nunca logra consolidarse en ningún lado y se la pasa cambiando de camiseta. Apenas gana lo justo para mantenerse. A los 35 años se retira en un equipo de provincias y se queda a vivir en esa ciudad. Forma una familia. El club donde jugó por última vez crece de forma meteórica gracias a la llegada de un nuevo patrocinante y asciende a primera división. Como el ex futbolista no se encuentra bien económicamente, los dirigentes le ofrecen un puesto en la institución. Así, pasa a convertirse en la mascota del equipo y todos los partidos se mete en el disfraz de un perro gigante para salir a arengar a la tribuna desde el costado del campo de juego.

La abuela muere y la velan en el living de su propia casa, en una cama.

El autor nació en Casilda (Santa Fe) en 1983. Vive en Rosario. Publicó la novela colectiva *Apucheta, crónicas del barro* (2010) y *El Molino* (2010), que fue mencionada en el Concurso Municipal de Literatura Manuel Musto de Rosario.



Todo tipo de palabras extravagantes

En el panorama de la narrativa argentina prevalece hoy un realismo plano de cuño minimalista que ya viene trajinando por demás cuentos y novelas. Sin embargo no todo está dicho, pues cierto entusiasmo experimental y una aguda destreza creativa parecen propiciar también lenguas, estilos y mundos nuevos.

TEXTO: NICOLÁS VILELA | FOTOS: ALFONSINA GROSSO



1 Si queremos encontrar buenos y nuevos frutos en ese árbol cada vez más ramificado que forma la narrativa argentina contemporánea, quizás, primero que nada, tengamos que despejar la sociología casera con la cual muchas veces se describen sus movimientos y a cambio encarar, libros en mano, la crítica de los estilos que se mezclan y confrontan ideológicamente.

Los estudios sobre las comunidades literarias y las nuevas tecnologías en red son tan valiosos como insuficientes. No permiten, por ejemplo, comprobar hasta qué punto en los últimos años una buena cantidad de libros locales continúa trabajando el formato cuento como si el minimalismo estadounidense pudiera seguir validándose por su simple oposición al cuento canónico y cerrado; en otras palabras, el cuento realista de factura objetivo-minimalista, sin espesor lingüístico, sin volumen psicológico en el personaje y de final plano y abierto resulta, desde la perspectiva actual, tan reconocible y limitado como el cuento efectista, estructurado y de final ostentoso que nos legó la tradición. En sentido similar, tampoco alcanza con mostrar que esta variante de realismo se opone a un “mero realismo” o a una “ingenua mímesis”, etiquetas genéricas que todavía utilizamos como si estuviéramos en los años 60 o 70 y la discusión entre realismo y escritura experimental no se hubiera transformado ni un ápice. De hecho es probable que el minimalismo-objetivismo aparezca como idea narrativa justamente para

zanjar el conflicto del lado del realismo en la demostración de que se puede seguir royendo el hueso duro de lo real sin necesidad de paternalismo, inmediatez y conmiseración. El paso está dado positivamente y lo que leemos hoy en día, en general, carece de esos afectos. El problema ocurre cuando la convención se sostiene en el tiempo como acto reflejo. Sobrevive, entonces, un aplanamiento de todos los niveles de la narración (psicología, tono, vocabulario, sintaxis) organizado como gesto defensivo, para evitar el énfasis, pero sin ese frontón del contexto contra el cual se peloteaba.

