



Poesía y performance I

(Textos reunidos por Román Antopolsky)

Nueve apuntes sobre *poesía-performance* ¹

por Nakkar Elliff

1) La aparición en público. El poeta-performer, a diferencia del poeta que lee sus poemas en una mesa de lectura, se expone al espectáculo deliberadamente. No cualquier espectáculo, no según la mercadotecnia, tampoco según el actor profesional o guionado, sino espectáculo que se articula por dos motores: *autoridad* para burlarse de sí y de sus contemporáneos, más la *voluptuosidad* que procura esa puesta en escena, en total prescindencia de género definido o identidad entre pares que mantener a salvo. Exponerse al espectáculo vincula al impulso de hacer actuar una declaración, más ininteligible que programática, si bien asimilable a través de la piel atmosférica que se evapora durante el acto. *El espectáculo es una etapa del impulso hacia fuera* (dirá Klossowski), por eso lo orbita el éxtasis, la fascinación.

En lo que respecta a la actuación particular del performer, no se trata del histrionismo de quien representa sino de quien experimenta siguiendo una línea tan voluptuosa como abruptamente sobria. El poeta-performer es actor en un sentido difuso: es una *criatura* que se autofunda a cada paso, siempre más cerca del abandono que del cumplimiento, por lo cual roza, a cada instante, una traición inminente a través de la cual accede a su propio entierro, en vivo, para transmigrar a otras fibras simultáneas del experimento. Ese abandono es en realidad una vivacidad de otra naturaleza que permite horadar la fijación de los signos, liberando los cambios de tono y posición por lo que atraviesa, en tiempo real, minando el *principio de realidad* del sistema cerrado que viene a agujerear. En este caso el sistema de la lectura de poesía, sus modos de aparición en público, pero incluso sus modos de circulación y producción. Que la performance abra un sistema «x» a una exterioridad no es nuevo: una de sus características fundamentales consiste en *liberar de la especialidad* (tal como la función de la filosofía en Whitehead o de la popfilosofía rizonauta): atravesar márgenes y umbrales cuyas transfiguraciones sean la usina de unos *fuera de campo* sucesivos, *campo* con el que el performatista habrá de coincidir en algún momento, sobre el escenario. Momento culminante de la coincidencia del *caso fortuito* (el performer) con la *idea súbita* (el *gexto*), momento de la mutación expuesta a la mirada pública como espectáculo no-terrible.

2) La foto 4x4. Operación de recorte de noticiero o identikit, con la cual coincide la figura del poeta que lee. Eliminación del resto del cuerpo por rostrificación y separación, selección que la performance elude y que el comunicador o el profesor, al asumir su *medio* como *medio de comunicación de consignas*, acciona y padece según una inercia propia de lo institucional. Algo distinto ocurre en la *poesía-performance* cuando se pasa del *medio de comunicación* al *medio de transporte*: se convocan medios para emitir *corporeidades* o *invocar divinidades*, diría Perlongher, ya que las corporeidades no

¹ Texto leído en la mesa "Poesía y Performance" convocada por Tamara Kamenszain en el Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, invierno del 2003, en la que leyeron además Roberto Echavarren, Rafael Cippolini, Adrián Cangi, Gabriela Bejerman y Beby Pereyra Gez. Este borrador trata la inervación poesía-performance desde la perspectiva de los eventos en que participé, a veces con G. Bejerman y R. Echavarren, de manera que es una entrada más bien empírica a partir de 9 cuestiones en relación al entorno local en el que actúan, es decir Buenos Aires en estos años y probablemente no mucho más allá. Radio actual pero también extrarradio, que suena por una diagonal tan situada como desubicada. De manera que cada vez que escribo la performance, lo mismo podría escribir hubo una vez una performance, Buenos Aires, 1999 ...

coinciden con el cuerpo ni con subjetividad alguna, mientras las divinidades se invocan contra el *recorte científico* y a favor del *fragmento tribal*, "tribalista" (Arnaldo Antunes).

De todos modos que aparezca un cuerpo en su totalidad, de pie o acostado, o en las poses más bizarras y dramáticamente estridentes, no es garantía de su activación, más bien lo contrario. Sobre todo porque en la performance no hay valor *per se* sino por los acoplamientos heterogéneos que consolida, más allá de cualquier sobre-saturación corporante. El cuerpo o más bien la *corporeidad*, puede aparecer por la voz o por el par *voz-música*. Al contrario se lo puede borrar por completo si se lo sobresignifica hasta el melodrama, como ocurrió con ciertas inflaciones neo-expresionistas, unos veinte años atrás, dentro del adiestramiento actoral, de donde se confunde la performance con la liberación de una emotividad personal sobre-significada, de "manicomio".

Un ejemplo de cómo hacer variar el recorte y la función de manera autobjetiva (dejando a un lado las subjetivaciones esquizoides), y de cómo hacer aparecer el fragmento esquizante a cambio del identikit psicótico, es una experiencia casi fundacional de Marinetti, 1915, a través de su obra «Pies», en donde aparecen sólo las caderas, piernas y pies de los intérpretes, acefalizando por completo el cuerpo (nos recuerda la posterior experiencia del Bataille de *Acephale*), proponiendo un recorte directamente inverso al de una mesa de lectura o de medios, reverso también de cualquier teatralización compulsiva, generadora del público-rehén. Y sobre todo plena inversión del sintagma comunicacional cotidiano, que entre nosotros se autoconvoca ejemplarmente a través de la archi-rostridad de un Santos Biasati, cuya consigna de medianoche noticiaria dice: «En resumen: esto es lo importante», y sabemos que se refiere a su cabeza, a la cefalización de su 4x4.

