



Dossier: Performances poéticas/ poéticas de la performance

Irina Garbatzky¹

CELA (UNR) – CONICET
irinagarbatzky@conicet.gov.ar

La pregunta es si la performance

desnaturaliza al poema

La respuesta es sí:

lo arruina, lo amanaera

lo enchastra

lo deslee

para escuchar cómo se acercan

los ásperos dibujos de las yemas

en el ámbito secreto escondido del oído interno

(Roberto Echavarren, “Performance”)

El fragmento que citamos arriba pertenece a “Performance” un poema-ensayo de Roberto Echavarren.² Leído en el invierno de 2003, en una mesa organizada por Tamara Kamenszain en el Centro Cultural Ricardo Rojas sobre el

¹ **Irina Garbatzky** es doctora en Humanidades y artes, mención en Letras, por la Universidad Nacional de Rosario. Publicó *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata* (Beatriz Viterbo, 2013), como resultado de su tesis doctoral. Compiló el libro *Expansiones. Literatura en el campo del arte* (Yo soy Gilda, 2013) y ha colaborado en distintos libros y revistas académicas sobre archivos de las vanguardias y límites de la literatura. Integra el equipo de investigadores del Centro de Estudios en Literatura Argentina de la Facultad de Humanidades y Artes (UNR). Es Investigadora asistente de CONICET.

² Ver revista *Ramona-Plebella* número 56, en noviembre de 2005, pp. 46-47. Online: <http://www.ramona.org.ar/files/r56b.pdf>. Una versión ampliada del poema puede leerse en el sitio web de Estación Alógena: www.estacionalogena.com.ar

tema, puede leerse como una estampa de época: los primeros años en el después del 2001, donde “un verso que rueda con fondo de música *ambient*” (Echavarren: 46) resultaba, en el marco de lo que Reinaldo Laddaga (2006) entendió como “una nueva cultura de las artes”, una forma de mercado, una forma de la amistad, una forma de la producción y una forma de la voz, de su intervención sobre la vida y el campo literario.

Si la performance chorretea al poema, lo enchastra y lo deshace, ello supone una lógica ambivalente, entre la materialidad de la voz y los cuerpos en escena, y la desmaterialización de la acción, su condición efímera e intangible. En este dossier nos propusimos reunir reflexiones teóricas sobre este problema y aportar al trazado de una cartografía latinoamericana que recorra las transferencias de sentidos que proyectan las prácticas de poesía ligadas a la performance, la voz y la teatralidad. Si la palabra “performance”, como denominación de un género artístico amplio, tuvo sus inicios durante las décadas del 60 y 70 en Estados Unidos, -en relación con el retorno de las vanguardias europeas de comienzos del XX- y fue pensada, en esa línea, como objeto ausente y efímero, nos interesa hacer foco en el archivo latinoamericano reciente para dar cuenta, por el contrario, de las singulares materialidades y miradas críticas que el vínculo poesía y performance ha vuelto visible.

El artículo de Ana Porrúa, “La escucha y sus párpados”, teoriza en torno a los sentidos de la escucha en poesía. ¿Cómo trabaja la puesta en voz con la materialidad física del sonido? Si, a diferencia de la mirada, el oído no tiene párpados, la voz sin embargo sí establece un territorio de la escucha surcado, manchado, tamizado, que desmantela “la fantasía de una escucha limpia”. Ya que en las puestas en voz de poesía, sostiene la autora, “cada oído escucha a partir de otros sonidos, de las relaciones individuales que tenemos con estos, de sus efectos culturales e históricos”. Por eso la interpretación, como puesta en voz y como escucha de esa voz, es una lectura: “lo que se canta es una lectura”. Desde allí, Porrúa escucha, en un primer apartado, los territorios musicales que arma la voz de Federico Leguizamón (la baguala, la copla, el rap, el reguetón y su diálogo con referencias al folklore o al cha cha cha), y en un segundo momento, el disco

Literatura que suena. 10 clásicos de la literatura argentina convertidos en canciones, editado en 2014 por Clase Turista.