Lo que se dio en llamar “nueva narrativa argentina”, cultivada raudamente en antologías, nació con el prólogo advocatorio de Abelardo Castillo a *La joven guardia* de 2005 y, ya sea para continuar esa custodia del relato clásico o para discutirla, ya sea para inclinarse hacia Edgar Allan Poe o hacia Raymond Carver, muchas veces siguió cautiva de su gesto inaugural. En el mejor de los casos, aparecieron libros de cuentos como *El asesino de chanchos* (Luciano Lamberti, Tamarisco, 2010) o *La hora de los monos* (Federico Falco, Emecé, 2010) que generaban un mundo narrativo sólido a fuerza de acumular con precisión elementos dispersos. De cualquier manera, lo cierto es que el techo cualitativo que cobija estos proyectos es muy bajo, no solamente porque se trata de partituras ya conocidas —que se pueden ejecutar mejor o peor, con mayor o menor lectura social y pericia técnica, pero que en definitiva no establecen grandes aportes de

conjunto— sino también porque a las restricciones inherentes al programa minimalista se añaden las derivadas de la brevedad del género.

No está claro, al menos por ahora, que la síntesis entre cuento canónico y cuento minimalista deba buscarse al interior de ese mismo género. Carlos Busqued, que comparte con sus pares (cordobeses como Falco y Lamberti y no cordobeses como Ignacio Molina) esa información proveniente del realismo norteamericano, escribió una novela, *Bajo este sol tremendo* (Anagrama, 2009) y no un libro de cuentos; la decisión abre otro horizonte en la medida en que permite tanto el desarrollo y rarefacción de las unidades narrativas (lengua, personaje, marco) como el agregado de secuencias heterogéneas a las de acción verbal típicas de los cuentos. Todo esto, por otra parte, no quiere decir que el problema se salde en términos de género literario; el proceso de agotamiento incluye también zonas de la novelística, sea en la misma tónica o en la tónica objetivista francesa, es decir sae-reana, que involucra por caso a la minuciosa novela *Glaxo* (Hernán Ronsino, 2009, Eterna Cadencia).

2 En este panorama —seguramente general y arbitrario como todo recorte— parece difícil no adjudicarle a algunas novelas recientes cierto antagonismo implícito con la narrativa realista-minimalista, no tanto en lo que respecta a la distancia siempre engorrosa entre cuento y novela sino más bien



en torno a decisiones específicas. La realidad, objeto de deseo de todo realismo, se pone entre paréntesis en favor de un ecosistema narrativo autotético. El resultado puede aproximarse a la ciencia ficción menos por el factor tecnológico que por la construcción de mundos paralelos e imaginarios. El lenguaje, en consecuencia, desprendido del referente tangible, se encuentra adánicamente en posición de inventar topografías, patronímicos y todo tipo de palabras extravagantes para el uso. Este es el sustrato básico de *Precipitaciones aisladas* (Sebastián Martínez Daniell, Entropía, 2010), novela situada en el archipiélago de Carasia, a cuyas costas arriba el protagonista y narrador, Napoleón Toole, para evadirse de una crisis amorosa. En una novela realista-objetivista, para que una cantidad ingente de palabras fuera de lo común entraran a escena se hubiera requerido probablemente de situaciones u oficios que abarcaran, desde el punto de vista del verosímil, campos semánticos muy diversos. Martínez Daniell lo resuelve partiendo de una zona artificial en que las especies pueden coexistir, o bien trasladando la materia concreta del mundo al laberinto de la psiquis humana.

Esos toques de destreza creativa se pueden analizar en el contexto de lo que Gottfried Benn, en su conferencia "Problemas de la lírica", entendía por virtuosismo artístico: una tentativa del arte, en medio de la general decadencia de los contenidos, de vivirse a sí mismo como contenido y, sobre esta experiencia, de formar un nuevo estilo. Este concepto, dice Benn, abraza toda la problemática del expresionismo, de lo antihistórico y de lo abstracto,

e instaura la trascendencia del placer creador.

Refiriéndose a los encuentros entre él y su pareja, el narrador de *Hélice* (Gonzalo Castro, Entropía, 2010), novela que comparte rasgos centrales con *Precipitaciones aisladas*, observa: "de hecho, de alguna manera, creo que estos encuentros son mi referente más palpable de realidad, es el tipo de sensación que entiendo como estar asomado en la superficie". Sobre este aislamiento, sin los pies en la tierra, una literatura puede multiplicar los rasgos expresivos en lugar de apisonar prolijamente los estratos de la narración.

