



**Poesía y Performance: espacios creados a partir del contacto entre cuerpo,
voz, objetos, poesía y tecnología**

Sabrina Salomón¹

UNMdP

salomonsabrina@gmail.com

Resumen: Este trabajo propone explorar nuevas formas en que la capacidad performativa del cuerpo, la voz, los objetos y la tecnología entran en contacto y abren nuevos territorios en la poesía latinoamericana desde las últimas dos décadas. A su vez, intentará mostrar las diferentes expresiones del concepto multifacético de “performance” y lo que este significa o hace posible. A través de la obra de algunos poetas/performers se observará qué materialidades vuelven visibles la convergencia entre poesía, performance y tecnología en sus distintas formas de aparición en escena, e incluso en la escena virtual, qué se entiende por poesía, qué se entiende por performance y cómo entran en juego las sonoridades, la música, los espacios y el cuerpo de acuerdo con la impronta creativa y el universo lingüístico del autor. En este sentido, el presente análisis revela que en las conjugaciones de poesía y performance más actuales parece existir una descorporación del performer para dar lugar a la interacción de otros elementos, para abrir espacios tanto para la poesía como para las voces.

Palabras clave: Performance – Poesía – Latinoamérica – Cuerpo – Voz – Tecnología

Abstract: This paper explores innovations in the interaction between the performative qualities of body, voice and objects in Latin poetry as from the last twenty years, and the newly found spaces created in the process. Through the analysis of some poets/performers’ work, this study reflects upon different realizations of the multilayered concept of “performance” and what this concept means or enables. Also, the elements made visible through the intertwining of poetry, performance and technology are explored, as well as the definition of poetry, performance, and the way sounds, music, spaces and body come into

¹ **Sabrina Salomón.** Traductora pública nacional y profesora en Lengua Inglesa. Es becaria de la Universidad Nacional de Mar del Plata con el proyecto “Poesía Performática y traducción” e integra el grupo de investigación “Problemas de la Literatura Comparada” dirigido por Lisa Bradford. Actualmente se encuentra completando la maestría en Letras Hispánicas de la UNMdP y trabajando en la traducción de los poemas de Joyelle McSweeney.

play according to the creative force and linguistic universe of the author. Thus, this work reveals that the most recent fusions of poetry and performance tend to disembody the performer so that new forms of interaction are developed, and new spaces can be created both for poetry and voices.

Keywords: Performance – Poetry – Latin-American – Body – Voice – Technology

Una consecuencia de privilegiar el factor “en vivo” como característica fundamental de las manifestaciones de performance es que la noción de la tecnología ha entrado en escena principalmente como herramienta de registro, documentación y archivo, como acceso a una bitácora cultural de otro modo inasequible, y se ha desestimado el papel que desempeña como un elemento que construye y se *in-corpora* a la performance en sí misma, es decir, se involucra en su materialidad. Mientras que muchos investigadores se han concentrado en la tecnología como facilitadora o habilitadora del acceso al mismísimo objeto de estudio (las performances en vivo), la realidad advierte que la tecnología comienza a introducirse en nuestros tiempos como herramienta de conformación del presente de la performance poética e incluso de su porvenir, en tanto sirve de dispositivo que se incorpora para descorporizar al performer y/o para actuar por fuera de él. Por esta razón, es importante indagar en las maneras en que la tecnología puede dar forma a la subjetividad, la expresión artística, a la vida diaria y al cuerpo en sí mismo. En este contexto, las nuevas formas de conjugar poesía, performance y tecnología revelan necesidades y sensibilidades de los poetas/performers y renuevan las formas de manifestar poesía, desde un cuerpo que se expresa desde otro lugar.

Me interesa explorar el modo de articular poesía con las nuevas modalidades de expresión contemporáneas, como los medios audiovisuales y las proyecciones digitales. Para llevar a cabo esta intención, algunas definiciones de performance poética que se sostienen en el cuerpo de un performer que interactúa con un público en el aquí y ahora resultarán insatisfactorias. A continuación, cito una definición propuesta por Luis Bravo, en su texto “La puesta oral de la poesía: la antigüedad multimedia”:

En lo que llamo “puesta oral” el lenguaje encarna en la voz y en la gestualidad del ejecutante, que es a su vez el propio creador. Este hecho es performativo porque se inscribe de una manera única e irrepetible en el espacio y en el tiempo, pero además establece un intercambio de sensaciones con la audiencia, que marcan la distancia entre el lector “moderno” y este otro “lector-espectador” pre y pos moderno, que prefiere asistir a un recital a leer un libro, pues lo que está allí en juego es una palabra en “acontecimiento”. Hay en esa “puesta oral” una expectativa de lo impredecible, hay un “suceso” provocado por un transporte que no es solo mental sino corporal, y es

además, un fenómeno que no se percibe a solas sino en un ámbito colectivo.

