

Hacia la transformación de la poesía en *acontecimiento*: la *performance poética*

NÚRIA LORENTE
Universitat de València
nuria.lorente@uv.es

Resumen: El siguiente artículo parte del cruce concreto entre poesía y performance que ha venido desplegándose en los últimos años, y que ha dado lugar a una revolución formal en el campo literario al conformar un registro cultural nuevo y transgresor. Para analizar en qué medida este género experimental está revolucionando los límites del discurso poético y sus espacios de producción nos proponemos, por una parte, abordar el concepto de *performance poética*, en toda su amplitud, y, por otra, analizar hasta qué punto este cruce artístico, que está redefiniendo, en los últimos años, el campo de la estética y la creatividad, supone un nuevo espacio cultural en el que se dirimen cuestiones sociales, culturales y políticas fundamentales.

Palabras clave: *performance poética*, teatralidad, realización escénica, acontecimiento, ruptura, propuesta poética

Turning poetry into an event: *performance poetry*

Abstract: This article is part of the concrete cross between poetry and performance that has been born in recent years, and which has led to a formal revolution in the literary field by conforming a new and transgressor cultural register. To analyse the extent to which this experimental genre is revolutionizing the limits of poetic discourse and its production spaces, we propose, on the one hand, to address the concept of poetic performance, in all its breadth, and, on the other, to analyse the extent to which this artistic intersection, which is redefining, in recent years, the field of aesthetics and creativity, is a new cultural space in which fundamental social, cultural and political issues are settled.

Keywords: Poetic performance, theatricality, scenic performance, political, social and cultural processes.

Introducción

Una proliferación de formas de la teatralidad viene invadiendo, en los últimos años, las realizaciones poéticas, a través de una serie de experiencias escénicas que convendremos en llamar *performance poéticas*. Como objeto de estudio, estas prácticas poéticas, centradas en el proceso de ejecución antes que en su registro como obra acabada, ponen de manifiesto la existencia de una nueva poética oral, que erróneamente es precisada en contraposición con las notas definitorias de una poética escrita. Es el carácter procesual de su naturaleza y la zona fronteriza en la que se encuentran estas prácticas híbridas, que vinculan el recital poético con acciones teatrales, artísticas y sonoras, lo que pone de manifiesto la necesidad de encontrar otro tipo de acercamientos, para su estudio, más amplios y flexibles.

Este anclaje en torno a la flexión que experimentan, con este tipo de prácticas, los modos de entender la poesía, ha abierto un campo interesante de trabajo dentro de las Humanidades, puesto que estas acciones artísticas que acompañan la textualidad poética con la presencia del cuerpo, la voz, el sonido, la imagen, etc., en un ámbito que entrecruza la poesía con otras manifestaciones, obligan a repensar los límites de la literatura, como eje fundamental de esta renovación cultural.

Comenzar a pensar la *performance poética* como sustantivo deverbal ligado a una práctica escénica, implica observarla en un doble estadio: por una parte, desde su vínculo declarado con la tradición literaria, y, por otra, dentro de un *régimen de lo efímero*, inaugurado ya por las vanguardias históricas y el arte conceptual, y centrado en la idea de pensar el objeto artístico desde su carácter único y fugaz. En virtud de dicha *objetualidad ausente*, la *performance poética* entiende la obra artística regida por el concepto de *acontecimiento* y no de permanencia. La oscilación que sitúa a estas prácticas en la esfera de lo vivencial, pero que, a su vez, mece su sentido hacia su relación con lo poético, diferenciándolas de lo ritual y ceremonial, genera enconados debates sobre su pertenencia como registro válido de lo literario. Esta idea de entender la poesía como actividad posibilitada por el acto de *mirar* y *escuchar* resulta más compleja y convierte este tipo de prácticas en ejercicios colectivos, experimentales, transitorios y provocadores, cuyo sentido no nace de lo íntimo y reflexivo, sino que construye y se construye en el propio acto intersubjetivo de ejecutarse.



Esta zona indeterminada e inestable en la que se sitúa la *performance poética*, que precisa su naturaleza y le otorga cierta particularidad, es vista, por parte del mundo académico, con cierta reserva, ya que las manifestaciones culturales que comentamos no se pueden entender desde las teorías estéticas tradicionales, no encajan en el sistema de valores canónicos, se desplazan del estatuto poético habitual y, por tanto, escapan del discurso al que la crítica acostumbra. Llegados a este punto, consideramos necesario llevar a cabo un acercamiento crítico a este tipo de prácticas poéticas, que nos permita situarlas en el campo de la historia cultural y la crítica poética, a la vez que generar un espacio de debate en torno a los paradigmas y las nuevas propuestas que plantean. Quizás así podamos empezar a elaborar una panorámica de su funcionamiento, que justifique la necesidad de resaltar su potencial social, político y literario.