Ahora bien: *Precipitaciones aisladas*, que partía de inclinaciones estéticas singulares o en todo caso atendibles en la coyuntura literaria actual, no parece haber ido todo lo lejos que sus propios parámetros sugerían sino más bien hasta "ahí nomás", como dice en la primera página. La apuesta del libro, naturalmente, no es la trama sino la carga lingüística que suministra la riqueza sensorial del protagonista; sin embargo la fuerza del estilo se confía siempre al nivel de la palabra, a la particularidad de una jerga inédita u otra, dejando casi intacta la variación sintáctica y sin abrir otras posibilidades como el juego de figuras fonéticas o la contaminación de registros sociales alternativos que funcionen de contrapeso al virtuosismo enciclopédico de su lengua promedio. Martínez Daniell, como un eremita, desconecta su antena de la realidad concreta pero el lenguaje, que pasa a primer plano, no cubre enteramente el vacío porque se afirma en pocos recursos o bien porque el criterio de desfamiliarización que opera a

nivel de la palabra no funciona de manera sistemática, tocando el límite de esa desconexión inicial.

Justamente este camino programático es el que transita Pablo Katchadjian en *Qué hacer* (Bajo la luna, 2010). El placer creador del que hablaba Benn ya no consiste en tomar a la lengua como contenido (a la manera de Martínez Daniell) sino en tomar como contenido a la literatura, más específicamente a un movimiento literario. El surrealismo de *Qué hacer* satura todos los planos a la vez: desde la desarticulación temporal y anecdótica con base en la lógica de los sueños, pasando por el humor negro, hasta las referencias al comunismo, con el cual esta vanguardia comulgaba. El libro se sostiene con eficacia gracias a la inflexibilidad de ese protocolo, que resuelve de manera solvente la pregunta habitual en momentos de agotamiento estético: ¿cómo lograr que algo extemporáneo se vuelva actual y renovador? En lugar de recargar uno o dos elementos narrativos, Katchadjian dispuso con prioridad un sistema en el que todos los elementos se potencian mutuamente; de esa manera, encontró un estilo para modular lo desconocido y lo extraño.

De la sumatoria de estas anotaciones no se desprende, sin embargo, que la desvinculación del referente real, en cualquiera de sus variantes estéticas, sea la salida del atolladero; *La garchofa esmeralda* (Alejandro Rubio, Mansalva, 2010) demuestra, a través de un tono enunciativo fuerte, una inflexión satírico picaresca y una paleta lingüística notable, que, por el contrario, la poética realista sigue gozando de buena salud. ■