En esta definición figuran, en principio, tres requerimientos en los que quisiera reparar: un lenguaje que se encarne en la voz y en la gestualidad del ejecutante, que es a su vez el propio creador; una acción única e irrepetible en el espacio y en el tiempo y un intercambio de sensaciones con la audiencia. Frente a esta descripción, queda claro que la puesta en voz de poesía o la performance poética de muchos autores contemporáneos no podría corresponderse con ella, pues los ejemplos que analizaré no son los típicos espectáculos donde un performer interactúa con el público en un escenario particular.

Una puesta oral también puede crearse a partir de técnicas y de lenguajes mixtos, cuando el poeta pone la palabra en relación con la música, la sonorización, el video, el espacio escenográfico, la acción performática, siempre que persiga armonizar los diferentes lenguajes con creatividad y desee que el receptor aprecie el valor expresivo de la palabra en una de sus formas esenciales y originarias, la de la voz, una voz que puede no emanar de un cuerpo presente.

Las formas de performance actuales no se parecen a las performances inmediatamente posteriores a los periodos de dictadura; por entonces, los cuerpos podían pensarse como expresiones dramáticas llevadas a cabo por performers/actores que utilizaban su voz de forma exagerada y de manera que el cuerpo, en primer plano, dejara salir o evidenciara su esencia, su deseo. Una forma de acercar la lupa al cuerpo, de aumentar sus dimensiones en pequeños escenarios. En cambio, el tipo de performance que analizaré se relaciona con las modalidades de expresión actuales, la confluencia de la poesía y la música electrónica, la poesía y el arte visual; una tensión particular entre distintas dimensiones perceptivas. Una creación de piezas interdisciplinarias e intersemióticas donde se reinterpretan signos provenientes de la música, la arquitectura y la literatura para crear nuevas significaciones y posibilidades de expresión. En la actualidad, la performance explora subjetividades y materialidades más atómicas, cada vez más primigenias, más dionisiacas, apunta a un orden mínimo donde el caos es simplemente otro orden, un orden que no

puede reconocerse con la antigua sensibilidad, y que se debe descubrir a través de otras: alienarnos y alienar al receptor, romper con el automatismo psíquico perceptivo, alterarle la razón y los sentidos de manera que pueda explorar otras posibilidades, una nueva liberación. Hoy los cuerpos son otros cuerpos, los espacios, otros espacios.

Comenzaré por revisar el trabajo del chileno Gustavo Barrera Calderón, licenciado en arquitectura y poeta. Su obra ha formado parte de numerosas antologías, revistas, intervenciones urbanas, puestas en escena y discos que unen poesía y música electrónica. En su libro de poesía y performance titulado *Creatur*, justamente, Barrera Calderón experimenta la alienación, condición que, según él mismo afirma en el libro, se asocia íntimamente a la alteración de los recuerdos y la percepción de objetos e identidades en el tiempo, alienación que es también de género y que servirá de disparador para construir sus expresiones performáticas. El autor/performer utiliza no-lugares como el shopping, el hospital, y también el espacio doméstico para escenificar los textos (desde poemas breves hasta guiones de performances apoyados con imágenes), y luego sus escenificaciones performáticas. Una obra experimental, compleja que indaga en la materialidad de los cuerpos, el modo de habitarlos y el modo en que estos cuerpos habitan el espacio contemporáneo. El nombre del libro y el epígrafe (*Creatur existe siempre y en todas partes, Muerte existe siempre y en todas partes*) hacen alusión a los “VII Sermones a Los Muertos” de C. G. Jung.

¿Cómo surgió la *Creatur*? Las creaturas han surgido, pero no la *Creatur*, pues es la propiedad del Pleroma mismo, como también la no-creación, la muerte eterna.

Creatur existe siempre y en todas partes, Muerte existe siempre y en todas partes. El Pléroma lo tiene todo, diferenciación e indiferenciación.

La diferenciación es la *Creatur*. Es diferenciada. Diferenciación es su esencia, por ello se diferencia ella también. Por ello se diferencia el Hombre, pues su esencia es diferenciable.

Por ello diferencia él también las propiedades del Pléroma que no existen. Las diferencia a partir de su esencia.

Por ello el Hombre debe hablar de las propiedades del Pléroma, que no existen.

Contexto que presagia las diferenciaciones que establece el hombre para crear categorías opresoras, cerrar espacios, inventar géneros...

Si bien la performance de este autor parte del texto, es decir, se ejecuta sobre la base del libro de poesía, la puesta en voz va por fuera de la acción. La música y los materiales en escena que se conjugan con la voz para crear la performance aspiran a una creatura de lenguaje, que pone a funcionar su potencialidad expresiva y atraviesa cualquier costumbre o normativa fosilizada.