1. La *performance poética* o la intención de *vestir al acontecimiento de escrituras*

En lo que toca al primero de nuestros intereses, cabe resaltar que es el potencial *proyectivo* de los poemas, en un sentido sonoro, visual y expresivo, que trasciende los formatos poéticos más tradicionales, la esencia de estas identidades poéticas. Podría considerarse entonces que la capacidad de experimentar, en un sentido sensible y sinestésico, se vuelve la particularidad intrínseca de estas presentaciones poéticas. Siendo así, si se asume esta condición de ejercicio fortuito de la *performance poética*, deberemos empezar por emancipar a la práctica poética de teorías que la asocian, por una parte, a categorías logocéntricas y, por otra, al espacio teatral o al mero recital.

Partiendo de esto, una de las claves para comenzar a entender las transformaciones movidas por estos gestos poéticos es la de abandonar la idea de representación poética o puesta en escena de la poesía. Teniendo en cuenta que el término re-presentación etimológicamente remite a una realidad previa que nos permite pensar y preparar aquello que vamos a presentar y que, en ningún caso, es este conocimiento premeditado lo que define al procedimiento de la *performance poética*, es preferible utilizar el concepto de realización y no de representación. La realización poética hace referencia a un proceso escénico, inmediato y concreto, que no puede entenderse como una



realidad pensada previamente al propio *hacer escénico*, sino como un continuo *estar haciéndose*. Es decir, en tanto que realización, (se entiende que única e inmediata), el hecho poético no puede pensarse sino como aquello que está sucediendo y que desaparece tan pronto como sucede. Es, precisamente, su esencia exclusiva e inefable lo que convierte a la *performance poética* en un género distintivo y lo que nos obligará a pensar nuevas relaciones entre sujeto y objeto y entre estatus material y sígnico, como veremos más adelante.

De momento, subrayar, como lo estamos haciendo, la dimensión performativa de la realización escénica del poema nos permite afirmar, aunque parezca una obviedad, que este último no se puede pensar, en ningún caso, como producto total, acabado e independiente de su realización (ni si quiera de su contemplación), sino como *acontecimiento* que, más allá de sus signos y significados, pertenece y depende, únicamente, de la experiencia colectiva e irrepetible. Efectivamente, una aproximación al proyecto filosófico *El ser y el acontecimiento* (1999) de Alain Badiou nos advierte de toda una serie de circunstancias a las que deberíamos dedicar todas nuestras capacidades críticas si lo que buscamos es concluir cómo podemos acercarnos a la naturaleza de la *performance poética*, como *acontecimiento* único, integrado en un espacio plural condicionante, modificado por los múltiples cuerpos y el lenguaje que lo ocupan. Más allá del entramado teórico del texto de Badiou, cuya novedad es la reivindicación de una filosofía del sujeto sin recurso a la fenomenología, lo que verdaderamente nos interesa, para el tema que nos ocupa, es el imperativo subyacente a sus demandas, que no es otro que el de asegurar una filosofía del *acontecimiento* que debe colocarse fuera de todo condicionamiento previo.

En palabras de Badiou: el *acontecimiento* es aquello que ocurre en un tiempo indiscernible, pero no en un espacio cualquiera, sino en un *sitio de acontecimiento*, cuya principal característica es que este está al borde del vacío. O, más sencillo si se quiere, en un lugar donde las formas dominantes de organización y procedimiento no tienen sentido ni significado. De manera que, el *acontecimiento* acaba con el orden establecido de las cosas, irrumpiendo en el estadio de lo cotidiano y lo esperado. Además, según nos revela Badiou, si el *acontecimiento* es reconocido, es decir, si quienes lo presencian se dan cuenta de la ruptura que supone, se inicia la transformación radical de los sujetos que lo perciben. No es complicado trasladar este razonamiento al funciona-



miento de la *performance poética*, según lo que veníamos comentando, puesto que lo que defiende Badiou, siguiendo la estela de su maestro Jacques Lacan, es la necesidad de actualizar las teorías filosóficas para poder dar explicación al *acontecimiento*, o lo que es lo mismo, a estas rupturas que interrumpen lo aceptado, esperado y conocido, y generan otras formas de sentido.

Aun así, pongamos un ejemplo poético para terminar de reconciliar posturas:

Un domingo por la tarde nos disponemos a leer, en un ambiente agradable y tranquilo, *Matar a Platón* (2004), el poemario con el que Chantal Maillard se hizo con el Premio Nacional de Poesía. Bien, ya en la primera página nos encontramos con un accidente de tráfico, un hecho determinante para explicar el aparato conceptual que estamos intentando armar:

Un hombre es aplastado. / En este instante. / Ahora. / Un hombre es aplastado. / Hay carne reventada, hay vísceras, / líquidos que rezuman del camión y del cuerpo, / máquinas que combinan sus esencias / sobre el asfalto: extraña conjunción / de metal y tejido, lo duro con su opuesto (Maillard, 2004: 13).