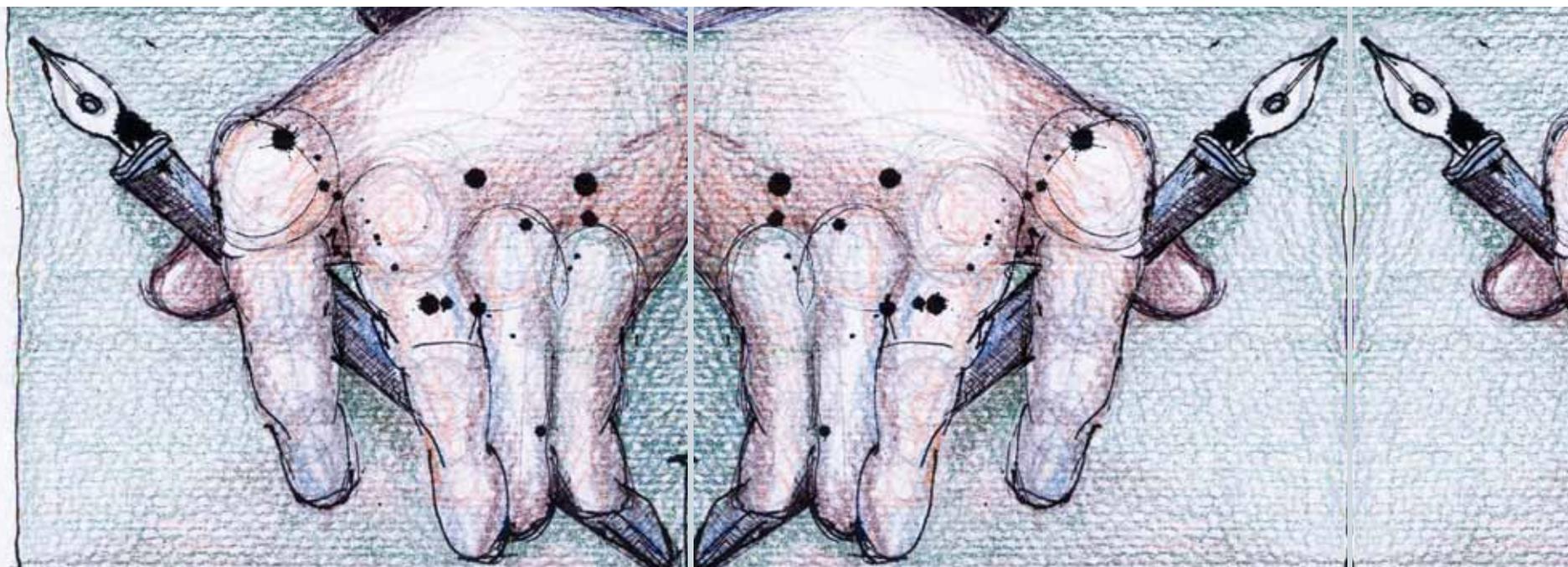
El autor nació en Buenos Aires en 1984. Es licenciado en Letras y profesor de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires. Coordina talleres literarios y colabora regularmente en la revista digital *Planta* (plantarevista.com.ar).

La fotógrafa nació en San Jorge (Santa Fe) en 1985. Vive en Rosario. Estudió Arquitectura y actualmente se dedica a la fotografía.



La otra vida

Las mejores piezas de un cancionero son aquellas que nacen viejas; aunque se escuchen por primera vez, suenan conocidas. Letras y melodías familiares que celebran, en vínculo discreto, la más gloriosa experiencia del arte popular: la creencia en que, con un poco de esmero, cualquiera podría escribirlas. **TEXTO: PABLO MAKOVSKY | ILUSTRACIONES: LALO CAPPELETTI**



El autor nació de Paysandú, Uruguay, en 1963. Vive en Rosario. Es periodista cultural. Publicó los poemas *La vida afuera* (2000) y la crónica *San Nicolás de la Frontera* (2010). Es letrista y cantante del grupo La Mecedora desde 1988. Tiene un blog: pifada.blogspot.com



Las canciones son la otra vida. No la que no vivimos, sino esa cuya experiencia es una radiación en la que llevamos. Digámoslo con las líneas de Leonard Cohen en "Democracy": "La sensación de que no es exactamente real, o es real, pero no está exactamente ahí". Porque las canciones descienden del cielo platónico, o de la Torre en la que "Hank Williams tose toda la noche cien pisos más arriba".

Sí, empecemos con Cohen, porque Cohen es desde el 1º de junio último el premio Príncipe de Asturias de las Letras por su poesía pero

también por su vasto cancionero (según Víctor García de la Concha, presidente del jurado, Cohen une "la vieja tradición" medieval de conectar "la poesía y el canto"). No hay que pasar por alto que Cohen adaptó y musicalizó el poema "Pequeño vals vienés", de Federico García Lorca, que la hija de Cohen se llama Lorca en homenaje al poeta, que Ana Belén interpretó esa versión (traducida al español) pero que, sobre todo, el enorme Enrique Morente junto con Lagartija Nick grabaron el álbum *Omega* en 1996 dedicado por entero a las canciones de