En este [video](#)², se observan algunas de las formas en que el autor une poesía y performance. Aquí se hace explícito lo mencionado anteriormente acerca de la configuración de su obra: utilización del espacio público para escenificar los textos³, para indagar en la materialidad de los cuerpos, el modo de habitarlos, el modo en que estos cuerpos habitan el espacio y, sobre todo, el modo en que la voz habita en ellos. Todo parece una suma de cajas que contienen otras cajas, de voces que contienen otras voces, que se juntan hasta colapsar y desaparecer. Las voces se confunden como se confunden los humanos con las cajas que contienen las voces. Ruidos y voces que se superponen hasta desaparecer porque la ciencia y el saber habilitante, aquí manifestado a través de las máquinas, los objetos y los servicios de telecomunicación, no pueden dar respuestas sino que alienan. Vacían el cuerpo a través de una descarga, dejan los cuerpos descargados. La máquina termina aniquilando las profundidades: como consecuencia, no reconoce al hombre, no reconoce la esencia del hombre, no reconoce a un hombre vestido de mujer.

Esa noche telefoneó a Happiness y preguntó por la máquina.
(Happiness no registró la llamada)
(las cámaras no registraron a la mujer)
(las cámaras no registraron al hombre)
(las cámaras no registraron a un hombre vestido de mujer)
Mientras una voz diminuta decía happiness
una voz más oscura decía...
(un ruido interrumpe e impide comprender) (Barrera Calderón 86).

La voz del performer desde fuera de escena se escinde del cuerpo en escena y habla por fuera de él, separa tiempos y espacios.

² <https://www.youtube.com/watch?v=Kqqa2IB7LDQ>

³ Este video https://www.youtube.com/watch?v=znb4-B_Rkdo, elaborado por completo de forma digital refleja más aún el trabajo y juego sobre los espacios.

La siguiente definición de Bertolomé Fernando, entonces, quizá se acerque un poco más a esta nueva impronta en la conformación de poesía y performance, ya que subraya la potencialidad de crear intermedia:

...aunque en ocasiones una acción se muestre o manifieste más próxima al teatro, a la música, a la poesía, a la instalación, al video o a la danza, deberá a mi parecer, para definirse como performance, incluir puntos de conexión y enlace con otra u otras prácticas específicas distintas, de tal manera que, como resultado de ese cruce, se produzca un modo de hacer intermedia, divergente del rasgo que se advertía como fundamental o más característico de la acción misma; y así que ese modo de hacer sea propio de una práctica situada a medio camino entre dos o más especificidades artísticas.

Cuerpos sobrecargados vs. Cuerpos virtuales

Una primera impresión de la puesta en escena de *Creatur*⁴, con un show paródico extravagante de travestis recargados y barrocos podría vincularla a algunos de los “numeritos” de los performers del parakultural como cierta forma de resistencia cultural en relación con los vínculos sociales y expresiones corporales. Sin embargo, esta puesta en acto veía al performer desdibujarse, cubriéndose con una máscara, doblado por una voz que no era la suya, intentando desaparecer, de alguna manera presagiando una materialidad del cuerpo que vendría a ocupar un recinto virtual o secundario, un lugar desde donde poder explorar otras conexiones.

En principio, la máscara, esa herramienta para hacerse visiblemente invisible, podía constituir una forma de esquivar la exposición, tal como dice Barrera Calderón en la última parte de *Creatur*, titulada Catálogo:

Habían sucedido cambios muy importantes en el mundo. Un día estaba pensando que con toda la vigilancia que existía en el mundo, la única manera de no ser detectado era cubrirse completamente el rostro y el cuerpo con telas, el control de las cámaras de seguridad estaba haciendo peligrar las identidades (104).

Pero también puede asociarse con otras cuestiones, por ejemplo, con un nuevo espacio creado por la tecnología que oculta profundidades y revela una sola superficie. La palabra *téchne* alude al “saber hacer” y la tecnología en sus

⁴ Se trató de una presentación con Antonio Silva y Héctor Hernández en barrio Brasil (Santiago, Chile) en el año 2000. El contexto era una casa-restaurant en la que los autores aparecieron disfrazados de mujer, realizando gestos exagerados y recargados.

inicios daba lugar a la producción del hombre, al tiempo que le permitía desocultar algo, relucir un conocimiento. Según Heidegger, lo visible era solo una cara de lo que había, la otra se daba precisamente como la otra cara: invisible pero supuesta en lo visible, un desocultamiento de lo oscuro y misterioso. Los órdenes se invirtieron y la tecnología hoy no habilita al hombre como productor y revelador, sino como suplementario de la máquina, y esto pudo haber motivado una suerte de confusión, el hombre se encontró perdido, incapaz de percibir una obra como producida por él mismo. La esencia de la técnica en la época contemporánea posibilita la emergencia de lo oculto a partir del pedido de las máquinas y el hombre se cierra a la posibilidad de experimentar ese desocultamiento (*alétheia*), la apertura, estar al claro del ser.