A la vez que tiene lugar este desafortunado suceso, advertimos que la autora abre un texto en prosa, en la parte inferior del poemario que, como comprobaremos, concilia una dialéctica interesante con el proceso de creación de los poemas y con la dimensión conceptual que estos traducen. El texto en prosa hace referencia a un libro *otro* en el que una mujer será aplastada por un sonido, «el sonido que hace una idea cuando vibra». Según se nos comunica, el libro pretende describir un *acontecimiento*, en tanto que los acontecimientos, «al contrario que una idea, nunca puede ser definidos», indica la autora. Partiendo de esto, en vez de intentar delimitar el suceso describiéndolo, lo que se va a buscar es que cada poema, mediante perspectivas múltiples y ángulos textuales distintos, logre una aproximación al *acontecimiento* que se nos señala.

En ningún caso es baladí esta digresión que nos concedemos para el tema que nos ocupa, así que continuemos con la escena: a través de la voz poética se nos comunica hasta qué punto a todas las personas que aparecen en el suceso poemático les es ajena la circunstancia acaecida (no son ellos los damnificados, no reconocen la identidad del cuerpo, etc.) Como también lo

es para el hombre que, en el relato en prosa, en la parte inferior, nos revela de forma paralela: «Tuerzo la esquina. Apresuro el paso. Se hace tarde y aún no he almorzado». Una esquina que no nos resulta complicado pensar que debe ser cercana al accidente y un gesto apresurado que nos recuerda, sin dificultad, al desinterés que definía la actitud apática y despreocupada del resto de los asistentes. Asimismo, se señala, en la parte superior del poemario, que el número de espectadores crece a medida que avanza la línea poética, como si nosotros, por el mero hecho de leer la escena, la presenciásemos, es decir, nos convirtiésemos, (y ahora sí llegamos donde pretendíamos con la apertura de este paréntesis), en espectadores del *acontecimiento*. Entendemos que, con todo este proceso que hemos descrito de forma frenética, el foco de interés recae en la actitud de los espectadores, en la voz que habla en el texto inferior, e incluso en nuestras posiciones y formas de lectura, dado que en todas ellas se manifiesta una incapacidad para sentirse parte de aquello que está aconteciendo. O, lo que es lo mismo: la falta de capacidad para asumir lo que Foucault denominaba, en *El orden del discurso*, la «temible materialidad del *acontecimiento*».

Sintetizando lo dicho hasta aquí, Maillard lo que logra subrayar, mediante la representación de la atmosfera y la descripción de actitudes, es ese distanciamiento que salvaguarda al lector/espectador y lo protege. Una protección que viene posibilitada por la delimitación excluyente del *ser* y el *otro* y, por ende, «del individuo que observa y el individuo que es observado» (Didi-Huberman, 2001). Es precisamente esa acción de observar a *otro* que, evidentemente, implica una posición privilegiada y segura del *yo*, la que permite que, tanto los espectadores, como la voz en prosa, en la parte inferior del poemario, o incluso nosotros como lectores, no sintamos ese impacto que, sin embargo, debería desequilibrarnos y conmovernos. Resumiendo la tesis de Maillard, podríamos afirmar que lo que confirma la autora es el conflicto del individuo contemporáneo al enfrentarse al *acontecimiento* y exponerse a su «pesada y temible materialidad», que nos revelaba líneas más arriba Foucault.

Ahora, vayamos más allá y traslademos la escena poética del accidente de tráfico por una realización performática del poema. En el reparto de papeles el actor es el personaje que sufre el atropello y los espectadores somos quienes presenciamos el suceso que antes leíamos. Esa dificultad que tenían



los sujetos contemporáneos que presenciaban el *acontecimiento*, se traduce en la *performance poética* en el conflicto del espectador afectado por la escena que observa, pero dudoso de si actuar o no, en esa dicotomía de barreras infranqueables que salvaguarda al *yo* de los sucesos que experimenta el *otro*. Sin embargo, la novedad que introduce la escena performática, frente a la lectura del poema, es que aquello que se recita está ocurriendo en el mismo instante en el que se declama. Lo verdaderamente interesante de este cambio es que, siendo así, el vínculo entre la palabra y la experiencia que caracteriza a la *performance poética*, trasgrede los límites del poema y los convierte en una acción consciente que interpela a los asistentes, dándole la oportunidad al público de evitar que ese accidente ocurra, de intervenir a la víctima o, incluso, de evitar más atropellos. La acción performática del poema elimina la oposición que creíamos infranqueable entre el *yo* y el *otro*, entre el actor y el espectador, e inaugura un espacio para el *ser en común*, en el que los roles asignados se intercambian, valiéndose del carácter improvisado e inmediato de la *performance poética*.