3) La improvisación. Es el aspecto netamente cualitativo de la performance, que hace a su reserva de imprevisibilidad. Por un lado engancha, por prepotencia de azar, a un cuerpo histórico concreto; por el otro a un presente descentrado que trans-historiza cualquier Cronos. En este sentido uno nunca sabe muy bien a qué viene (por lo general el performer tampoco). El clásico ejemplo que define lo cualitativo como factor de azar y función de borde, frente a lo cuantitativo como lo calculable a-priori, es el que nos dice que podemos saber a qué temperatura hierve el agua pero no dónde va a aparecer la primera burbuja. La performance cumple esa función desde la perspectiva de la improvisación. No hay guión que estipule dónde o cuándo va a aparecer el gesto que libere el acontecimiento, el inicio de toda una serie fortuita de desencadenamientos que precipiten la función de contagio. La improvisación pone en juego el tiempo de lo cualitativo, aquel en el que caben toda clase de alteraciones no previstas: tiempo que ante todo difiere de sí mismo. La improvisación tiene una manera de ser en el tiempo que lo revela sólo en el proceso de sus transformaciones, por lo cual también la improvisación, si va a la altura de su pire, difiere de sí continuamente. En este sentido el jazz y el blues fueron, salvo magistrales excepciones, los contraejemplos de la improvisación. El contrapunto más a mano para nosotros es el *space-rock* vernáculo de Reynolds, cuyas improvisaciones vibran en línea directa con el *krautrock* alemán de los setentas o con la *Solar Orchestra* de Sun Ra, en donde ya no hay turnos ni escalas ni acuerdos previos, y se ejecutan instrumentos de cualquier procedencia y calidad, desde un teclado de juguete hasta un celestín. Los músicos de Reynolds son performatas *tal cual* y como tales liberadores de la improvisación de toda su estafa jazzístico-blusera. El poeta-performer produce esa

misma liberación para el campo gravitacional de la poesía, la música y la actuación, volatilizándolas y coagulándolas en un *cuerpo a-través* que no es virtuoso ni espera.

En cuanto al segundo aspecto, referido al enganche de las alteraciones cualitativas con su cuerpo histórico, viene bien la noción de performance de Roberto Echavarren, relacionándola, como un avatar vivaz del *arte andrógino*, a las escamaciones dionisiacas que infligió en los cuerpos la contracultura del *hippy-trip* iniciático, del todo inicial (65-68) en tanto *body politics*, y luego y bajo modos diversos, en el despunte *punk* de fines de los 70 y el *glam* androide inmediatamente posterior, permeando un campo estilopático en cruce con un cuerpo histórico particular. Campo de intervenciones familiares, sociales, públicas, que no hubiera gravitado si hubiera dependido de la acción de unos artistas atomizados del Arte Performativo, ya que la performance y el arte andrógino, frentes dionisiacos, se constituyen en base a sociedades de androides, de unos meticulosos desertores de lo institucional, acaso en el estricto sentido del *drop out* del primer Timothy Leary. Es justo en el campo de esa improvisación más dilatada, menos referida a unas ejecuciones estrictas (criaturas de caverna o de fábrica antes que profesionales), que la performance se vincula a una entrega calcinatoria a su cuerpo histórico, confundándose a sus corrientes y extrayendo aquí-allá un estribillo, una pieza de máquina, nuevas formas de individuación y colectivización. De donde habría que diferenciar dos carteles: *Arte Performativo* y *Performance*, si pensamos hasta qué punto ésta es inseparable de un contacto y contagio social concreto, que inviste el *socius* siguiendo la línea voluptuosa de las improvisaciones que van de la ciudad al desierto y de allí a las estrellas (de Jim Morrison a David Bowie). El límite último de la performance parece ser directamente cosmológico, ya que ese *desmarque* es el cardinal que tira de ella desde cualquier calle, sala o garage. Eso fue el Mayo del 68 para los "anarcodeseantes", un desencadenamiento performato con chances de subplantar la producción social por una *producción de producción* artística, sin cánón ni patterns. La performance es inseparable de la fiesta en su sentido más vasto, revolucionario (del que a lo mejor hoy nos retraemos), pero también de la fiesta en un sentido provisorio y fragmentado, vinculado a minorías activadoras, con otra clase de potencial liberador, en una escala local o global-molecular que no confluyen en órgano ni manifiesto.

Volviendo a precisar desde un borde menos hiperbólico, habría dos cuestiones que ayudarían a caracterizar la improvisación en cuanto a sus efectos inmediatos durante su acción. La primera es que su desarrollo en tiempo real somete y desplaza a la forma como único código de organización y prestigio, extendiendo la indecidibilidad de un proceso sísmico a todo el conjunto, incorporando las fallas y caídas (y especialmente las caídas al suelo) al servicio de esa pulsación, como elementos de paso de un baile descangallado y preciso a la vez, *anexacto*. No hay corrección: hay lujuria del acompañamiento (= *brujería*; ver Kenneth Anger y su *Magick Lantern Cycle*). La segunda cuestión clave es algo que ya sugerimos antes según el *espectáculo*: por la improvisación se puede encarnar la coincidencia entre el *caso fortuito* y la *idea súbita* (*performato* y *gesto*). Esta coincidencia es la que da como resultado una inflexión que abre a las individuaciones intercambiables, al *campo*. El campo, entonces, puede que sea El Mundo, mundo que es el resto antes mencionado, aunque no como sustracción o ruina sino como síntesis asimétrica de fuerzas: su principio dionisiaco. Por la improvisación uno se lanza, se dispara, uno puede volverse un arma. Improvisar es unirse al mundo, pasar entre sus reinos como proyectil o flecha. Por la improvisación, siguiendo a Perlongher, se puede salir de sí, *estar afuera*. Y este afuera nunca referencial, si tiene la suficiente prepotencia, coincide en algún punto no programado ni previsible con su *aire de época*, desviándolo y produciéndolo como proceso, enriqueciéndolo por inyección de un azar novedoso y recargado.