Lo esencial de la técnica amenaza el hacer salir lo oculto, amenaza con la posibilidad de que todo salir de lo oculto emerja en el solicitar y que todo se presente en el estado de desocultamiento de las existencias. El hacer del hombre no puede nunca encontrarse de un modo inmediato con este peligro. Los logros del hombre no pueden nunca conjurar ellos solos este peligro. Sin embargo, la meditación del hombre puede considerar que todo lo que salva tiene que ser de una esencia superior a lo amenazado y al mismo tiempo estar emparentado con él. (35)

El peligro de la tecnología moderna es exponer lo desoculto sin habilitar un pensamiento de lo que hay detrás. Es violenta porque elimina el concepto mismo de violentar, reprime estados ocultos al revelar uno solo. Pero si la tecnología moderna impide comprender el mundo “poéticamente” como saliendo a la luz, como un manifestarse, se podría intentar subvertir su “autoritarismo” creando arte con la tecnología misma, y revelar profundidades o sentidos ocultos en los intersticios de la conjugación entre poesía, tecnología y performance. Por eso la máscara. Empezar a ocultar lo convencionalmente visible, intervenir en el arte con la tecnología misma, con lo mismo que viola su manifestarse. Una especie de contra-desocultamiento o contra-revelación. Contradicción, confusión y misterio que instalan ironía.

Con respecto a la noción de “habitar”, Heidegger sostiene que es la esencia del ser humano, es lo que define al ser humano como tal; por tanto, el

mundo moderno, definido por la tecnología, niega la humanidad del hombre. Si el mundo moderno ha perdido esta noción de habitar debido a la absolutización de la perspectiva tecnológica y a causa "de las miradas indiscretas y del peligro" (Barrera Calderón 42) en el espacio en el que de manera inevitable siempre será visible, expuesto y público (o publicado), y el hombre experimenta la incapacidad del cuerpo para orientarse en el conjunto del espacio urbano exterior, el habitar constituye un problema: el ser humano no puede sentirse en el mundo como en casa, pierde la sensación de la casa como refugio y se siente desalojado ante un contexto que se niega a entregar las huellas necesarias para trazar una historia esencial tanto individual como colectiva. "Habitar, haber sido llevado a la paz, quiere decir: permanecer a buen recaudo, apriscado en lo libre, es decir, en lo libre que cuida toda cosa llevándola a su esencia" (Heidegger 131). Cualquier intento de pensar el habitar para los nuevos poetas/performers no puede ignorar, entonces, la capacidad de la tecnología de liberar al hombre de la estrechez del lugar. "Llevarán a cabo esto cuando construyan desde el habitar y piensen para el habitar" (Heidegger 142). Usar la tecnología pensando en el habitar y para el habitar. "Solo si somos capaces de habitar podemos construir" (141).

Por otro lado, al utilizar nuevos medios tecnológicos, recursos audiovisuales y música electrónica para desarrollar su forma de expresión, los poetas revelan algo que de otro modo ya no les es posible. La conformación de sus realidades y sus diferentes sensibilidades los obliga a buscar medios de expresarse más vinculados a su idiosincrasia. El desocultamiento será un trabajo en conjunto, y las herramientas no necesariamente obstaculizarán la exploración, sino todo lo contrario, la harán posible. El performer necesita ser una especie de intermediario esotérico con el poder de recibir y transmitir, por medio de la voz y a través de diferentes medios tecnológicos, las vibraciones y percepciones del entorno, lo que se encuentra oculto en determinadas zonas de su sensibilidad. Eso es lo que caracteriza a las performances poéticas actuales: una creación interdisciplinaria e intersemiótica donde se reinterpretan signos provenientes de otros sistemas como la música, la arquitectura y la literatura para crear una nueva forma de expresión. Barrera Calderón es arquitecto, por lo tanto su mirada respecto del espacio y la distribución política de los ámbitos estará teñida por sus preconcepciones y visión del

mundo como tal, así como su forma de expresarse partirá de sus particulares esquemas y principios tanto físicos como metafísicos.

El cuerpo como no lugar y la voz que en él habita

Este tipo de performance poética profundiza en los espacios, los desnaturaliza, junto con la arquitectura, el tiempo y las voces. La voz del performer ya no es la voz del performer en el aquí y ahora, más bien, es la voz del performer desde otro plano, desde un fuera de plano. Se construye una especie de maqueta o simulacro que resulta “ominoso”, como exposición de lo que “debería” estar oculto y que produce en el sujeto un efecto angustioso y perturbador (como la voz/música de la muñeca/máquina).

Hay una voz dentro de la muñeca dentro de la máquina

Hay espíritus que frecuentan los rincones oscuros. ¿También pueden frecuentar los cuerpos de las muñecas?

Creyó comprender que las almas sin cuerpo atrapaban esos ruidos que andaban sueltos por el mundo, que se expresaban a través de ellos y que el alma que habitaba el cuerpo de la muñeca se entendía con la máquina.