En este sentido, no han sido pocos los autores contemporáneos, nos vienen a la cabeza nombres como Antonio Negri, Paolo Virno, Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Pelbar o Agamben, entre otros, que han dedicado gran parte de sus trabajos a analizar esta complicada teoría del *ser en común*. Para el tema que nos interesa señalaremos, únicamente, que nos servimos del concepto de *lo común*, concebido en estas poéticas performáticas, como «fundamento virtual de esta vitalidad social pre-individual, como heterogeneidad no totalizable» (Virno, 2003) o, en otras palabras, de «la potencia de sentido constituida por una multiplicidad de singularidades en variación continua que se opone a toda forma de contención» (Hardt y Negri, 2004, 2005).

Es esta última idea la que nos da la clave que nos faltaba para afirmar que el sentido de la realización poética surge del conglomerado polisensorial posibilitado por las configuraciones de los cuerpos y las acciones, tanto de espectadores, como de poetas, y, por supuesto, de la voz poética que se proyecta. Ya que, todo ello interviene, no solo en la decodificación, sino también en la codificación del significado. En este sentido, frente a determinados productos artísticos y culturales que se caracterizan por secuestrar *lo común* bajo formas unitarias, totalizadoras y excluyentes, la *performance poética* procede distintamente. Y es que, como forma de experimentación poética, fun-

damentada en el orden de la experiencia intangible, efímera e irrepetible, la poesía performática construye y se construye como realización intersubjetiva o *acontecimiento común*, que enfatiza la cognición compartida y el consenso como bases necesarias para la formación de sentidos nuevos.

1.1. *El arte de interpelar al otro: política y protesta en la primera performance*

Como hemos comprobado, la riqueza de elementos en torno a los que se articula la *performance poética* hace necesario abrir el espectro de estudio del campo de la literatura, puesto que estas manifestaciones culturales concilian géneros diversos, y difícilmente puede entenderse con la ayuda exclusiva de las teorías estéticas tradicionales. No negamos que estas lógicas puedan ser útiles para explicar muchos aspectos que identifican a estas realizaciones poéticas; sin embargo, ponemos de manifiesto que son incapaces de revelar el aspecto crucial que define a este nuevo género: la transformación del poema en *acontecimiento poético*, con todas las implicaciones artísticas, filosóficas, literarias y estéticas que este cambio supone. Características básicas son las renovaciones formales del poema; la mixtura de diversos elementos artísticos; la conjunción en un mismo espacio y tiempo de poeta y público, que intercambiarán sus roles a lo largo de la realización, y, debido a ello, el énfasis en el sentido comunitario y participativo de la poesía.

Ahora bien, el llamado de la *performance poética* a una reformulación de los límites de la poesía no solo supone un debate centrado en el régimen formal y estético de sus manifestaciones, sino también en el potencial expresivo de su mensaje. Desplegar diferentes prácticas artísticas bajo la impronta de lo efímero, ofrece la posibilidad de crear acciones puntuales en las que dirimir cuestiones sociales, culturales y políticas fundamentales. Pensemos que, convertir al propio cuerpo, a la comunidad que mira y al referente poético en objetos artísticos, no solo resalta la redefinición de vínculos intersubjetivos y culturales que supone la *performance poética* o la posibilidad de sacar al poema del ámbito de la privacidad y convertirlo en un fenómeno social. También, a su vez, la oportunidad de llevar a cabo acciones de una politicidad explícita, cuya dimensión crítica y de denuncia se configura en relación a su transitoriedad. Ya que, como decíamos lo que vuelve más apasionante y, a su vez, más compleja a la *performance poética*, es su condición de *acontecimiento* que, desde el punto de vista filosófico, hace que cada representación sea

única e irrepetible. Siendo así, debemos pensar estas manifestaciones culturales, en el horizonte de una articulación entre poesía, política y teatralidad, como irrupciones capaces de visibilizar enunciados indecibles y escenas fugaces en contextos cotidianos. Atendiendo a esta disposición preecedera, estas realizaciones poéticas, que piensan el espacio compartido como soporte de las obras y la realización poética como elemento que reconfigura dicho espacio, tienen la capacidad de iniciar distintos procesos subjetivadores que permiten abrir un espacio de resistencia que adquiere sentido, a la vez que lo pierde, en ese contexto cultural y discursivo específico.