4) Hay escritura de poesía desde la performance. Y es que hay poetas que no sólo muestran su poesía desde un evento performativo, sino que escriben a partir de una performance que viene a confluir con el pulso de su envío, en donde ya no hay escritorio ni plan de escritura. Gabriela, por ejemplo, escribiendo entremezclada al colectivo performático. Por supuesto que hablo de performances sin escena ni montaje escénico, hablo de su doble pre-teatral, que cumple con la premisa de *habitar el desmadre* durante horas: cualquier tratamiento rotundo de *casas colectivas* o *locales*, incluso el método que fui siguiendo a tientas para escribir *Ovnipersia* según improvisaciones orales, de payador roto, grabadas en un minigrabador y recorriendo ciertas topologías averiadas (psico-geo-grafías) siempre en colectivos que avanzan según agenciamientos similares, con toda clase de instrumentos y armas que hacen a la ingeniería total del proceso como nave o *Jeep*.

Es decir: la relación performance-poesía existe también en cuanto al modo de producción, y es aquí sobre todo en donde se cumpliría su *determinación primaria*: arrastrar consigo poeta y escritura más allá de cualquier actuación programada en un marco para ir a dar a la calle o a la selva: se acaba así en las lindes de un suburbio o *campo*. Hay quienes crean desde esas situaciones performáticas y completan el itinerario leyendo sus poemas según una modalidad de transmisión que es otra vez performática. Por supuesto que generar este movimiento, esta ampliación hacia atrás y hacia adelante, incorpora en su integración políticas de activación de minorías transformistas o de muta, en las antípodas de unos expertos atomizados en su dominio, que creerán acceder a una posición política por mero contenidismo o por trabajar con las *lenguas de clase*: el idealismo.

5) Habitar el desmadre. Si no se trata de generar performances para mostrarlas como Performance Mayor en una sala *a propósito*, ni de operar un desmadre limitado al marco de lo lingüístico-formal en la poesía, es porque una *poesía performatizada*, comportándose de manera activa en relación a la performance, viene a sacarla a ésta de su jerarquía de Arte Performativo para ubicarla en una dimensión de evento agresivamente *amateur*, en el mismo sentido que se llamaban a sí mismos *amateurs* los músicos *no-wave* neoyorquinos o buena parte de los primeros vanguardistas europeos, luego americanos, al estilo de John Cage y los artistas del Mountain College. Es decir: performers sin formación institucional (aún cuando la rocen y escamen), cuyas fisiologías son capaces de encarnar *tipos afectivos* antes que *guionados*. Saliéndose de guía y de representación, los poetas que hacen performance no actúan ni representan, más bien habitan, pueblan, hacen de agentes de un contagio y de órganos de un contacto.

Entre quienes hicimos performances en Buenos Aires en los últimos seis años (1997 – 2003), se nota el énfasis puesto en esta aspiración a que reaparezcan desde un interés vital, de *habitar concretamente el desmadre* con los elementos que se presenten o inventen, más que definir un producto desde afuera como obra a ser sopesada por el público, desde la platea, o apoyada por una Fundación o Secretaría, desde la “gestión”.

Bien mirado, es decir a ciegas, el cuerpo (en tanto síntesis y diseminación de corporeidades heterogéneas) siempre es performance, y el cerebro (en tanto minicerebros) también lo es, ya que ellos mismos son síntesis de heteróclitos y fragmentos de piezas históricas. Bastaría con prolongar cierta ingeniería propia de lo neuronal-molecular-epidérmico, hacia cierto tipo de aparatos, itinerarios y espacios, para lograr el modular que va de la ingeniería a la orfebrería. Y es que sin trivializar sinestésicamente la relación sonido-color, se trata sin embargo de una

valiosa primera operación para tratar el espacio por oposición a la espacialidad disciplinaria. Se trata menos de organizar un ámbito métricamente que de usurparlo según un diseño de lo anexacto y ornamental. Para esto poesía y performance se sobrepujan mutuamente a través de la música, como elemento determinante que viene a desviar la pauta textual a favor de una pauta textural, tímbrica. Materiales de alta consistencia para la construcción de una dimensión dactilar. Se trata de un trabajo en el espacio y el tiempo (4D) cuya habitación paulatina transforma su estética en un *ethos* intempestivo. Así es como en estas *cavernas* (el Liverpool germinal por un lado, la *visión en caverna* de Echavarren por el otro) tiende a mezclarse el deseo con la percepción y con el efecto-droga. Poesía y música de medios no masivos sino de muta, que ellas construyen a medida que nos habitan y habitamos, concretando un zonul que tiene chances de producir cambios en el orden de la subjetividad hacia un borde pre-subjetivo, así como en el orden de la palabra y el lenguaje hacia el borde del pulso y la voz. Particularidad importante para encontrar la singularidad de la performance hoy, en relación a la que mostraba unos 15 años atrás. Ésta mantenía una relación inmediata con el teatro de inspiración artaudiano-beckettiana, de acento parakultural, construyendo un cuerpo más cercano a una sobre-interpretación del Cuerpo Sin Órganos deleuziano. En cambio desde hace unos años a esta parte, al encontrar su inspiración en la música electrónica y la poesía, la performance inventa unas corporeidades más cercanas a la noción de *haecceidades*, que se corresponde con los devenires moleculares y elementales, con los signos-partícula (de allí su pop-lisergiasis latente, el *psy-trance*), de donde surge toda esa deriva cósmico-maximalista (o al contrario minimalista) en la música electrónica, contra los cuerpos molares, de género, edad y especialidad. En este sentido la performance pasó de un momento dramático-expresionista, capturado por actores, a una deriva musical ligada a la fiesta, captada por poetas y músicos.