Quiso neutralizar estas ideas y puso atención en los escalofríos que recorrían su cuerpo. (Barrera Calderón 86)

Con la máscara, el cuerpo se desoculta al sustraerse el signo del rostro, el cual captura, separa y aliena. Así, el rostro se cubre para acabar con la máquina abstracta productora de subjetivación. Lo que queda es un cuerpo sin órganos, indiferenciado: “CsO. Sí, el rostro tiene un gran futuro, a condición de que sea destruido, deshecho. En camino hacia lo asignificante, lo asubjetivo” (177). La máscara parece desenmascarar la territorialización del rostro, la cabeza se ve liberada de la tiranía del rostro como significancia y *subjetivación*.

El cuerpo ocupa los "no-lugares" de Augé: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (83). Se trata de nuevos espacios urbanos como

aeropuertos, cajeros automáticos, autopistas, centros comerciales que no aportan un sentido de identidad en los individuos; asimismo, el propio cuerpo es un no-lugar, anónimo, visto desde afuera, como lugar de paso, donde un alma y una voz se alojan y se encarnan, un cuerpo que puede ser el cuerpo de cualquiera.

La divulgación de poesía y performance a través de internet, el no-lugar por excelencia, es paradójicamente una forma de crearse a sí mismo, de intervenir en el propio cuerpo, de presentarlo como uno elige, con la voz deseada, con una determinada proyección, indagando en la propia identidad, reformulándola y publicándola. La performatividad, según el planteo de Butler (2002), es “la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (18) y las normas reguladoras del cuerpo construyen performativamente su materialidad e imagen. Sin embargo, el hecho de “que esta reiteración sea necesaria es una señal de que la materialización nunca es completa, de que los cuerpos nunca acatan enteramente las normas mediante las cuales se impone su materialización” (18). Así, en el caso de la performance poética no convencional se trataría de apropiarse de ciertos comportamientos, visibilizar determinadas actitudes para lograr ser lo que cada uno desee en cada momento.

En la performance de Barrera existe un texto con sus propios significantes que se sustentan en el sonido y los juegos que la voz es capaz de realizar, y donde también aparecen en escena elementos espectaculares, como la iluminación, el sonido y el vestuario, elementos que se conjugan como parte de esa sensorialidad. En cuanto al sonido de la voz como elemento significativo, Bravo sostiene que el sentido último del poema se completa con la voz, ya que es el performer el que conoce las modulaciones necesarias para transmitir dichos significados. Hugo Ball, por su parte, declaraba que el poema se completa en la puesta en escena y en la relación con el público, lo que se vincula con uno de los sentidos del término performance en francés: *parfournir*, “completar”:

La recitación en voz alta se ha convertido para mí en la piedra de toque de la bondad de un poema, y he aprendido (gracias a la tarima) hasta qué punto es problemática la literatura de hoy, es decir, ha sido

cuidadosamente pensada en el escritorio y producida para la lente del coleccionista, en lugar de para los oídos de personas vivas (110).

En el contexto del dadaísmo de comienzos del XX, la intención de renovar la expresión mediante el empleo de materiales inusuales o manipulando planos de pensamientos antes no mezclables coincide con la búsqueda intersemiótica de las performances actuales. Sin embargo, en la actualidad, las nuevas modalidades de poesía, surgidas y elaboradas a partir de diversos multimedios y dispositivos informáticos, exploran otras dimensiones de la poesía más allá del evento o puesta en acto: “Los poetas actuales, educados y casi alfabetizados por la cultura mediática, se han nutrido de la exaltación de la imagen; su modo de sentir y percibir es audiovisual” (Fajardo, “Poesía y Posmodernidad”, 9). Aun la recepción es sensorial, visual y auditiva desde un artefacto estético multimediático. Por todo esto se desvanece el requerimiento anterior de un público frente a una performance en vivo, ya que las sensaciones pueden percibirse incluso detrás de una pantalla personal. Asimismo, se desvanece la exigencia de una acción única e irrepetible, pues la misma performance puede ser vista por distintos receptores ubicados en puntos extremos del planeta cuantas veces quieran. El espacio creado por la tecnología es el lugar idóneo para la realización de un estado no semántico y no representacional, centrándose en la investigación del cuerpo-caja, es decir, el cuerpo como lugar cóncavo o no-lugar, lugar de paso en donde las voces (y la voz del performer) resuenan, silban, se chocan, susurran, asustan, incitan, conmueven, y desaparecen.

El performer es mitad máquina y mitad cuerpo, y su voz se escucha metálica, amplificadora o disminuida según la carga del poema. Una voz que transmite el poema no como un recitado o una mera declamación o una forma de comunicar el poema, sino como un acto creativo y expresivo de valor estético autónomo, que me recuerda que el poema mismo debe ser una construcción de alta energía y *una descarga de energía*, y que la forma es apenas una extensión del contenido. El poema performático debe ser una descarga de energía que transmita de forma directa la presencia y esencia vital del poeta. La voz es una

máquina de práctica proyectiva, en la que se encarna el cuerpo del performer.