Cohen (también traducidas al español). Y sigamos con él porque Cohen escribió "Torre de la canción", que es nuestro manifiesto acerca de lo que son las canciones o, mejor, "la" canción, que es una, como la Idea: "Los amigos se fueron y el pelo se me puso gris. Me duele en los lugares donde solía jugar y estoy loco de amor, pero ya no entro en esa: sólo voy a pagar el alquiler diario en la Torre de la Canción. (...) Así que podés clavarle tus agujitas de vudú a ese muñeco. Lo siento, pero no se me parece en nada. Mientras, yo permanezco junto a la ventana, donde la luz es más intensa. No van a dejar que te mate una mujer, no en la Torre de la Canción. (...) Te veo parada en la otra orilla. No entiendo cómo el río se hizo tan ancho. Te amé, nena, hace tanto tiempo. Los puentes que tendimos están incendiándose, y sin embargo siento tan cerca todo lo que perdimos".

La canción, para decirlo de una vez, trata sobre el tiempo: el tiempo perdido, el pasado, pero, sobre todo, esa dimensión del tiempo enlazada al deseo que vuelve a las cosas cercanas en su lejanía ("Siento tan cerca todo lo que perdimos"). Ninguna operación de eso que convenimos en llamar arte cumple mejor esta tarea.

La vita nuova

"Vi una estrella fugaz en la noche —canta Bob Dylan en «Shooting star»— y pensé en mí. Pensé si yo era aún el mismo o si me había convertido en aquél que querías que fuera. (...) Mañana será otro día. Creo que es demasiado tarde para decirte las cosas que necesitabas escuchar que te dijera".

En el tiempo sopesamos cuánto hemos cambiado, nuestra mutabilidad. Sopesamos, para usar el magnífico concepto de Paul Tillich, teólogo luterano, sensible y atento a la poesía clásica,

la Caída, es decir: la melancolía por ese mundo ideal que miramos allá adelante pero con el rostro vuelto hacia atrás.

La Caída es la historia, el tiempo profano de las representaciones que aluden a la vida verdadera, esa "que toda espera destruye" (Claudio Magris). Tiempo de las pruebas, tiempo cronológico a superar, y del que la canción nos ofrece un dibujo, nos ofrece las palabras de la vita nuova, las noticias de algo que ocurre por fuera del tiempo, noticias de algo a lo que aspiramos y de lo que la canción es vicaria. "El tiempo —dicen las estrofas de Paolo Conte en "Il quadrato e il cerchio"— es un círculo que termina donde empieza, aunque una fisura lo interrumpe, como cuando pienso y sostengo que mi silencio americano es un dialecto que hablé hace mucho y vuelvo a conversar. Así es como escribo".

To be or not to be

El tiempo, en la canción, tiene entonces una dimensión ontológica: ser o no ser, quiénes fuimos, en qué nos transformamos, cómo llegamos a ser quienes somos. "Hoy que el tiempo ya pasó,/ hoy que ya pasó la vida,/ hoy que me río si pienso,/ hoy que olvidé aquellos días./ No sé por qué me despierto/ algunas noches vacías/ oyendo una voz que canta/ y que tal vez es la mía". Alfredo Zitarrosa se encontró con esos versos de Idea Vilariño, agregó el estribillo ("Quisiera morir, ahora, de amor") y les puso música. Lo curioso es que son las líneas más "zitarroseanas" de su cancionero: el mismo cantautor halló su voz y sus palabras "afuera", en el poema de Vilariño, como si la canción creara entre la melodía y la letra su propia unidad diacrónica.