6) La performance implica un "colectivo". Palabra muy viajada hoy en día, tomada por grupos *arties* o de sanación, que para nosotros implica una característica que está en directa relación con la característica anterior de *habitar*, o más bien de *población*. Se crea y se muestra desde un entorno de cardumen, de sociedad anómala. De por sí los materiales que entran en una performance son heterogéneos: vienen de la música, las artes visuales, la poesía, la danza ... y sin embargo es distinto a un grupo interdisciplinario de trabajo, porque el colectivo performático apunta menos a un medido intercambio intelectual que a una experiencia ya difícil de intercambiar, que apunta a alianzas cortas y veloces más que a extensos trueques de capitales simbólicos. Para esto se crea un medio especial, la *estación de transmisión*, el local, otra cosa que el cuarto propio del escritor, a partir de una preocupación bien mundana y a la vez extática del tipo: «Are you experienced?» (título de un CD de Jimi Hendrix). Pero no porque *tener experiencias* sea un pre-requisito de logia perfórmata, sino porque es recién ahí, en esa arquitectura de lo abierto según una red de experimentaciones simultáneas y sin garantías, que uno puede decir: *performo*, me caigo del árbol, subo sin escaleras, levito. Se trata de la respuesta corporante y colectiva al uso aislado y filiativo del arte, respuesta que como sugiere Roberto Echavarren nos vino por un lado de la contracultura anglosajona y por el otro, en eco alterno, de la aborígen-americana, en momentos muy puntuales del siglo xx, aunque incorporados luego como metabolismo en cuerpos de otras edades y épocas, para un aprovechamiento más aislado si se quiere, o hasta incluso perverso.

Pero hay otra cuestión básica por la cual hablamos de colectivo y que se explica por un concepto puntual de la *rizósfera*. Y es que la performance es una *enunciación colectiva*,

un compuesto de heteróclitos sintetizados, en el sentido de un sintetizador electrónico, cuya consistencia se adquiere por coalescencia de umbrales. Colectivo que no sólo designa personas intervinientes, sino grupos de tratamientos y operaciones con capacidad de conformar una enunciación unitaria y coextensiva al *ethos* de la morada.

7) La función del par voz-música. Si *habitar el desmadre* y producir desde esa cohabitación contagiada, precipita hacia el borde del tono y de la voz más que hacia el orden de la lengua-palabra, y si esta cohabitación numérica (numerante) se realiza según vínculos efímeros o móviles, es la música quien surge como la fuerza conducente, con una larga trayectoria como catalizadora de intensidades colectivas. Pero tratándose ahora del par *voz-música*, nos encontramos con que la poesía, si logra urdir la voz y el tono, tiene también ella amplias chances de evaporar otra cosa que texto, por la sola adquisición de una (a)tonalidad, de un *paisaje sonoro*. Pulsar la voz, incluso por el texto, es la primera operación musical por la que se podría llegar velozmente a la androginia, en tanto que la voz *tratada* flota más acá del dualismo tono poético / tono prosaico o voz masculina / femenina. *Paisaje sonoro* que en uno de sus aspectos nos transporta a ciertas hablas o músicas de un entorno ya ni siquiera contextual (estadístico) sino rítmico, pulverizado en fragmentos. Otro aspecto del par en cuestión, nos lleva directo a la fisiología, ya que la voz es uno de los centros de experiencia más directos al nivel del cuerpo: de la boca del ano a la boca del estómago a la boca de la garganta: las tres aberturas del conducto intestinal primitivo, con sus tres musculaturas armilares. Embriología de la voz que permea la superficie performática a través de la invocación de las membranas. El par *voz-música* es un trance entripado y membranoso, de vejiga, que no tiene por qué ser esa esfera de puras cualidades estéticas, sino esta pulsación de al menos tres bocas o músculos que permean y eyectan, más acá de la cualidad pura pero también de la pura letra. A la vez la música no es algo exterior a la voz poética que viene a sobreagregársele desde afuera (algunos creerán performar leyendo con un fondo de música), sino el punto en el que ambas se imbrican porque se emiten desde unos conductos y redes que se inician en los órganos para deyectarse a lo estelar o al barro, como en Dick o en Perlongher. Habría que pensar que esos conductos, por la performance, a cambio de permanecer rígidos y verticales, empiezan a ondular despacio como una serpiente ...

8) La performance desafía la moralización de lo ininteligible. Y es en este sentido que la poesía vendría a reduplicar la apuesta, ya que siempre tiende a desafiar la moral civil como *voluntad de interpretar / significar*. Usualmente se tiende a comprender la performance hacia atrás, retrospectivamente, cuando ya es *historia de la performance* (*Arte Performativo*), no cuando la tienen operando cuerpo a cuerpo (la performance *ésta*). Y es que una de sus características es que se la metaboliza retrospectivamente, por lo cual comparte cierto efecto propio de la vanguardia referido a la imposibilidad de una asimilación inmediata, ya que se trata, en un aspecto, de lo inasimilable mismo.

