

# ***Jammear/ Ilamear literatura: el arte de la improvisación y los beneficios de lo interdisciplinario***



**MARIANO EZEQUIEL MASSONE**  
*Universidad Nacional de Tres de Febrero*

## **Resumen**

Este texto es una reseña sobre un evento cultural realizado en la ciudad de Luján, provincia de Buenos Aires, el Festival por la Emergencia Cultural. El análisis de este evento nos sirve para problematizar el carácter social de la poesía; ya no pensándola como una praxis aislada de la sociedad, en un “castillo de cristal”, y totalmente solitaria; sino entrometida en el quehacer de otras manifestaciones artísticas de índole más colectivas, como la música, la danza y el teatro. De este modo, se establecerá una forma de hacer arte característica de este festival: que las fronteras entre espectador y productor se borren, que haya una circulación interdisciplinaria del hacer artístico y que ese hacer sea “monstruoso”, barroco, salido de su eje.

## **1. Reseña de una jam session**

### ***1.1. ¿Por qué reseñar un evento cultural y no un libro?***

Walter Benjamin (1934) en “El autor como productor” plantea el caso de la reformulación técnica de Serguei Tretiakov en la Unión Soviética y proclama esto casi como argumento central de su texto:

si escogí el ejemplo de Tretiakov fue con una intención: indicarles la amplitud del horizonte a partir del cual deben ser repensadas, teniendo en cuenta las realidades técnicas de nuestra situación actual, las nociones de formas a géneros literarios, cuando se trata de llegar a determinar aquellas formas de expresión que constituyen el punto de inserción de las energías literarias de nuestro tiempo. No siempre hubo novelas en el pasado, no siempre deberá haberlas. No siempre hubo tragedias; no siempre poemas

épicos. Las formas de comentario, de traducción e incluso de plagio no siempre fueron variantes marginales de la literatura; tuvieron su función, y no solo en la escritura filosófica sino también en la escritura poética de Arabia o de China. La retórica no fue siempre una forma insignificante; por el contrario, grandes provincias de la literatura en la Antigüedad recibieron su marco. Les menciono todo esto para familiarizarles con la idea de que nos encontramos en medio de un inmenso proceso de fusión de las formas literarias, un proceso de fusión en el que muchas de las opciones que nos han servido para pensar podrían perder su vigor (Benjamin, 1934: p. 4).

Justamente, las prácticas literarias y, sobre todo, en este momento posautónomo que vivimos a principios del siglo XXI, dejan de estar restringidas al ámbito del libro, del formato libro, y empiezan a mostrarse en otras formas de tecnificación de la experiencia.

El salirse de lo habitual del formato libro y, también, del formato “texto consagrado” y sus consiguientes: “buena calidad de literatura”, “gran literatura”, “clásicos universales”; hace dinamitar el sistema literario desde adentro y desde su génesis: cualquiera puede escribir literatura y no se requiere ninguna tecnificación para hacerlo. Solo saber leer y escribir. Es una verdadera democratización de los medios de producción escriturarios y, por lo tanto, un *shock* contra la obturación creativa.

También, es una explosión necesaria para el sistema “la gran literatura que debe ser vertida por los grandes intelectuales a los no iluminados del pueblo”. Como si el pueblo no fuese lo sumamente iluminado para darse cuenta de sus prácticas creativas, productivas y reproductivas; como si el pueblo no tuviese sobre sus espaldas la memoria de diversos mártires literarios (Rodolfo Walsh, Miguel Ángel Bustos, Jorge Cafrune, solo por nombrar algunos) y diversos métodos de pasarse la cultura popular, no solo con el libro, sino también con las canciones de protestas y los grafitis en las paredes de cualquier calle.

Por estas razones, en esta reseña, encontraremos una forma “otra” de encontrar y producir literatura. No sabemos cuánto puede la potencia real de esta forma; pero sirvió, como un chispazo revolucionario, en un momento determinado, en una ciudad del periurbano bonaerense. Quizás es necesario contarla para que no quede en el olvido y formar parte de la memoria colectiva (y silenciada) de los conurbanos en los que vivimos en nuestro cotidiano. Es nuestra tarea hacer que estos eventos no se nos olviden.