En su ensayo "Projective Verse" (1950), Olson sostiene que:

Objetivismo es librarse de la interferencia lírica del individuo como ego, del "sujeto" y su alma, esa peculiar presunción por la que el hombre occidental se ha interpuesto él mismo entre lo que él es como criatura de la naturaleza (con ciertas instrucciones que llevar a cabo) y esas otras creaciones de la naturaleza que podemos, sin ninguna derogación, llamar objetos. Porque un hombre es él mismo un objeto, sean cuales fueren las ventajas que él crea tener, y entre más pueda reconocerse como tal serán mayores sus ventajas, particularmente en el momento en que alcanza una humilitas (sic) suficiente para que él sea útil.

Si el poeta es sujeto a la vez que objeto, fertiliza posibilidades. La palabra latina *humilitas* contiene la raíz *humus* que significa "tierra". Está relacionada con la aceptación de nuestras propias limitaciones y rendimiento, cualidades muy humanas (de la tierra) en contraste con los dioses (que están en el cielo). La tierra (*humus*) es fértil como la entrega del performer a la máquina de la voz y al espacio.

Implicancias políticas

Los personajes afirman la creación y la vida (Creatur). Si bien en este tipo de performance poética a veces resulta difícil encontrar un hilo conductor o vislumbrar un propósito, considero que lo importante es poder elaborar impresiones y establecer relaciones más allá de nuestros paradigmas. Muchas veces las performances con intenciones menos aparentemente políticas, revelan importantes puntos de contacto con lo social y despiertan la atención de los espectadores respecto de muchas cuestiones, algunas más o menos filosóficas, pero todas reveladoras de nuestra existencia o supervivencia. En este caso, el recorte permanente y cotidiano de la idea de habitar un espacio determinado, absurdo en el contexto de un mundo en movimiento continuo, de ocultarse paradójicamente detrás de una máscara puede expresar más que la provocación revolucionaria instrumentada a través de un micrófono. La condición evanescente y colapsante de este tipo de performance posibilita una reflexión efectiva sobre las circunstancias reales de la existencia contemporánea global.

Así lo expresa Barrera Calderón en una entrevista realizada por Arnaldo Enrique Donoso, publicada en <http://www.letras.s5.com/aed300706.htm>, y considero que da cuenta de una sensibilidad propia de muchos poetas/performers contemporáneos:

Prefiero el contacto íntimo en profundidad, la exploración en las profundidades, es por eso que evito las definiciones sociales y psicológicas que entorpecen mi recorrido y si aparecen es solo para evidenciar su carácter de interferencia... Creo que la profundidad no depende de la puerta de entrada sino más bien de la manera en que desenvuelven los elementos, de la capacidad de estar atento y de observar, escuchar e interactuar.

Barrera Calderón busca alienar al espectador, alterarle la razón y los sentidos de manera que pueda explorar otras posibilidades. Para tal fin, utiliza las sensibilidades que le son propias.

La performance puede darse incluso desde el momento de escritura. En este caso, percibimos en el libro de poesía de Barrera Calderón una intención transgénica, donde imágenes y formatos diferentes se conjugan y se multiplican. Si se entiende el concepto de performance como una conjunción de elementos donde los lenguajes se traducen (intersemióticamente), se interpenetran, comulgan y en esa convivencia dan a conocer algo, desocultan una profundidad, *Creatur* es en sí mismo una expresión performática, ausencia y a la vez desborde, no es meramente la excusa o el pretexto para la performance. Performance como híbrido, dinámica excéntrica, práctica *entre*. En este sentido, el concepto de performance poética de ningún modo implica que el poema constituya el orden apolíneo y la performance el caos. La tensión no se resuelve como conclusión, porque se trata de una superposición que concede igual importancia a todos los elementos, en claro contraste con los principios de la Teoría de la Gestalt y su diferenciación forma-fondo, privado-público. Hay una metamorfosis que persigue la evocación más que la definición, como forma generadora de consciencia. Algo parecido declara Barrera Calderón en la misma entrevista:

Ahora estoy trabajando en poemas tridimensionales y situacionales, y por alguna razón siguen siendo poemas. Hay una confusión cultural que

se manifiesta en la valoración de las formas y contenidos por separado. Qué importan las categorías y los nombres culturalmente asignados. En otra cultura la poesía no será un arte, tal vez será parte de la política, la filosofía o la religión.

Otra artista interdisciplinaria interesada en la creación de nuevos espacios para la poesía es la mejicana Rocío Cerón, quien articula la poesía con la música, los medios audiovisuales y los objetos escénicos. Su proyecto es multigenérico y se propone, entre otras cosas, una interacción entre juegos de voz, velocidades y video, y sobre todo, dar lugar a lo que activa el lenguaje del poema, crear esos espacios asistida por recursos tecnológicos. Liberar al lenguaje poético de sus lugares habituales y abrirle nuevas posibilidades de acción, más allá de los límites culturales y biodimensionales: buscar la más pura expansión del signo.