Es decir: uno dice *performance* y cualquiera puede estar esperando una imitación de John Cage o bien un remedo de Batato Barea y Marosa di Giorgio. Ahora es *otra cosa* (y sobre todo porque intervino la poesía). «Ya no es lo mismo» es el perpetuo cartel de la performance, como el nombre del bar de la novela *Bajo el volcán*. Aunque no como demanda melancólica (todo pasado fue mejor) sino como lo que claramente afirma: *lo mismo ya no es*. Y para entender esto habría que pasar por la embriaguez menos

estereotipada (riqueza y no ruina) con una carga de vivacidad que se parece a una sobriedad acrecentada de segunda naturaleza. Así la performance poética, si funciona, no coincide con la historia de la performance ni con la de la poesía. Al contrario, hay arte y literatura que se toma muy calculadamente el trabajo de coincidir con su propia historia, que trabaja según un criterio de afiliación, que se afilia al partido. Entonces el partido se encarga pronto de reducir sus multiplicidades a dualismos y de elevar sus singularidades a generalidades. Pero el desertar, la traición, es una componente de peso (pero sobre todo un vector de aligeramiento), la amenaza misma que late en la poesía-performance. Traición a la identidad del poeta actual y a la poesía verdadera (consensuada), pero sobre todo a lo verdadero como tal, al género como especificidad interpretable, al discurso directo y a la sencillez, a la lengua madre, en fin: a la moralización de lo intelegible. En este sentido la performance, en tanto traición, es un delirio de acción, antes que de imaginación o ideas. Los ejemplos sobran, y bastaría ver cuántos acaban en un arresto y en cuántos casos se estuvo cerca de él, vigilado por la seguridad privada o por los mismos artistas-organizadores (¡el área de "producción"!).

Roselee Goldberg, en su libro *Performance Art*, propone que la performance estuvo, dentro del siglo xx, en la primera línea de la actividad de las vanguardias: una especie de vanguardia de la vanguardia. A lo mejor hoy no podríamos hablar en términos tales como *vanguardia*, pero sí pensar que la poesía-performance actúa por renovados desbordamientos del marco de inteligibilidad, entendido éste como regulación moral de toda descarga eléctrica, trazando el itinerario de una ética incivil, también transgresiva, aunque no en un sentido psicoanalítico-sociológico, sino en sentido meteorológico estricto: la marea que transgrede una y otra vez la línea de la orilla.

9) Performance y diversión. «Se hizo persa para inventar diversiones», R.Echavarren, *Ave Roc*. Entendiendo *diversión* por *vertir en dos*, en dos direcciones o en varias a la vez. Y es que la diversión es esto: ir y venir en dos sentidos simultáneamente frente a la narices de la significación / comunicación: la *insignificancia* como poder y abundancia. En Buenos Aires el evento donde interviene la poesía-performance adquiere la fisonomía de una fiesta, y en cuanto tal surge la posibilidad de la gratificación por lo fortuito y súbito. Reverso de situaciones de lectura anhedónicas (programación, orden del día), en las que opera una *regulación moral* autoimpuesta como deber. Es por esta relación de confrontación con los micro-deberes institucionales a favor de una di-versión como doblez y ambigüedad, por donde conecta por un lado con el *acontecimiento* como el lugar de encuentro de los dos sentidos diversos, y por el otro con la encarnación de su *ethos* colectivo, que veníamos rastreando antes. La influencia de la música en los poetas está signada por una entrenada indiferencia hacia el principio de individuación en términos de saber, a favor de las variedades de una experiencia desastrosa pero ágil, en fulmínea comunión. De allí también la objeción de los reguladores de toda clase (críticos, filosóficos, parentales) contra la autorregulación pasional, con respecto a los cuales Nietzsche pudo escribir: «Casi todas las pasiones no han sido difamadas más que a causa de los que no tienen bastante fuerza para usarlas en su provecho». La poesía-performance tiene que ver con esas alturas pero también con todas las caídas simultáneas, caída desde la que seguirá riendo o soplando, como el trompetista Peter Sellers al inicio de *La Fiesta Inolvidable*.

POST

Cuando hace dos años fuimos convocados por Tamara Kamenszain para aquella mesa sobre *Poesía y Performance* en el Rojas, invierno de 2003, para la que escribí estas 9 cuestiones (¡que expuse en mi 4x4!), había ya una sensación de consolidación de la performance en el ghetto de la poesía porteña (y una de las pruebas era justo esa mesa). Ahora van 8 años desde su re-inyección tal como la experimentamos en el 97 y aún se comprueba hasta qué punto su despliegue / repliegue no logra ser capturado por estructuras de transmisión pedagógica -a pesar de algunos buenos intentos-, por lo cual sigue funcionando como el contrapunto vivaz de la hiper-pedagogía tallerista o universitaria que se da hoy en poesía. Condición ésta que sin deliberación alguna, acaba previniendo la existencia de lo horrible o deslumbrante, bajo el halo del análisis y la información como círculos concéntricos que no se cortan por diagonal ni fisura alguna. A mi modo de ya no ver, la performance, según las 9 cuestiones que *apunté*, tiene todas las chances de contrarrestar los efectos de ese proteccionismo y sus legitimaciones (caldo de cultivo de encadenamientos de discipulaje e imitación), de obrar sobre la poesía apostando a la intemperie de lo horrible / increíble sin promediaciones de *couching* poético.

En Noviembre de 2003 en el Malba iniciamos la experiencia PIRA con Roberto Echavarren, Gaby Vex, Yudi Yudoyoko, Anatole Andrógino y un combo variable de músicos y artistas, hasta incluir al colectivo La Madre-Res y unos cuantos átomos sueltos según la fecha. Fuimos percibiendo que la performance, si funciona, decepciona rotundamente, a veces enmudece o fascina, pero nunca deja indiferentes, y puede generar, si hizo pira, un tajamar divisorio de aguas. Menos aún, despierta esa estridencia aplausiva de music-hall de algunas lecturas con ídolos fijados a su personaje, o en su otro extremo de ciertos aparatos performáticos de alto impacto, tipo high-tech subvencionado, que deja todavía más fríos. Si bien maltratada, la performance tiene chances de seguir siendo la (res)piración de los partículos poéticos fuera de borde, no marginales ni alternativos, sino en diagonal continua y montados a diagonalectos cualesquiera.