## **1.2. Génesis de la jam session: una aproximación histórica**

El concepto de *jam session* se relaciona con los inicios del jazz en la ciudad de Nueva Orleans, cerca del río Mississippi, a principios del siglo XX. Podemos decir que no solo se daba una imbricación de músicas improvisadas, en una sesión de una noche, donde los diferentes músicos intentaban “vencer” musicalmente a los otros; sino también, este comienzo del jazz es posible gracias a una mezcla de políticas del lenguaje minoritarias que peleaban con el inglés instituido en los Estados Unidos: el lenguaje de los negros, la cultura de los negros, frente al blanco descendiente de europeos o hablante de lenguas europeas. En palabras de Joachim E. Berendt (1959):

A principios del siglo XX, Nueva Orleans era un hervidero de pueblos y razas. La ciudad había estado bajo el dominio español y francés antes de que ella y el territorio de Louisiana fuesen comprados por los Estados Unidos. Franceses y españoles, más tarde ingleses e italianos, y finalmente alemanes y eslavos, se enfrentaron a los descendientes de los innumerables esclavos negros llevados de África. Entre estos mismos había considerables diferencias nacionales y lingüísticas, que correspondían más o menos a las diferencias entre los blancos de España y los de Inglaterra (Berendt, 1959: p. 21).

Estas fusiones, rupturas y disidencias entre las diferentes lenguas habladas en los bordes del río Mississippi se pueden contrastar con la relación entre Huckleberry Finn y el negro, en la novela de Mark Twain: *Las aventuras de Huckleberry Finn*, o en el lenguaje completamente polimorfo que utiliza William Faulkner en sus textos. Pero, también, la *jam session* era un momento de amalgama de todas esas diferencias en las esquinas de los barrios bajos de Nueva Orleans; donde los negros se disponían a batir sus trastos y vientos lo más rápido posible, antes de que la policía los encerrara y aporreara por ruidos escandalosos.

Sin embargo, todo esto es solo una breve aproximación al tema que hablaremos en este artículo, que es ¿cómo realizar una *jam session* no solo de música, sino de literatura, pintura, muralismo, teatro, danza, todo al mismo tiempo, en una gran fusión coordinada? Ese fue la idea que tuvimos con un conjunto de artistas de diversas ramas de la ciudad de Luján.

Antes de producir el evento, tuvimos tres reuniones organizativas donde surgió una derivación gramatical de la palabra *jam* que fue “jammear” o, en castellano, “llamear”. La idea era lograr el momento del “fogonazo” o, si nos ponemos católicos, el momento extático donde a los discípulos se les encienden “las lenguas de fuego” sobre sus cabezas, después de haberse visto con el Jesucristo resucitado. La idea era generar un efecto de shock artístico en el espectador, del mismo modo que los negros cuando batían sus trastos en las esquinas de su barrio.

La mixtura de lenguas que poblaban Nueva Orleans se logró en este evento, en un pueblo de 100.000 habitantes de Latinoamérica, desde las diferentes disciplinas artísticas combinadas en la producción compulsiva y transdisciplinar desde siete de la tarde hasta las seis de la mañana del día siguiente. Casi doce horas seguidas de producción artística intensiva.

La mezcla de disciplinas en conjunto con la mixtura de clases sociales que accedieron a este evento, ya que era con entrada libre y gratuita, daba la posibilidad a cualquiera que pasaba por el teatro El Galpón, un galpón abandonado al lado de las vías del ferrocarril Sarmiento, de participar y disfrutar del evento.

Sin embargo, también había un trasfondo político por el cual el evento se estaba produciendo y eso también fue muy importante en la planificación.

## 2. Festival por la Emergencia Cultural

### 2.1. Lo interdisciplinario y la política en el Festival por la Emergencia Cultural

El sábado 27 de enero de 2018, en el teatro El Galpón de la ciudad de Luján, se produjo el Festival por la Emergencia Cultural. Los artistas coordinadores y participantes pertenecían a varios centros

culturales de la ciudad: el Taller Artó, el Centro Cultural José Artigas, el centro de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, el colectivo de músicos Jammin' y el del mismo teatro donde se daba el evento.