En este ejemplo https://www.youtube.com/watch?v=pZ_NDJ4Dzdk, el cuerpo de la performer está presente, se trata de una performance en vivo, pero la voz que recorre los espacios, los objetos y las imágenes es la que habla por él y ocupa su lugar. El cuerpo queda casi a oscuras. La voz puede recorrer más lugares, abrir más espacios; la voz con su energía puede dar forma y sentido a los demás elementos. Son voces, murmullos, gritos y palabras que huelen a cuerpo, y efectivamente son cuerpo. Al pronunciar el poema, Cerón da forma acústica a una pequeña cantidad de aire que ha respirado e impregnado de sí misma y que la ha invadido desde algún lugar de su zona perceptiva. La performance hablada, voceada o gritada germina y se multiplica en el espacio. Se constituye materia en suspenso. Mundo acústico. Carne de voz.

En este sentido, y tal como sostiene Joyelle McSweeney⁵, poeta performática norteamericana interesada en la performatividad del sonido⁶ y la poesía en voz alta, performance incluye dos sentidos del concepto de “medio”. En primer lugar, las diferentes formas de tecnología empleadas en el arte, y el

⁵ En el siguiente trabajo se analiza brevemente la estética de Joyelle McSweeney, la musicalidad de su poesía y la traducción de sus poemas al español. <http://soundlitmag.com/2014/01/29/necropastoral-song-sabrina-salomon/>

⁶ Según la propia autora: “El sonido parece darle unidad al poema pero también es algo irracional e inhumano que lo invade, una compulsión, una contundencia que puede, o bien sacudirlo hasta la muerte y voltearlo al más allá, o bien dormirlo con tonos dulces y siniestros” (mi traducción). (“Sea Change: Sound as Force in e.e. cummings, Plath, and Tim Jones-Yelvington”)

modo en que el arte es a la vez desborde y ausencia en su paso por esa maquinaria; en segundo lugar, el sentido esotérico de médium, el cual considera al performer como una suerte de intermediario o médium que tiene el poder de recibir y transmitir las vibraciones y las radiaciones de pensamientos, sonidos, colores e incluso percepciones del entorno con el instrumento de la voz.

Aunque no siempre se repare en la conformación del espacio público, cada sociedad produce su espacio, y su lógica de visualizaciones. El espacio público está siendo transformado en mero lugar de transición o acceso a los lugares de consumo y de ocio, de modo que pierde su grado de libertad, (y por tanto, la pierden también los seres que lo transitan) al ser atravesado por cámaras de vigilancia, publicidad, prohibiciones. Su nivel de libertad lo define, y eso lo convierte en un lugar político: se define según la libertad de acceso. Ya que la libertad de acción está cada vez más reducida explícita e implícitamente, estas formas actuales de expresión, más experimentales, pueden, a través de la intervención de la técnica, llevar a cabo prácticas para “aprender a habitar mejor el mundo” en lugar de pretender construirlo sobre la base de una idea preconcebida de los espacios que se pueden habitar en él. La poesía y performance dirigidas a tal fin parecen emerger para establecer nuevas relaciones, nuevas libertades de uso y libertades de acceso. El arte debe fragmentar y reordenar el espacio de las prácticas espaciales, debe tener como fin la creación y transformación de los códigos, ya que un código espacial no es simplemente una manera de leer o interpretar el espacio: más bien, es un modo de vivir en ese espacio, de entenderlo y de producirlo, confluendo palabras, música, sonidos, evocaciones, construcciones arquitectónicas. Así, el espectador de la performance poética de Cerón observa y puede preguntarse: ¿Cómo es un lugar acústica, visual y arquitectónicamente? ¿Qué materiales y objetos lo dominan? ¿Qué papel tiene tal o cual lugar en la vida social? ¿Cuál es la percepción de la situación? ¿Qué encuentros tienen lugar allí? ¿Cuál es su memoria de él? ¿Qué historias están asociadas con ella? ¿Qué referencias socio-políticas tiene? ¿Qué conflictos existen? ¿Ocultos o visibles?

La performance poética de Cerón también busca una conversación con el entorno, para establecer relaciones, tanto con las arquitecturas como con los cuerpos que las atraviesan, como con otros espacios y la ciudad en conjunto. Y para lograr esto, la performance poética digital, así como la recepción virtual de ésta, funcionan exitosamente, creando espacios de acceso para la expresión poética a través de nuevas sensibilidades y estableciendo relaciones por medio de la interdisciplinariedad de los elementos. Media, por tanto, entre lo real y lo ficticio, lo exterior y lo interior; entre lo público y lo privado.