Buenos Aires, 2006.

¡ ELLA
Φ.

NÚ
O

El problema de la *performance* poética

por Adrián Cangi (Buenos Aires)

Composibilidad

La *performance* poética traiciona y potencia la tradición propiamente lingüística del poema y la propiamente escénica del teatro experimental del que proviene su emancipación. Poema y *performance* configuran "seres de sensación" con reglas expresivas propias, que producen pasajes secretos entre el cuerpo de la escritura y el de la presentación escénica, entre la intimidad del poema y la pública histéresis performática. En el juego entre ambos se tensan ritmos y se confunden territorios. Todo conduce a la vibración del entrelugar, dominio del "cuerpo vibrátil" o "ser de sensación", donde se amplían los dones poéticos y escénicos a expensas de cualquier pretendida unidad. El entrelugar en vibración configura un mixto que ya no puede ser definido por las propiedades lingüísticas o escénicas, sino por el principio de desorganización general que lo vibrátil imprime en las partes componentes. Los estímulos inadecuados e integrales propios de la *performance* hacen añicos la unidad de ritmo que convoca el poema, y al mismo tiempo potencian zonas imagéticas o iluminan fragmentos inesperados del mismo. La *performance* poética produce un borramiento de fronteras y un tránsito, donde se ha histerizado el poema y poematizado la histeria, destituyendo todo principio de representación. Es del orden del acontecimiento, es decir, de la precariedad de lo que adviene e indica sobre lo que quiere decir «pasa algo». ¿Es posible que éste sea el radical sentido del arte, el de señalar el recorrido de una potencia singular que va al encuentro del acontecimiento?

La *performance* poética es un fuera de lugar cuyo poder reside en la relación y en la conversión. Relación de compuestos disímiles, conversión de los componentes en un espacio desorientante. Si pensamos en término de sus partes el mixto de sensación llamado *performance* poética es la puesta en suspensión del orden de las cosas y de las predicaciones. Aquello que define la propiedad del mixto es el desplazamiento de sus componentes, la condición de volver a cada uno extranjero en el compuesto. El azar que mueve la desviación de la *performance* poética reivindica su condición "atópica". Todo lo que puede predicarse sobre ésta comienza en un fuera de lugar, es decir, en el pleno vuelco, en lo irrepresentable. En la *performance* poética triunfa el mixto, es decir, el monstruo que trae a la presencia. El entrelugar es un fuera de lugar y produce lo sensible incondicionado que vibra como tensión y desfiguración, como catástrofe de las tradiciones expresivas, confundiendo el plano de contenido y de expresión propios del poema y de la *performance*. Por ello, el mixto constituye un *impromptu*, por su esencial fragilidad, improvisación y finitud. En la tradición musical, se trata de una pieza pequeña compuesta sobre la marcha y sin excesiva preparación. Fragilidad, improvisación y finitud presentan una obra proceso, donde el arte, pensándose a sí mismo, revisa sus límites.

Performatividad

Muchos autores han trabajado la relación entre *performance* y rituales cotidianos. Austin, Goffman, Singer, Turner, Myerhoff, Kosofsky, Sedwick, Schechner y Butler han elaborado

aproximaciones entre prácticas determinadas y repeticiones que fijan comportamientos. Schechner ha sostenido que el acto performativo se confunde con lo que la gente hace representando sus identidades sociales y/o personales. *Performance*, en la tradición del interaccionismo simbólico, "es donde la gente actúa sus vidas de veras". Schechner señala que incluso para Butler el género mismo es performativo, es decir, que constituye la identidad que aparenta ser. El núcleo de la teoría de Butler se sostiene en la idea de que si existe libertad de acción, ésta debe buscarse, paradójicamente, en las posibilidades que ofrece la apropiación obligada de la ley reguladora, la materialización de esa ley, la apropiación impuesta y la identificación con tales demandas normativas. El cuerpo sexuado acciona en observancia y en disimulación a la ley, produciendo efectos materiales. Para la autora, sólo la libertad de acción se inscribe en el mundo con relación a la matriz de la ley y como demarcación, resistencia e invención de efectos materiales vívidos y necesarios. De modo que para Butler, Schechner y Sedwick, entre otros, la performatividad no es un acto singular porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiera la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición. Butler agrega que el acto performativo no es primariamente teatral. Su teatralidad se produce en la medida en que permanezca disimulada su historicidad. Aquello que de Austin a Searle se sostiene, es que los efectos discursivos son performativos cuando vinculan el acto de habla o el sistema de enunciación a la producción de lo que nombran o enuncian. La norma habita en los efectos discursivos, en su iteración como matriz de identificación de conductas y de imperativos en la constitución del yo. Para Butler, hacer "desviar" o "derivar" comportamientos es condición de procesos históricos en relación con la ley y su sedimentación. Por ello dirá que "la materialización de comportamientos será una adquisición del ser mediante citas del poder". El voluntarismo no tiene sentido en esta tradición de pensamiento porque se considera que el sujeto de la resistencia inventiva ha sido producido y habilitado por las normas iterativas. La inmanencia del poder es iterativa, reiterativa, rearticuladora y elimina toda reflexión sobre un sujeto que escoge ajeno al discurso del poder, a las hegemonías materializadas por la norma y sus procesos identificatorios. Los cuerpos abyectos, sostiene Butler, no son considerados cuerpos. Por ello, el concepto de performatividad es utilizado por la autora, para comprender el dominio simbólico y la construcción de género. Lo performativo, para este pensamiento, no debe entenderse como un libre juego ni como una auto-representación teatral y nada tiene que ver con el sentido de realización. No emerge de un acto único sino de un ritual repetible que logra su efecto "naturalizándose" culturalmente en el cuerpo. En este sentido, la performatividad como repetición ritual habilita al sujeto y constituye su condición temporal. ¿De qué modo podrían vincularse esta noción de lo performativo con la práctica escénica de la *performance*? El dominio del arte abre un quiasmo en la repetición-variación de las matrices del poder. La creación de estímulos inadecuados propia de la *performance* no sólo hiperboliza o excede las normas o las parodia, como sostiene Butler, sino que crea una imagen desfasada o un margen de deseo que al singularizarse desgasta lo reiterativo y rearticulador de la matriz. El dominio del arte convoca potencias inorgánicas, figuras como máquinas célibes, espacios cualesquiera indeterminados; es decir, lo sensible incondicionado donde resulta posible y necesario pensar la irrupción de lo irreparable. Para Butler, el quiebre en la repetición es el "espacio ocasional" en el que habita el cuerpo abyecto, que busca abrir el futuro haciendo proliferar diversas configuraciones de género y desestabilizando la idea de identidad sustantiva. Para nosotros, se trata del dominio de la imagen por venir, indeterminada como un "ser cualsea" o como sostiene Agamben: "la singularidad que expuesta como tal es cual-se-quiera".