Es precisamente esta esencia transitoria y preecedera, que dota a la *performance poética* de la capacidad de crear situaciones provocativas, escandalizadoras e interactivas, lo que definió las primeras manifestaciones artísticas que cruzaban el arte de performance con el discurso poético, con el objetivo de cuestionar los códigos políticos, sociales y culturales del momento. Fueron los convulsos años 80 los primeros que presenciaron la emergencia de diferentes formas artísticas, ligadas a lo escénico, lo poético y lo performático que, en diversos ámbitos culturales y espacios públicos del contexto hispano, desarrollaron escenas de denuncia social y crítica política. Muchos artistas llevaron a cabo, mediante experiencias sonoras, visuales y plásticas, poéticas alterativas, en las que el límite dejaba de ser la escritura y sus formatos y pasaba a serlo el cuerpo y su exposición, como foco de generación de sentidos nuevos. El cuerpo, desde entonces, se convirtió en soporte de acciones críticas, recordemos, entre otras, la llegada de la nueva década con los cuerpos exacerbados y caracterizados de las míticas Bay Biscuits; los cuerpos reflejados en las fotografías figuradas de Alejandro Kuropatwa; o los emblemáticos Siluetazos de las Madres de Plaza de Mayo, para denunciar a los desaparecidos durante distintos momentos de la apertura democrática argentina. Este último gesto se extendió, tanto en Argentina, como en Uruguay, dando lugar a diferentes manifestaciones artísticas que utilizaron el arte de la performance para denunciar las desapariciones forzadas y para consolidar los vínculos intersubjetivos y sociales en ese momento de transición. Al desafío de representar la ausencia, mediante la incandescencia teatral, se sumó la posibilidad de utilizar la puesta en escena de la poesía, combinando la textualidad poética con la presencia del cuerpo y la voz. Así pues, entrecruzar la literatura con otras manifestaciones artísticas, como podían ser el teatro, la música, la plástica o el video, se convirtió en el objetivo fundamental de una interesante

proliferación de formas artísticas que mostraban contrastivamente los cuerpos presentes y los ausentes, que confrontaban lo trágico con desbordes de alegría y que vinculaban las intervenciones artísticas con la reivindicación de los derechos humanos.

A propósito de todo ello, en el que es posiblemente el único estudio existente sobre *performance poética: Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*, publicado por Beatriz Viterbo, Irina Garbatzky sintetiza a la perfección cómo «la lucha política asumió la visibilidad como poesía escénica, desmaterializando a la persona para ser organicidad pura, manifiesta, transgénica, descontrolada, paracultural, extática» (2013:50). El desafío de Garbatzky en este interesante estudio nos interesa sobremanera, no solo porque lleva a cabo un análisis de este cruce experimental desde el campo de los estudios literarios, artísticos y culturales, sino porque el corpus que estudia recoge a los autores fundacionales de este nuevo género: los uruguayos Marosa di Giorgio (1932-2004) y Roberto Echavarren (1944) y los argentinos Emeterio Cerro (1952-1996) y Batato Barea (1961-1991). Nos limitaremos a apuntar, únicamente, que la presencia de todos ellos, sujetos multifacéticos, que hicieron de narradores, poetas, dramaturgos, titiriteros, actores, clowns, músicos y performers, supuso, en el contexto cultural y artístico de las postdictaduras hispanoamericanas, la emergencia de presentaciones escénicas sin registro, caracterizadas por la multivalencia genérica e improvisada. Y que, más interesante todavía, sus ejercicios inaugurales implicaron, no solo una ruptura con las formas de producción cultural, siguiendo la estela de las vanguardias, sino también, desde un punto de vista epistemológico, la necesidad de comprender la realidad, más que de describirla, sugiriendo que es en el *proceso* y en el *durante*, en el aquí y en el ahora, donde es posible identificar, mediante el arte, los elementos de significación que revelan y construyen aquello que *acontece*. A su vez, y valiéndose de lo anterior, acentuaron el perfil político y social de la poesía, describiendo la esencia de las realizaciones poéticas como un cruce de sensaciones colectivas que ponían de manifiesto experiencias intersubjetivas compartidas por los individuos.

Todo este conglomerado de ideas renovadoras, que venimos comentando, daría lugar al género de la *performance poética* y, con el tiempo, inspiraría una multitud de producciones artísticas que, en el ámbito hispano, se extienden hasta hoy y se presentan como propuestas novedosas de intervención social



y política, en un contexto de redefinición contemporánea de las relaciones entre cultura, creación y acción artística.