La fundamentación del por qué realizar un evento por la emergencia cultural ponía en tensión el término mismo de emergencia y encontraba su multiplicidad de sentidos: por un lado, se pensaba en este concepto desde una mirada consonante con la de Raymond Williams (1988) en *Marxismo y literatura*: la cultura emergente es aquello que se diferencia de la cultura dominante y que empieza a trazar su propio camino, peleándole el lugar de ese espacio de dominio cultural a lo hegemónico; por otro lado, había una mirada más política aún del tema: entender “emergencia” como la tercera definición que da la Real Academia Española<sup>1</sup>: “Situación de peligro o desastre que requiere una acción inmediata”. Es decir, los que participamos del evento no solo éramos parte del semillero, de lo nuevo en cuanto al arte; sino que, también, siendo parte de esa novedad, veíamos que la situación cultural desde el aparato del Estado estaba siendo saqueada, recortada o ajustada. De este modo, se dejaba a los jóvenes artistas en un espacio marginal que no podía ingresar dentro del círculo más aristocrático en el que se había convertido, en seis años de gestión de Cambiemos en la ciudad, el arte contemporáneo de esa ciudad.

El evento en cuestión se basó en la simultaneidad de artistas produciendo arte, improvisando. En un espacio que mixturaba el aire libre y el espacio interior del teatro El Galpón se daban, al mismo tiempo, improvisaciones de teatro, música, danza contemporánea, muralismo, pintura y literatura. También se iban mezclando las diversas artes: los que escribían poemas, subían al escenario y, mientras los músicos improvisaban, ellos leían los textos producidos. En la improvisación de teatro se hacía pasar a personas del público para realizar ejercicios teatrales; en la danza, si bien había una coordinadora, danzaba el mismo público. De este modo, no solo se lograba un espacio interdisciplinario, sino que la frontera entre espectador y obra estaba completamente disuelta en el evento.

Pero ¿cómo hacer una *jam session* de literatura? El problema residía en que, generalmente, se suele asociar al poeta con un ser solitario que, en su torre de marfil, expresa sus más altos sentimientos y pesares. La soledad y la genialidad de las palabras son moneda común cuando se habla de la escritura creativa. Sin embargo, vimos en la forma surrealista de escritura de cadáveres exquisitos un germen de multiplicidad de subjetividades. La idea más tarde se complejizaría volviendo aún al artista-espectador-productor en una posición más radical: el momento de escritura sería proyectado sobre una pared de manera gigantesca y, además, sería editado mediante una impresora de manera instantánea.

De este modo, se producía el “proceso de creación/ escritura/ edición de lo escrito” casi instantáneamente; además de democratizar la escritura en cualquier espectador que quería convertirse, momentáneamente, en escritor, por más que escribiese un verso o un poema entero. El único momento del “ser escritor” era el momento de escritura, desacralizando toda idea cristalizada del escritor como un ser con un aura particular que se pone por encima de “los demás mortales”. La escritura volvía a ser propiedad de cualquiera y las palabras dejaban de tener un dueño fijo.

1 Confrontar la definición de la palabra “emergencia” en el sitio web: <http://dle.rae.es/emergencia>

## 2.2. *El tecnocadáver exquisito: tecnología y surrealismo*

Cuando uno llegaba al teatro El Galpón, en su entrada, al aire libre, veía: de un lado, el escenario con los instrumentos de los músicos y, del otro, un escritorio con un proyector, una computadora y una impresora láser. La pantalla del Word se proyectaba en la pared de la entrada del teatro y la computadora estaba liberada para que cualquiera que quisiese sentarse y escribir, pudiera hacerlo. Después de escribir unos cuantos poemas polifónicos, se imprimía en la impresora láser lo que se había escrito y se repartía entre la gente que estaba deambulando por todas las improvisaciones mixturadas. Como último momento, ya a altas horas de la noche, la gente que quería, se subía al escenario mientras los músicos jammeaban y leían esos poemas. Es decir, el producto era un producto amorfo, lleno de partículas asignificantes y significantes, y al mismo tiempo se repartía una hoja para cada persona. Por lo tanto, nadie poseía la totalidad de la obra. Sino, como un rompecabezas, uno tenía que ir leyendo con las otras personas eso que se había escrito y proyectado en la pared.