Poematicidad

Por donde miremos la *performance* que narra y presenta el poema es perversa: dismantela representaciones y hace pasar conexiones en variabilidad continua por los cuerpos, para ponerlos a merced de estímulos inadecuados. La herencia de la crueldad reclamada por Artaud, las conexiones inorgánicas del «Tratado de maniqués» de Bruno Schulz, el desenmascaramiento ritual de Kantor, la liberación de las ataduras escénicas de Bob Wilson o del *Living theater*, abren modos performáticos más allá del organismo y de la representación que el poema captura como procedimientos expresivos para dar presencia a unas figuras y paisajes. Siempre una *performance* es única, singular e incomparable. Al borde de la furia del cuerpo como en Bene o de su sustracción como en Beckett, promete un alumbramiento, un compuesto, una “costra viviente” en la voz del poeta, más del orden de una “cosa que siente” o de un “ser de sensación”, que de un organismo vital. Nunca es mimética, si no perdería su arista afilada y más que cortar se volvería rudimentaria. No vitalizaría ningún enclave. Aurática y atlética convoca la fusión del organismo con los devenires inorgánicos y como un pájaro mecánico o una “máquina de gorjear” marca su territorio y define su autonomía expresiva, imponiendo un ritmo desigual e incommensurable a las conductas y rituales de la vida real. Impregna la *performance*, de este modo, la existencia entera de estímulos inadecuados, sobrehumanos o infrahumanos, buceando en la excitación de los sonidos, los espacios, los objetos.

Schechner piensa la práctica performativa como una recuperación de comportamientos pasados, como herencia ritual y transmisión testimonial, como actualización y restauración de la memoria cultural del cuerpo y plena definición de sus propiedades y valores. La *performance* poética, a diferencia de este pensamiento, es del orden de un *impromptu* o un entrenamiento, no una inmediatez, es una diferencia en el orden de las repeticiones, una actividad escénica contrahecha o deshecha frente a los rituales de la vida real. Schechner resulta un defensor de la antropología como medida de los movimientos de expresión, porque disuelve los límites entre comportamientos corrientes, habituales y estereotipados y actos de excepcionalidad, impregnando la existencia entera de acciones performáticas.

Releo el poema ensayo de Godard llamado ejercicio 174, JLG/ JLG donde dice: “(...) il y a la règle/ ça va/ il y a/ l’exception/ ça va/ la règle/ c’est la culture/ non/ il y a la culture/ que est de la règle/ il y a l’exception/ qui est de l’art/ qui fait parti de l’art/ tous disent la règle/ (...)”. La poética del autorretrato de Godard cuestiona las ideas de Schechner, para quien *performance* es herencia actualizada y restaurada de la memoria cultural. Memoria reglada. Para el teórico neoyorquino la belleza se encuentra coagulada en el estereotipo y de ello depende la restauración de la memoria en el cuerpo y todas las variaciones posibles entre lo real y la ficción. La excepción atlética que plantea Godard por vías del arte es un quiasmo en la cultura, una diferencia singular e incomparable, una poética como bisturí que excava en las repeticiones estereotipadas para extraer de ellas, no tanto lo que queda del pasado como todo lo que se puede inventar del futuro. La noción de cultura para Godard, como actualización y restauración, es un desierto sin excepciones y un espacio de naturaleza nostálgica. La afirmación performativa es la capacidad poética para crear futuro haciendo añicos las mallas sombrías de la insistencia cultural e inventando formas por venir. ¿Acaso no se trataba de esto lo que reclamaron sin cesar Deleuze y Guattari con la creación de un acontecimiento que diera

vida a un “pueblo que faltaba”; o Negri con la invocación positiva de una multitud plural de deseos capaz de constituirse en una presencia de resistencia común? ¿Acaso, tal vez, la fuerza del *under* no imprimió la plena autonomía de los elementos escénicos operando una poética desde las potencias de expresión del cuerpo, diluyendo las sobredeterminaciones que pesaban sobre éste? La emergencia del *under* en los sesenta y su proyección en las décadas siguientes desligaban al cuerpo de sus lugares institucionales para devolverlo contrahecho, deseante y político, creador de niveles de problematicidad subjetiva y de lenguajes que ritmaban otras temporalidades. El *under* afirmaba ese pueblo que faltaba y una presencia de resistencia común.