La voz también se vuelve objeto de estudio en el artículo de Mario Cámara. En “Voces que se agitan. Oralidad en tres escenas performáticas brasileñas”, Mario Cámara realiza un recorrido por las performances poéticas brasileñas desde el tiempo de la vanguardia (Oswald de Andrade leyendo fragmentos de su novela *Los condenados* durante la Semana de Arte Moderno), hacia las vocalizaciones poéticas que realizaron los concretistas brasileños y más tarde, a las “artimanhas”, del grupo Nuvem Cigana entre 1975 y 1979, en el marco de la generación de la “poesía marginal”. La contaminación provocada por la reunión de esos tres momentos, concluye en el texto de Cámara con un pensamiento sobre el efecto del archivo en las puestas en voz actuales: “Los sonidos comienzan a agolparse y poco a poco, sin que nos demos cuenta, van construyendo un archivo. La tarea, de ahora en más, es prestar oídos a esas voces que se agitan”.

La cuestión del archivo resulta central en el trabajo de Idalia Morejón Arnaiz: “Repertorio de poesía y performance. Cuba años 90”. Allí presenta por primera vez el video de una performance poética de Carlos Aguilera, poeta perteneciente al grupo *Diásporas*, junto a una entrevista al autor que contextualiza el vínculo poesía y performance en Cuba hacia finales de siglo y las complejidades de pensar la experimentación en ese marco.

Asimismo, la función de lo retrospectivo en la performance insiste para pensar el caso chileno. En “Melancolía y mercado. Poesía es +”, Cristian Molina analiza el caso de la performance de Maru Urriola y Nadia Prado en Santiago de Chile, durante el 2002, como aquel objeto melancólico que recupera los trazos mediáticos del pop con el fin de intervenir singularmente, críticamente, en el mercado. Para Molina el retorno de los dispositivos de producción de los años 60 no implica un regreso fetichizado sino un advenimiento melancólico que permite singularizar el pensamiento de la performance.

El oriente rioplatense completa el cuadro conosureño, con dos artículos referidos a la performance poética en Uruguay. Desde los poemas con

acotaciones sonoras de Bartolomé Hidalgo en 1816, en “Troveros orientales contemporáneos, nuevas escuchas y lecturas”, Luis Bravo inicia un trazado que se detiene a mediados del siglo XX, como refundación de la oralidad poética durante la década del sesenta, en cuatro figuras: Rubén Lena, Víctor Lima, Osiris Rodríguez Castellanos, Alfredo Zitarrosa y Santiago Chalar, para pensar en esos lugares de intersección que no fueron absorbidos por la historia literaria y que se proyectarán luego, hacia Fernando Cabrera y Jorge Drexler: “un cancionero nacional que la literatura aún no ha sabido incorporar a su propio acervo”. A su vez, Lucía Delbene, en “Trazos de la performance en el Uruguay de fin de siglo”, desarrolla las experiencias de poesía y performance contraculturales en el Uruguay posdictatorial, especialmente aquellas vinculadas al grupo de Ediciones de Uno, desde 1985. Siguiendo a Luis Camnitzer, Delbene propone contextualizar en el espacio urbano las colecciones de poesía publicadas por Uno y sus performances, como formas de disidencia durante y después de la dictadura.

La articulación de la puesta en escena del cuerpo y de la voz en torno a la poesía supuso una modalidad de intervención política del poeta en el espacio urbano, la cual, en las últimas décadas de siglo XX se articuló con la performance como construcción de la disidencia sexual, con la invención de nuevas identidades de género. En “‘Son o se hacen’: performance poética y performance de género en Belleza y Felicidad”, Marina Yucszuk aborda las performances poéticas que tuvieron lugar en torno a dicho espacio en Buenos Aires, entre finales de los años noventa y comienzos del 2000. Allí, observa, el límite difuso entre mostrarse y ser, desprovisto de las profundidades de la “obra” poética o artística, fue el punto de quiebre político, tanto literario como de género. Yucszuk recupera provocativamente la pregunta que lanzó la crítica literaria en torno a la multivalencia en las figuras de Cecilia Pavón, Fernanda Laguna y Gabriela Bejerman, para pensar sus instancias de efectación vitales: ¿Son o se hacen? “Se hacen”, responde Yucszuk: “pero no hay *ser* al margen de ese *hacerse*”.

Volver a pensar en la función-autor se desprende entonces como el paso obligado entre performance y escritura. Luciana Sastre y Mariana Lardone, en

“La (im)propiedad del nombre y del libro: performance literaria”, eligen, para ello, el análisis de la obra de la performer cordobesa “Cuqui”, “heterónimo principal” de una serie de identidades escriturarias. En sintonía con la fórmula de Peggy Phelan (1996) sobre la “ontología efímera de la performance”, Sastre y Lardone se preguntan “qué ofrece la escritura a propuestas que se definen por su refutación de la durabilidad y la reproducción, y, viceversa, qué aporta una experiencia de lo desaparecido a la narración”.