1.2. Hallar el poema en el gesto: la presencia de la performance poética en la actualidad

Es importante advertir, en este punto, que bajo el término de *performance poética* se incluyen, hoy en día, muchos procesos de producción artística, que trascienden la escritura y el objeto libro y que se proponen alcanzar la poesía con la acción. Nuestra intención no es, en ningún caso, desnaturalizar su esencia con falsas etiquetas reduccionistas, ni listados ingenuos de poetas, puesto que se precisa de una descripción casi fenomenológica de las condiciones de cada una de sus obras para llegar a alcanzar su poética. Sin embargo, sí visibilizar este tipo de ejercicios artísticos para comenzar a extraer rasgos comunes y poder situarlos en el campo de la historia cultural y, en el campo de la crítica de la poesía en particular, en los que todavía se mueven de forma resbaladiza.

Cuando hablamos de entender la acción poética como un espacio de ruptura formal y lingüística, pero también como un instrumento de agitación, disturbio y problematización, ligado al compromiso social y político contemporáneo, pensamos en voces que, en la actualidad, reinventan los límites genéricos como forma de protesta, como las voces experimentadas de Claudia Schwartz (1952), Bartolomé Ferrando (1951) y Chantal Maillard (1951); pero también en los más jóvenes poetas que desbaratan la línea del discurso para abrir múltiples desvíos y derivas, como la de Rodolfo Franco (1970), David Trashumante (1978), Gonzalo Escarpa (1977), Gabriela Bejerman (1973), Peru Saizprez (1971), Angélica Liddell (1966), Patricia Esteban (1972) o María Salgado (1984), por nombrar algunas.

Aun así, como decíamos, en este artículo, no nos interesa tanto analizar las particularidades que singularizan la producción de cada autor, sino explorar cuáles son los cruces que concretan y conectan sus obras con la *performance poética*. Ya que, buscamos examinar hasta qué punto la idea incluir un componente realizativo, un *hacer poético*, que implica una actuación o puesta en escena performática ante un público, es fundamental en la poética estos autores jóvenes, en tanto estrategia de renovación de los discursos poéticos que acostumbramos y, en tanto fórmula que garantiza el potencial transforma-

dor de sus intervenciones artísticas. Puesto que, entendemos que el carácter de protesta o reivindicación de sus ejercicios poéticos, no solo supone una subversión de las estructuras literarias, sino un mecanismo de trasgresión que pretende incomodar al receptor al espacio en el que se inserta, y que exige un replanteamiento de sus convicciones.

Pero vayamos más allá y veamos cómo se plasma la transgresión genérica (géneros híbridos, elección de un género como vehículo de subversión, etc.); lingüística (juegos con el lenguaje, empleo de lenguas o códigos marginales o minoritarios, declamación, musicalización, visualización de textos, etc.); artística (desmaterialización de la obra, emergencia de nuevas formas de autoría, usos del cuerpo o soportes técnicos, etc.) y estructural (ruptura de niveles espacio-temporales, reformulación de la voz poética, etc.) que venimos comentando, en una de las propuestas poéticas más recientes: *Hacia un ruido* (2014) de María Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca. Ya que, ante la inmensa dispersión de ejercicios artísticos que agitan el panorama cultural contemporáneo, consideramos que esta realización poética traza un mapa bastante amplio y claro del horizonte creativo que caracteriza a las propuestas poéticas más sólidas de nuestros días.

En enero del 2014 se estrena *Hacia un ruido*, una instancia artística de María Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca que observa, analiza, recoge, procesa y combina un montaje audiotextual de voces y experiencias sobre las revueltas populares, tomas de plazas masivas y protestas continuadas en el tiempo contra la falta de democracia, la oligarquía política, la corrupción y la injusticia social agravada por la crisis, que se desencadenaron a partir de diciembre del 2010 en diferentes países. Más allá de los imperativos sociales –y por tanto textuales– que circularon sobre todos estos temas, esta experiencia poética incorpora, en formato collage y a doble página, una lectura horizontal de las tensiones políticas y sociales y de la emergencia de las nuevas subjetividades que germinaron de todo ello.

Si bien es cierto que la matriz de esta voluntad documental de denuncia está presente en muchos de los trabajos anteriores de María Salgado, *Hacia un ruido*, supone el salto hacia la trasgresión formal y la transformación estructural que singularizará su producción. Ya desde el título, se nos indica la dirección de un movimiento, físico e inmaterial, hacia el que la experiencia artística se dirige: el ruido. Entendemos, a medida que se desarrolla el

poemario, que este sonido inarticulado y arrítmico, al que se alude en el título, tiene que ver con la conjunción confusa de fuentes que construyen y se construyen en los poemas. Frente al ritmo poético, que explora la dimensión sonora del lenguaje verbal, conjugando el sonido semántico y el sentido poético, el ruido al que se dirigen Fran MM Cabeza de Vaca y María Salgado brota de la mezcla caótica de estilos, géneros, referencias y voces, y en ella se instala. En esta zona indeterminada, movable e insegura, la descodificación de sentidos se torna, entonces, una tarea imprecisa y dificultosa.