Las buenas canciones siempre nos parecen conocidas, aunque sea la primera vez que las escuchamos: nos hablan, nos mecen, nos salu-

dan desde un lugar que conocemos. En una de las escenas de *Crazy Heart* (*Loco corazón*: Jeff Bridges ganó un Oscar hace dos años por esta película) nuestro héroe Bad Blake (cantautor de música country, alcohólico, envejecido, lejano retrato de Kris Kristofferson, Waylon Jennings o Willie Nelson) está tumbado en la cama y le pregunta a Jean, su novia (Maggie Gyllenhaal), si reconoce la nueva canción que está rasgando en la guitarra. "No recuerdo —dice ella— de quién es". Y Blake: "Así sucede con las buenas. Uno está seguro de haberla escuchado antes".

Melodía

Y aquí es necesario detenerse en una obviedad: la canción es ante todo una melodía; una melodía que ya escuchamos, como si toda canción fuera cita de cita: una "música en la música donde está todo y nada", como canta Paolo Conte en "Elisir". Así, en la melodía en que una canción se hace particular suena también la melodía de la lengua. Porque es sabido que una canción canta la experiencia de la lengua en un lugar particular del orbe. No interesan en este recorte esas canciones "internacionales" cuyas palabras son a la larga la contraseña de un subgénero: humedecer la sensibilidad de una masa predispuesta por la radio o la televisión. Por supuesto, no deja de ser un artificio atribuir a Zitarrosa una voz oriental, o a Yupanqui un ancestral tono pampeano; a Lou Reed, la respiración del habla neoyorkina; a Conte, el italiano portuario; a Willie Nelson, el sonido nasal del vasto interior sureño estadounidense y el eco de Hank Williams, y así. La melodía se apega al fin y al cabo a la de la lengua. Es el habla misma la que canta en la canción. Como el octosílabo es frecuente en el Río de la Plata encontramos natural que la milonga sea una forma fundamental de la canción. Por eso tam-



bién las mejores canciones recogen las figuras de algunos géneros tradicionales.

“Escribir una canción simple está muy lejos de ser simple —le decía el productor Mitch Miller, una celebridad de la Columbia en los 50-60, al periodista Henry Kane en *How to write a song*, New York, 1962—. Las más grandes canciones populares de todos los tiempos, los estándares, son siempre el tipo de canción que quien la escucha, al silbarla, cantarla o bailarla, piensa que acaso podría haberla escrito él mismo si se hubiese esmerado”.

Cohen dijo que las mejores canciones son las que soportan los tratamientos más rudimentarios. ¿Qué más rudimentario que el habla cotidiana? De ahí también que una buena canción es a su modo discreta, humilde, consciente, digamos, de la larga cadena que la produjo y reproduce. Las buenas canciones nacen viejas.

Honestidad

En *The Thing Called Love* (*Esa cosa llamada amor*, Peter Bogdanovich, 1993), acaso una de las películas más autoconscientes sobre la canción country —y Bogdanovich, discípulo directo de Orson Welles, es autor de una enorme obra autoconsciente—, Lucy (K. T. Oslin) dueña del célebre Bluebird Café de Nashville, trata de explicarle a Miranda Presley (Samantha Mathis) por qué su actuación no fue seleccionada entre las que debutarán el sábado siguiente en el íntimo escenario del bar. Lucy le muestra entonces un transparente en la pared en el que hay clavados con chinchas muchos manuscritos de canciones que se ejecutaron en el Bluebird: “Todas estas son grandes canciones, aunque muchas nunca fueron hits —dice—; algunas se escribieron en cinco minutos, otras llevaron años. Lo que intenta la música country es ser honesta consigo misma: cuando es triste declara

su tristeza”. De algún modo es lo que pasa en cualquier canción: con elipsis y lagunas, todas entran en el juego de la honestidad.

La canción es el arte más popular —en un sentido que quizás la irrupción de los medios masivos desfigura— y acaso el más certero. Sin renunciar a su trabajo con la lengua —y es un trabajo tan fino y eficaz que muchas épocas hallaron sus giros y modismos en las líneas de una canción—, el letrista sabe que ese trabajo debe ser escondido para hacer que la canción se transforme en un testimonio no de sí, sino de quien la escucha. Porque, sumémoslo a la lista que abrimos con aquél asunto de la Caída: la canción es la operación profana de la plegaria.