Si la des-diferenciación entre obra artística, literaria, vivencia y autobiografía se traza como el rasgo identificable en la noción más clásica de performance (a diferencia del actor, que hablaría por un personaje, el performer habla en nombre propio), se vuelve ineludible pensar en los soportes de esa inscripción. Hacia esta pregunta se orienta Sabrina Salomón, en “Poesía y Performance: espacios creados a partir del contacto entre cuerpo, voz, objetos, poesía y tecnología”, cuando analiza los diversos sostenimientos tecnológicos de la performance, las materialidades que vuelven visible la convergencia entre poesía, performance y tecnología en sus distintas escenas (incluyendo la virtual).

Intervenir el espacio urbano mediante la puesta en voz resulta, por último, el tercer tópico que aquí se menciona. Se trata de dos artículos que si bien no trabajan exclusivamente la poesía, piensan las dinámicas de lo poético y de la palabra en la performance, especialmente cuando esta última se aboca a una elaboración sobre la ciudad. Ezequiel Gatto estudia el aparato conceptual filosófico, vinculado a la fenomenología de la percepción (en especial bajo los aportes de Henri Bergson y Merleau Ponty), que en los años sesenta dio lugar al happening de Raúl Escari “Entre en discontinuidad”. Atendiendo a las nociones de percepción y memoria de Bergson, el artículo nos brinda la afiliación filosófica de una de las primeras acciones del conceptualismo argentino, la cual retomaba y a la vez se diferenciaba del situacionismo francés. En este sentido, la función del texto escrito en la acción resulta fundamental. Si “para los franceses la escritura abría (como un programa) y cerraba (como un registro) la experiencia, en Escari el texto se instalaba en el centro mismo, en el corazón de la intervención. *Era la intervención*”.

A su vez, en “La arquitectura biográfica de *Ciudades Paralelas*”, Brenda Werth también recupera al situacionismo para analizar *Mucamas*, una intervención de Lola Arias que forma parte del proyecto diseñado por Arias y Stefan Kaegi, en desarrollo desde 2010. “Parte instalación, parte intervención documental, *Mucamas* refleja ciertas tendencias del arte y la *performance* contemporáneos que reexaminan el sentido de lo *site-specific*, se desplazan hacia la co-autoría y colaboración social entre artistas, participantes y espectadores, y emplean métodos etnográficos y auto/biográficos”, señala. Recuperar algunos dispositivos propios de la intervención urbana de los sesenta, según Werth, permite observar que *Mucamas* transforma la conceptualización de lo *site-specific*: de lo sedentario y arraigado a lo nómada, lo discursivo y lo transferible.

Quiero agradecer, para finalizar, al equipo entero que compone la revista *Badebec*. La confección de este dossier ha llevado más de un año y fue un placer transitar ese proceso junto a Julieta Yelin, Julia Musitano y Carolina Rolle. A ellas, muchas gracias especialmente, por el intercambio, el interés, el trabajo colectivo. Y muy especialmente, también, a cada uno de los articulistas, por su dedicación y seriedad, y por la alegría que ha significado contar en esta publicación con sus valiosísimas colaboraciones.

Bibliografía

Bravo, Luis. “La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia”. *Periódico de Poesía* 42 (2011).

http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1952&Itemid=131 Último acceso: setiembre 2014.

Echavarren, Roberto. “Performance”, *Ramona-Plebella* 56 (2005): 46-47.

Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.

Garbatzky, Irina. *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.

Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Longoni, Ana. "Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)". *Arte Nuevo*. <http://arte-nuevo.blogspot.com/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html> Último acceso: setiembre 2014.

Monteleone, Jorge. "Voz en sombras. Poesía y oralidad". *Boletín* 7 (1999): 147-153.

---. "Voz alta. Poesía, oralidad y declamación". *Representaciones de la poesía argentina contemporánea*. Ed. Guillermo Siles. San Miguel de Tucumán: Laboratoire Interdisciplinaire de Recherches sur les Amériques/ Université Rennes II, 2011. Pp. 127 - 154.

Phelan, Peggy. *Unmarked. The politics of performance*. London: Routledge, 1996.

Porrúa, Ana. "La puesta en voz de la poesía". *Punto de Vista* 86 (2006):7-11.

---. "Simetrías y asimetrías: la voz en la poesía". *Punto de vista* 89 (2007): 41 - 45.

---. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía, 2012.

Schechner, Richard. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2000.

Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.