Pero vayamos a uno de estos monstruos textuales que dio aquella noche:

El teatro proletario de cámara comienza  
 Pase a ver su función  
 Su función está descentrada  
 No tiene centro  
 Es como una rueda con el eje en todos sus puntos  
 El teatro sin eje, el arte sin brújula  
 No carece de norte...o de sur, mejor dicho.  
 Lo que parece, simple apariencia  
 Tiene su peso concreto  
 Bastante firme,  
 Contundente.  
 En definitiva, este arte  
 Se orienta en lo más profundo de lo indefinido...  
 Y para remarcarlo  
 En la chapa se pintó un gato  
 con nombre  
 Voces separadas del césped  
 las letras y las cervezas  
 vacías  
 y otra cosa en las paredes  
 Mezclando la luna con colores,  
 Alguna que otra nostalgia y mil direcciones  
 Hacia dónde ir, para dónde arrancar  
 Si lo que hacemos tiene un fin,  
 ¿Eso realmente importa?  
 Emma, quiero un vino.  
 Quiero vino, quiero vino, quiero vino  
 Oh, oh, oh... Dionisio, dame vid

Quizás como un artefacto anormal que empieza con una reminiscencia de Osvaldo Lamborghini (el teatro proletario de cámara) termina en una canción de cumbia de la década de los noventas. Ese deslizamiento del leer y seguir escribiendo-leyendo hace de una misma textura un espacio-tiempo completamente difuso, donde ya ni siquiera importa la coherencia interna o el principio constructivo (o a-constructivo) que posea el poema.

Son partículas de significado que se diseminan con la próxima subjetividad (espectador convertido, momentáneamente en escritor) que se sienta en el teclado e imprime su cultura, sus significancias y a-significancias, en un monstruo discursivo. Porque el producto no interesa, sino que importa el alcohol que pasaba de mano en mano y mareaba a más de uno en ese evento, y la marea de multiplicidades de sentidos que podía extenderse en un pequeño texto.

Si se fijan el verso “hacia dónde ir, para dónde arrancar” no está al principio del poema, sino casi al final porque es, justamente, el momento en el que arranca otra subjetividad a intervenir ese poema que es intersubjetivo, en el sentido más literal del término.

En palabras de Félix Guattari (1992) en su libro *Caosmosis*:

La heterogeneidad de los componentes –verbales, corporales, espaciales...– engendra una heterogénesis ontológica tanto más vertiginosa cuanto que se conjuga hoy con la proliferación de nuevos materiales, de nuevas representaciones electrónicas, de un estrechamiento de las distancias y de un ensanchamiento de los puntos de vista. La subjetividad informática nos aleja a gran velocidad de las coacciones de la antigua linealidad escrituraria. Ha llegado el tiempo de los hipertextos de toda clase e incluso de una nueva escritura cognitiva y sensitiva que Pierre Lévy califica de “ideografía dinámica”. Las mutaciones maquínicas entendidas en el sentido más amplio, que desterritorializan la subjetividad, no deberían ya desencadenar en nosotros reflejos de defensa, crispaciones del pasado. Es absurdo imputarles el embrutecimiento masmediático que conocen actualmente las cuatro quintas partes de la humanidad. Aquí se trata solo del contraefecto perverso de cierto tipo de organización de la sociedad, de la producción y del reparto de bienes (Guattari, 1992: p. 118).

Frente a la organización estatamental y especializadora de las instituciones, en reglas completamente verticalistas y subjetivadoras; la experiencia de la *jam session* interdisciplinaria propone un dinamismo heterogénico, donde el origen puede estar al final del poema y una canción de cumbia puede generar principio constructivo con el ya instituido Osvaldo Lamborghini.