Memoria involuntaria

“Hay alguien que deseo dejar en el olvido, ¿no querías venir y olvidar conmigo?": son las líneas del estribillo de “It's all right with me”, uno de los magníficos temas que Cole Porter escribió para la obra *Can-Can* en 1953 (hay célebres versiones de Ella Fitzgerald y Frank Sinatra que borraron la original de Peter Cookson). La canción viene a urdir en la trama existencial de su público la relación entre recuerdo y olvido que Marcel Proust llamó *mémoire involontaire*: la canción como máquina del recuerdo y el olvido es también el procedimiento mediante el cual nos inventamos una vida: “Y al cruzar la calle vacía —así dice “Sunday Morning Coming Down”, de Kris Kristofferson, sublime pieza cuyo par entre las creaciones del siglo podría ser *La leyenda del santo bebedor*— me llegó el aroma dominguero de alguien que fritaba un pollo. Eso me devolvió algo que acaso he perdido en algún lugar del camino”.

La canción es también la escritura del público, el modo en que los otros colaboran con el recuerdo personal, el modo en que la memoria

emotiva particular deviene una tradición. Porque Marguerite Duras ya nos dijo en *Escribir*: “No es mi memoria la que escribe sino los agujeros, mis olvidos”.

Poesía

La canción es también un molde: da forma a una experiencia, es la experiencia de quien la escucha. Como el trabajo del letrista con la lengua debe esconderse para hacer efectiva esa experiencia, esa vivencia ajena a la que se encomienda la canción, los cruces con la poesía —la poesía contemporánea— no son muy felices.

Entre las entrevistas que nos legó Henry Kane en su encantador librito, Noël Coward responde a la pregunta de si un gran letrista es en esencia un poeta. “Tal vez dice Coward. Pero si se pierde en la poesía oscura, está de veras perdido (...) Creo que a menos que se capture una frase con la música necesaria para esparcirse y atrapar al oyente se habrá fallado. No me importa cuán buenas son las letras, cuán hermosas: no importarán y no atraparán sin la clase de sonido justo que las acompañe”.

“Estoy trabajando —canta Paolo Conte en “Gong-Oh”, acaso su *ars poetica* de la canción—, es tarde, y en eso llegás. Conversamos, ¿cómo hago? ¿Me lo vas a decir? Hubo una vez un bello lenguaje que supe hablar, ¿te importaría recordármelo?” El Gong-Oh de la canción no significa nada preciso pero suena, dice la misma letra, a “Harlem Congo”; trae, en ese jazz italiano de los 40 que hace Conte, “el fantasma de Chick Webb”. Gong-Oh es el espíritu de la canción: el autor repite aquí su figura predilecta, la de una lengua añorada que lo encanta y parece anterior a Babel.

La canción, como plegaria, como operación de la experiencia y el sentido, halla en la palabra un rellano, la vuelve mensajera de su propia melodía. ◀



> *La otra vida*



Originales de las citas:

"Elisir", Paolo Conte: "Canto tutto e niente,/ Una musica senza musica / Dove tutto è niente/ Come musica nella música/ Huhm, Huhm, Huhm..."



"Democracy", Leonard Cohen: "It's coming through a hole in the air./ from those nights in Tiananmen Square./ It's coming from the feel/ that this ain't exactly real./ or it's real, but it ain't exactly there./ From the wars against disorder./ from the sirens night and day./ from the fires of the homeless./ from the ashes of the gay:/ Democracy is coming to the U.S.A."