Si bien los espacios creados por las performances pueden no ser visibles sino más bien virtuales, operan desde la consciencia a un nivel aún más importante: desocultan verdades, profundidades casi metafísicas, necesarias para entender nuestra existencia. Por eso en la actualidad, el performer busca otras herramientas para expresarse y crear; quizá su desdibujamiento sea la manera de concentrar la atención en otras materialidades, quizá su desaparición sea una desaparición consciente y no obligada, no violentada, y por eso valga la pena. Un cuerpo que desaparece deliberadamente, que por momentos puede emerger para encarnar otra voz, ponerle el cuerpo a otra voz, como en el siguiente video <https://www.youtube.com/watch?v=HCqp84JA22o>.

En este caso, la intervención puede hacer visible un entrelugar que tiene que ver ahora con los límites de la poesía. En el video, la performance expone su carácter intermedio al yuxtaponer la cara del performer y la cara de Gabriela Mistral en una especie de contraste que revela o desoculta lo que rompe con la tradición, con el orden, con lo apolíneo. El performer es acá cuerpo-máquina, hombre-mujer, poeta-performer que no reconoce diferencias entre su cuerpo y el espacio que lo rodea. Por tanto, en la actualidad, el arte se manifiesta y lleva a cabo prácticas no solo para “aprender a habitar mejor el mundo” sino también para abrir espacios donde la tradición con sus fronteras rígidas determina qué es representativo y qué no lo es. La performance poética creada a partir de nuevos materiales posibilita la creación de estos espacios.

En las conjugaciones de poesía y performance más actuales parece tener lugar, según lo anteriormente señalado, una descorporación del performer para dar lugar a la interacción de otros elementos, para abrir espacios tanto para la

poesía como para las voces. Si antes el cuerpo y la presencia del público eran suficientes para expresar un lenguaje a través de una acción liberadora y fundar la poesía como arte vivo, hoy la poesía necesita salir del cuerpo y recorrer otras plataformas, generar otras vías para la supervivencia, a través de su oralidad y de sus relaciones transdisciplinarias y creativas, una manifestación que incite al espectador/receptor a quedarse en el centro del torbellino de la poesía misma, incluso cuando el cuerpo ya no está visible, y a hacer visible una conjunción de relaciones espaciales, temporales y objetuales más amplias y cada vez más liberadoras. Lejos de constituir una limitación, deberíamos ser capaces de notar que la tecnología tiene la potencialidad de liberar al hombre de la estrechez del lugar.

Bibliografía

Auñé. Marc. *Los no lucares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Ed Gedisa, 2000.

Barrera Calderón, Gustavo. *Creatur*. Santiago de Chile: Ril editores, 2009.

Barrera Calderón, Gustavo. “Anestesiada”. Disponible en Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=HCqp84JA22o>, Última fecha de acceso: 12/05/14.

---. “Máquina de sorpresas”. Disponible en Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=znb4-B_Rkdo. Última fecha de acceso: 12/05/14.

---. “Creatur”. Disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Kqqa2IB7LDQ> , Última fecha de acceso: 12/05/14.

Ball, Hugo. *La huida del tiempo*. Barcelona: Ed. Acantilado, 2005.

Bartolomé, Ferrando. “La performance. Su creación. Elementos”. *PERFORMANCELOGÍA*. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas. <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/01/la-performance-su-creacin-elementos.html>. Última fecha de acceso: 7/05/14.

Bravo, Luis. "La puesta oral de la poesía: la antigüedad multimedia". Texto de la "conferencia magistral" dictada por el autor en el marco del Festival Poesía en Voz Alta, organizado por la UNAM, Casa del Lago, México, octubre de 2007. http://www.festivaldepoesiademedellin.org/es/Diario/07_17_09_08.html. Última fecha de acceso: 7/05/14.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Cerón, Rocío. "Motín Poeta". Disponible en Youtube: http://www.youtube.com/watch?v=pZ_NDJ4Dzdk. Última fecha de acceso: 15/05/14.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Ed. Pre-textos, 2004.

Fajardo, Carlos. "Poesía y posmodernidad. Algunas tendencias y contextos". (A propósito del XI Festival Internacional de Poesía de Medellín, Colombia, 2001) <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/posmoder.html>

Heidegger, Martin. *Conferencias y artículos* Traducción de EUSTAQUIO BARJAU. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

McSweeney, Joyelle. "Sea Change: Sound as Force in e.e. cummings, Plath, and Tim Jones-Yelvington" en Revista digital Montevideo <http://www.montevideo.com/ding-dong-sounds-effects-in-e-e-cummings-plath-and-tim-jones-yelvington->. Última fecha de acceso: 12/07/14.

"Los Siete Sermones a los muertos de Carl Gustav Jung". <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:t7N0Ky5j1LwJ:xa.yimg.com/kq/groups/20990269/11465915/name/Jung+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=ar>. Última fecha de acceso: 12/05/14.

Olson, Charles. "Projective Verse". La biblioteca de Marcelo Leites <http://ustedleepoesia2.blogspot.com.ar/2009/11/el-verso-proyectivo.html>. Última fecha de acceso: 5/05/14.