La propia autora da cuenta de todo ello cuando, explicando el proceso de trabajo, alude al caos y a la acumulación como estadios creativos fundamentales en su invención poemática:

Hay lectura de memoria y lectura de papel. Hay lectura procesada por la electrónica de Cabeza de Vaca. Unos cuantos poemas hay. Los poemas proceden de la mirada y de la experiencia lingüística rica y salvaje que cualquiera puede tener en una ciudad a, en una ciudad b, en una ciudad ce... Hay esta poesía sin poetas que se encuentra en el oído del habla de cualquiera, la joyería gramatical de las revistas, la irradiación de frases buenas, la verbosidad: bisutería casual de verborrea de la ciudad. Fotografía verbal. Hay poemas de otros poetas de quien deliberadamente se aprende en los poemas de una. Hay un rap invertido: bases que buscan voz en vez de al revés. Hay esta pieza sonora al final. Que intenta verbalizar. La experiencia de no haber. Ese desborde. El exceso. Hacía un ruido. Como si. Fuera. Un mundo entero.

Ahora sí, el ruido se adivina como mezcla de frecuencias, que escapan de ritmos pautados y cadencias reduccionistas, y se instala en una temporalidad imposible, en un continuo *durante*, que combina el proceso de elaboración de los poemas con los acontecimientos que se nos detallan. Este tiempo, real e histórico, que se contagia y se recicla a lo largo del proyecto responde al objetivo de escenificar poéticamente la mixtura de voces y de tiempos de enunciación que supone simbolizar la problemática social en la que se enmarca la obra. De manera que, explorando los dominios de la transgresión, ese desborde de estímulos y esa acumulación de tiempos, redimensiona la palabra poética, la dessemantiza y la transforma en experiencia pura, en disturbio, tomándola únicamente como signifiante, sin atribuirle ningún significado fijo ni estable. Desde esta perspectiva, en *Hacia un ruido* lo poético pasa a ser una fuente de acciones, voces, imágenes, géneros, cuerpos y roles

que se pueden combinar en un mismo espacio escénico y utilizar, tanto para subvertir las estructuras literarias y legitimar la voluntad rupturista de sus autores, como para plantear contenidos y conflictos trasgresores.

Con todo ello, como explicábamos en puntos anteriores, es el cruce del género poético con el performativo el que le permite a la autora llevar a cabo la transformación corporal del mensaje poético, abriendo espacios de contagio y sutura nuevos, donde el texto poemático se trenza con el espacio escénico, en una red infinita de pliegues y destellos de sentido. De este modo, la lógica de la formación del sentido poético entraña unas asociaciones distintivas y un intercambio entre el patrimonio signico, el espacio, los cuerpos, las acciones, la voz y el texto que no se imponen al sujeto-identidad de forma previa y desde fuera, sino que, como teorizábamos, constituyen el núcleo básico de una red de intercambio de sentidos, de un acuerdo de signos e interpretaciones, en las que los receptores, la instancia artística y los mismos autores no son a veces sino agentes perplejos del sentido que se va construyendo. Así, se reivindica un lenguaje poético que rodea la infinitud expresiva, sin atraparla, que crea tensiones, provoca y asombra, trasfiere significados y traspasa límites y, solo así dota de nuevos sentidos la realidad que simboliza.

A modo de conclusión

Llegados a este punto podemos sostener que las propuestas poéticas actuales no se agotan ni en la tinta, ni en el papel: el poema, escrito, escuchado, visto, pintado o accionado se convierte en el umbral que nos permite trascender todo límite formal, genérico y lingüístico y acceder a un espacio híbrido, abierto a múltiples contaminaciones e intercambios. Precisamente por ello, muchas de estas producciones emergentes son vistas con reservas por parte del mundo académico y, bien porque no se les concede un estatuto literario, bien porque sigue incomodando su carácter trasgresor, apenas atraen la mirada de los analistas y críticos literarios.

Quizás por ello, en este artículo no nos ha interesado, en ningún caso, analizar los rasgos identificativos de cada una de las poéticas de los autores que hemos ido nombrando, puesto que, el escaparate poético es inmenso y disperso y, al no poder hacerlo en profundidad, corríamos el riesgo de estereotipar prácticas y estrategias creativas. En cambio, nos ha parecido mucho

más interesante señalar y examinar críticamente este gesto, cada vez más demandado por los jóvenes autores, que consiste en cruzar el discurso poético y la técnica de la performance y que propone una conexión que va más allá del discurso poético, situándolo en el *no-lugar* de lo no escrito. Dado que, esta vocación de transportarnos al otro lado de la letra, no es un gesto genuino, en ningún caso, ya que su motivación reside, como hemos visto, en la apropiación del carácter multifacético de la voz poética y la posibilidad trasgresora de combinarla con la acción. Logrando, de este modo, una realización *otra* que, al tiempo, tensiona la dicotomía entre oralidad y escritura y genera un espacio en el que poder violentar la norma lingüística y alcanzar un potencial simbólico y expresivo desconocido.