"Tower of song", L. Cohen: "Well my friends are gone and my hair is grey/ I ache in the places where I used to play/ And I'm crazy for love but I'm not coming on/ I'm just paying my rent every day/ Oh in the Tower of Song/ I said to Hank Williams: how lonely does it get?/ Hank Williams hasn't answered yet/ But I hear him coughing all night long/ A hundred floors above me/ In the Tower of Song (...) So you can stick your little pins in that voodoo doll/ I'm very sorry, baby, doesn't look like me at all/ I'm standing by the window where the light is strong / Ah they don't let a woman kill you/ Not in the Tower of Song (...) I see you standing on the other side/ I don't know how the river got so wide/ I loved you baby, way back when/ And all the bridges are burning that we might have crossed/ But I feel so close to everything that we lost/ We'll never have to lose it again".



"Shooting star", Bob Dylan: "Seen a shooting star tonight/ And I thought of me/ If I was still the same/ If I ever became what you wanted me to be/ Did I miss the mark or overstep the line/ That only you could see?/ Seen a shooting star tonight/ And I thought of me (...) Tomorrow will be/ Another day/ Guess it's too late to say the things to you/ That you needed to hear me say/ Seen a shooting star tonight/ Slip away."



"Il quadrato e il cerchio", Paolo Conte: "Il tempo è un cerchio che finisce/ la dove comincia.../ neanche una fessura lo interrompe come/ quando penso io./ Dico del mio silenzio indiano/ un dialetto di lontani specchi/ e nuvole parlanti, è così/ che scrivo io..."



"It's all right with me", Cole Porter: "You can't know how happy I am that we met/ I'm strangely attracted to you/ There's someone I'm trying so hard to forget/ Don't you want to forget someone, too?"



"Sunday morning coming down", Kris Kristofferson: "Then I crossed the empty street and caught the Sunday smell/ of someone frying chicken/ And it took me back to something that I had lost somehow,/ somewhere along the way."



"Gong-Oh", Paolo Conte: "Sto lavorando, è tardi e adesso arrivi tu,/ conversiamo come faccio? Vuoi tu dirmelo?/ C'era una volta un bel linguaggio che mai più/ ho parlato, non ti spiace ricordarmelo?" ■

www.losanillosdesaturno.org

Convergencia digital es diversidad cultural

La multimedialidad es la nueva narrativa

Las redes sirven para compartir, pero también para producir

MÉXICO
DE GUATEMALA
SAN SALVADOR
MANAGUA
SAN JOSÉ

SANTO DOMINGO

MALABO
BATA

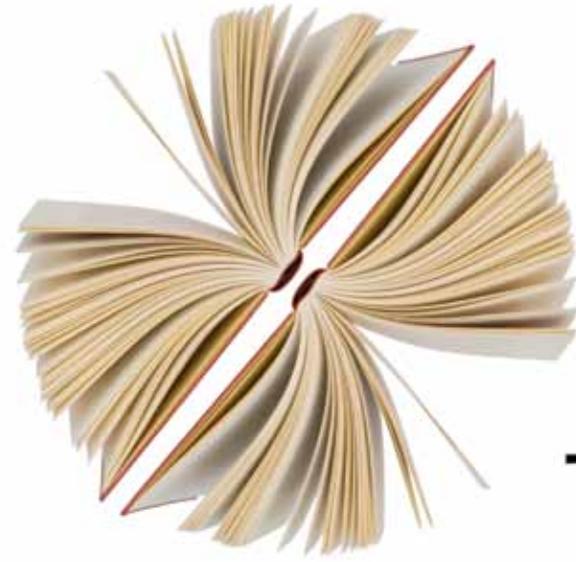
LIMA

ASUNCIÓN
SANTIAGO DE CHILE
ROSARIO
CÓRDOBA

SÃO PAULO
MONTEVIDEO
BUENOS AIRES

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



CIUDAD EQUIS
REVISTA DE CULTURAS

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

WWW.CIUDADEQUIS.COM.AR

LaVoz
DEL INTERIOR

CENTRO CULTURAL
ESPAÑA CÓRDOBA

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.

www.aecid.es/redecentros