Otro poema tenía en una de sus partes y, boca abajo las letras, la frase: “El que está dado vuelta es la voz que chilla”. El chillido, que no era para nada particular de *Josefina, la cantora* de Kafka, está dado vuelta (literal) y también, se populariza más, al usar la frase coloquial: “el que está dado vuelta sos vos” pero ese vos se convierte en la voz del (los) poeta(s)-espectador(es)-productor(es) que pasan de un arte a otro, de un espacio a otro del evento, y van congelando su compulsión creativa en algún lugar, mientras descomprimen socializando o comiendo una hamburguesa, una empanada vegana o un choripán con cerveza, y vuelven a comprimir en la pintura, la danza o el teatro, y así sucesivamente. Anudamientos y desanudamientos, territorializaciones y desterritorializaciones que volvieron al espectáculo una “máquina de guerra” contra el embrutecimiento al que nos llevan los medios masivos de comunicación y su versión demasiado acabada y terminada de las artes en su totalidad.

Frente al verticalismo de las instituciones (sean académicas o no), se disemina en este evento una lógica creativa-compulsiva: crear hasta que uno se canse, danzar hasta que uno se canse, tocar los instrumentos hasta que uno se canse y se lo pase al siguiente. El arte ya no es una propiedad privada en manos de unos sabios, sino que se vuelve particularmente bélico: destruir todas las antinomias espectador-productor, propiedad privada, creación propia, para volverse una amalgama indiscriminada de seres produciendo y esperando al mismo tiempo.

### **2.3. *Prágmatica popular artística vs. Estado neoliberal***

Como expresa Victoria Gago (2014), en la introducción a su libro *La razón neoliberal*, donde aborda los modos de producción y comercialización que se dieron después de la crisis del neoliberalismo en el 2001:

el cálculo puesto como condición vital en un contexto en el cual el Estado no garantiza las condiciones de competencia neoliberales prescriptas por el modelo ordoliberal. En estas formas de hacer, el cálculo asume cierta monstruosidad en la medida que la empresariedad popular está obligada a hacerse cargo de condiciones que no le son garantizadas. Esta imperfección se da al mismo tiempo como indeterminación y organiza una cierta idea de la libertad y desafía a su modo las tradicionales formas de obediencia. El modo en que esta racionalidad no coincide exactamente, como un calco perverso, con el homo economicus (Gago, 2014: p. 207).

Frente al hombre de economía de Adam Smith, la pragmática popular artística propone un orden de estilo abarrotado y monstruoso. De este modo, el arte se convierte en un quehacer sin límite sujeto-objeto, espectador-artistas y las ya conocidas especializaciones en las diferentes disciplinas artísticas.

En este evento, se dio toda la producción artística en un conglomerado exhaustivo y de creación compulsiva, tal cual el abarrotamiento de los productos en los bazares chinos o en los puestos de La Salada, a los que recurre Victoria Gago para fundamentar su libro.

Frente al “neoliberalismo de arriba”: la práctica del hombre económico en su especulación financiera, se presenta la “pragmática popular artística”: un mercado mucho más imperfecto o indeterminado, pero con una circulación excesiva de subjetividades y elaboraciones artísticas. Este abarrotamiento de disciplinas artísticas, de producciones al mismo tiempo, rompe la frontera de lo pensable en términos de economía, que siempre se asocia a que es lo que menos gasta, lo medible, lo cuantificable.

Esta exhaustiva busca del quehacer artístico intensivo y popular hace estallar los goznes de lo pensable en términos de “economía” de las artes. Es más, se contrapone. Es la sobreexplotación de producción artística, como si fuese una huelga japonesa de sobreproducción. Cimentada economía por exceso y variedad de producciones, por lo monstruoso del hacer constante y que parece que “no tiene fin”.

Esa sobreexplotación determina, además, un juego intersubjetivo intensivo donde la propiedad intelectual de la producción no es de nadie y es de todos al mismo tiempo, incluso de los propios

espectadores que se apropian del “hacer artístico” y se vuelven, por momentos, danzantes, escritores, muralistas, pintores, actores.

Así, la especialización es solo una cuestión itinerante y que cambia de mando completamente, sin llegar a nadie y llegando a todos en el momento intensivo de la producción.