Hemos hablado, pues de instancias artísticas que se articulan en torno a la poesía y que, desde hace unas décadas, se esmeran por vehicular una escritura trasgresora que, por una parte, explora las zonas críticas y sensibles de nuestro mundo y que, por otra, da cuenta de la constitución de nuevas relaciones sociales, de la creación de nuevas dinámicas culturales y, en definitiva, de la emergencia de una nueva forma del *decir poético*. Y, que para ello, subvierten el formato escrito con la acción y el espacio artístico con el discurso poético, dando lugar a mixturas artísticas que sondan el carácter autodestructivo de una poesía polimorfa, alterada, fragmentada e híbrida, que se descubre perpleja ante su condición indomable.

Así pues, podemos afirmar que, de momento, la trasgresión de los límites del lenguaje, por parte de la acción artística, se ha convertido en una de las fórmulas llamadas a renovar el discurso poético actual. Habrá que ver si, con el paso del tiempo, esta poética accionada y polimórfica, que convenimos en llamar *performance poética*, encuentra una manera de consolidarse como práctica artística y género propio a ojos de la crítica literaria y el campo cultural. Queda mucho por trabajar, pero, por el momento, como estima la célebre cita de Cohen, solo podemos adelantar que: *Hay una grieta en todo, pero solo así podrá entrar la luz.*

Referencias bibliográficas

- ALEGRE GORRI, Antonio (1996), *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós.
- BADIOU, Alain (1999), *El ser y el acontecimiento*, Madrid, Manantial.
- (2009), *Compendio de metapolítica*, Madrid, Prometeo Libros.
- BARTHES, Roland (1986), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*, Barcelona, Paidós Comunicación.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- DÓLAR, Mladen (2007), *Una voz y nada más*, Buenos Aires, Manantial.
- DUBATTI, Jorge (2007), *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
- FOUCAULT, Michel (1966), *Las palabras y las cosas*, París, Ediciones Gallimard.
- (1969), *La arqueología del saber*, París, Ediciones Gallimard.
- GARBATZKY, Irina (2013), *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Argentina, Beatriz Viterbo editores.
- (2011) “Poesía y performance. Formas de la teatralidad en la poesía de la apertura democrática rioplatense”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, Vol. 12, 1, pp. 189-213.
- HARD, Michael y Antonio Negri (2005), *Multitud*, Madrid, Editorial Debate.
- MAILLARD, Chantal (2001), *Filosofía en los días críticos*, Valencia, Editorial Pre-textos.
- (2004), *Matar a Platón*, Valencia, Editorial Pre-textos.
- (2006), *Husos*, Valencia, Editorial Pre-textos.
- (2009), *Contra el arte*, Valencia, Editorial Pre-textos.



- MILONE, Gabriela, "Lenguaje y voz. Pensamiento contemporáneo y experiencia poética. *Outra Travessia Revista de Pós-Graduação em Literatura*, Vol. 7, 15, (2013), pp. 37-55.
- NANCY, Jean-Luc (2007), *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrurtu.
- LAPECKY, Andre (2015), *Agotar la danza: Poética y política del movimiento*, Alcalá de Henares, Editorial Universidad.
- PORRUA, Ana (2015), *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires: Entropía.
- (2014) "La escucha y sus parpados", *Badebec*, Vol 4, 7, pp. 143-158.
- POZUELO YVANCOS, José Maria (2002). *Desafíos de la Teoría (Literatura y géneros)*. Mérida: El Otro-El Mismo.
- SALGADO, María (2010), *31 poemas*, Málaga, Puerta del Mar.
- (2014), *Hacia un ruido. Frases para un film político*, Madrid, Ediciones Contrabando.
- (2012), *Ready*, Málaga, Arrebato Libros.
- SALMÓN, Christian (2013), *La ceremónica caníbal: Sobre la performance política*, Barcelona, Península.
- SZENDY, Peter (2003), *Escucha. Una historia del oído melómano*, Barcelona, Paidós.
- VIRNO, Paolo (2003), *Palabras con palabras*. Madrid, Arrebato Libros.
- (2004), *Gramática de la multitud*, Madrid, Arrebato Libros.
- ZUMTHOR, Paul (1991), *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus.