### 3. Algunas conclusiones

Más allá de que, luego de este evento cultural, el colectivo de artistas terminó poco a poco descomponiéndose y sufrió ciertos vaivenes bastantes poco fortuitos, es interesante destacar ese momento, ese día, como el punto álgido de un movimiento de emergencia cultural, aquí sí entendido en términos de Raymond Williams, momento que tuvo sus repercusiones en casi todos los artistas que participamos. Además, este evento mostró que, desde la autogestión y la economía popular, también se pueden hacer eventos donde concurren alrededor de 400 personas y que estos salgan bien considerando los conflictos o problemas que se pueden presentar.

También cabe aclarar que el legítimo reclamo de que la cultura lujanense está en emergencia sigue en pie. Viéndolo a la distancia, en el 2019 y en plena campaña electoral, algunos candidatos a intendente tomaron la posta por esa emergencia cultural y dieron cuenta de que en nuestra ciudad no hay una legislación sobre centros culturales, es decir, la figura de “centro cultural” no existe. Existen la de “club social y deportivo” y “bar”, pero no una que dé cuenta de las implicancias que debe poseer un centro cultural donde se hagan determinados espectáculos y, además, haya una cantina a precios populares.

Es más, aún hoy se siguen fomentando los espacios culturales municipales que sitúan al arte como de un nivel “aristocrático” y desvinculado, por ejemplo, de las producciones artísticas de los barrios. En estos meses, hemos constatado, con el grupo de artistas que hicimos el evento mencionado, que en los barrios surgieron varias movidas de raperos barriales que se juntan en la placita de su barrio para pelear, mediante el rap, entre ellos; y no hay un Estado que les garantice una inserción en el ámbito tradicional, es decir, un evento local de grandes proporciones donde estos raperos barriales puedan salir de su lugar de sectorización barrial, debido a la descentralización del Estado municipal.

Otra cuestión que se nota es que todas las medidas destinadas a la formación de artistas están cooptadas por los sectores de clase media y alta. Los sectores de menos ingresos no acceden a esos espacios, por más que sean gratuitos y no solo porque no tienen conocimientos o aptitudes, sino porque la información de esas carreras de formación está mal socializada y difundida. Consideramos que una posible causa de esto es la desidia municipal.

Por otro lado, se abre un espacio al quehacer transdisciplinar de los artistas y a modos de hacer donde, no solo importa lo que uno sabe hacer, sino también lo que puede aprender y aportar a y desde otras artes. De este modo, se genera un espacio de intercambio intersubjetivo que amplía la mirada de cada uno de los que participamos, ya no solo como pintores, músicos, escritores, bailarines, sino también con la posibilidad de ser artistas transdisciplinares. También, se abre la ilusión de que algún día, en esta ciudad, se pueda generar un polo artístico lujanense, que no solo sea un espacio de realización de eventos, sino también de formación y especialización continuas, donde se puedan

invitar a personas destacadas de todas las disciplinas artísticas y lo transdisciplinar sea lo central en la formación del futuro artista.

Por último, el evento mostró una forma de hacer arte que, en la ciudad de Luján, no se vio antes. Donde este abarrotamiento de disciplinas y de improvisaciones al mismo tiempo, demostró la fuerza de un germen que luego se elaboraría mejor en, por ejemplo, la marcha del 8 de marzo por el Día de la Mujer o en los distintos eventos que se hicieron durante febrero y marzo rememorando a los detenidos desaparecidos de la última dictadura cívico-eclesiástica-militar. Esos eventos sirvieron para fortalecer los lazos entre los y las artistas y demostraron que el arte también tiene una conciencia social, más allá del propio objetivo de hacer “arte por el arte”.

El saldo del evento ha sido muy positivo. Sin embargo, también se ve como necesario una regulación estatal, no para frenar este tipo de eventos; sino para diseñar y planificar, de manera sostenida y coherente, un proyecto a largo plazo que nos permita a muchos realizarnos y hacer crecer a esta ciudad no solo como fenómeno turístico de la fe, sino también con un potencial artístico y juvenil que se evidenció, sobre manera, en el evento que realizamos en 2018.

## **Referencias bibliográficas**

- Benjamin, W. (1934). *El autor como productor*. México: Itaca.
- Berendt, J. E. (1959). *El jazz. De Nueva Orleans al jazz rock*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal: economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Guattari, F. (1992). La heterogénesis maquina. En *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Williams, R. (1988). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.