La cultura y sus rituales son una ventosa, y el arte y sus potencias performativas un bisturí. Tanto para Godard como para Echavarren en *Centralasia*, la regla es la muerte y la excepción es resistencia del deseo que inventa sobre la agonía, y entiende que la imagen es creación pura del espíritu que guía la carne por senderos de una vestidura extraña, de un compuesto indiscernible. Si la *performance* no es superación de sí mismo y de los propios límites a través de estímulos inadecuados, la minusvalía sensorial de la cultura proyecta y programa mediante imágenes-relación las acciones y los efectos de los cuerpos. La sociedad contemporánea se desgarras entre el hastío y la invención, más allá de todo horizonte de humanismos desgastados. Solicita lo indiscernible tanto como lo irreplicable. Solicita el acontecimiento. El acontecimiento es al acontecer cotidiano, como un “vidrio rojo cuadrangular”, dice el poeta, capaz de transportarnos a nuevos valores, a siluetas indefinibles. Se trata de una presencia del orden del soplo y del hechizo: un puro resplandor de inconveniencias. Anoto un pasaje de *Centralasia* que irrumpe en el relato y donde el plano de contenido se confunde con el de expresión en la mostración de una figura de excepcionalidad, donde el fetiche trae a la presencia una voluntad para destrabar el comportamiento. “(..)/ Se dedicó a desatar las crenchas largas y negras/ una a una apartó y cortó las cintas/ que sujetaban el rodete/ y agitó la cabeza para hacer caer/ la cabellera suelta sobre sus espaldas/ con una gracia que recordaba la de un dandy/ ligeramente afeminado/ ‘¡Pero cuánto pelo tienes!/ ¡En mi vida había visto tanto!’/ La almohadilla de pelo postizo que sostenía el moño/ ardía por la parte que se apoyaba en la cabeza./ Cuando no se ocupaba de peinar su cabello/ venía a sentarse conmigo./ Su lánguida y distinguida figura/ contrastaba con su porte flemático./ En su apariencia no había nada/ que me permitiese adivinar su naturaleza.” El efecto del acontecimiento performático narrado oscila entre lo posible y lo inacabado, es tan real como un elefante rosa y su extensión no dura más que el ritmo de su intensidad, el ritmo de agitación de una cabellera. Se trata, por fin, de una flagrante aparición, de un secreto relampagueante, de un enigma expresivo similar a una estalagmita y sin embargo, con la materialidad de una silueta que convoca un clímax de luz particular. El paisaje de la aparición performática abre lo reducido y recóndito del organismo humano y se extiende por la fuerza inorgánica. Como en el mito de Anfión, que con sus sonidos indujo a las piedras a unirse y a dar forma a los muros de Tebas y permitió a Schelling pensar que el cuerpo no crea más que la imagen reducida de la tierra y del universo: una alegoría de lo inorgánico en lo orgánico. De aquella narración de principios del siglo XIX a la poética actual de *Centralasia*, Echavarren traza los ritmos y territorios imagéticos por venir de la *performance* poética. La figura indecible y el paisaje a imagen de esa figura, permiten transitar más allá de la diferencia entre lo natural y lo artificial para reconocer que la excitación indefinida nace entre lo uno y lo otro. Finalmente, la *performance*, como decíamos en el comienzo y corroboramos en la experiencia de lectura de *Centralasia*, convoca un “ser

de sensación”, una metamorfosis temporal que hace visible, que ensancha el mundo de figuras y paisajes, manteniendo zonas inaccesibles que impresionan por sorpresa y viven como oscilación. Ni el más preciso de los lentes alejará definitivamente la confusión que toda súbita presencia excepcional desencadena. El poema seguirá siendo un asunto cerebral. La *performance*, poética corporal. Entre ambos, la inestabilidad creadora. El último párrafo de *Centralasia* anota: “En la inestabilidad de todo/ el tiempo que se rompe se vuelve mi maestro.”



Andrea López (Córdoba); de *Varias definiciones*.

Performance

El tiempo de la performance
sustituye un tiempo de lectura silenciosa
trasmite a lambetazos
aunque el poema en sí tampoco tenga integridad,
retazo de retazos

Un verso
rueda con fondo de música ambiente
reverso de una ejecución en solitario del poema

El poema es un asunto cerebral,
la lectura en voz alta una cuestión de laringe
de músculos y esfínteres

En el verso
cada pulsión de sonido se aloja no sólo en la mente
sino virtual en los pulmones
con el poder implosivo que nos efectúa
y expande el cataclismo de la pronunciación:

como si pensar fuera cosa del cuerpo
llevado por la música antes que por el deseo

Si bailan en la página hemistiquios callados
al compás insonoro de un oído interno,
el tambor de piel vibra sordo
bajo el impacto de ondas entreoídas

La frase es sólo eso: una frase,
varios renglones, varios tamaños de letra
Culmina, por un lado, en un concretismo sin gramática,
el efecto sonoro
de aliteraciones y anamorfosis
distribuidas en columnas o por alineación diagonal
o esparcidas por la página en big bang

pero la gramática
culmina a su vez en un neobarroco hipersintáctico
jadeante, mareante, o calmo asaz
transcurso de aire articulado

La página versus el aire
son los extremos de la poesía
Ninguno es performance

Roberto Echavarren (Montevideo)

Ella hace gimnasia
a través de una combinatoria impersonal
visualiza constelaciones
incluye al que escribe
y también a sus fetiches
girando silenciosos mientras escribe

en la escena de concepción alegórica
destraba acting-out
hasta alcanzar un frenesí no sólo de escritura

Leyendo un diario en voz alta ejecuto una performance
Puede o no tener sentido
El poema asimismo puede no ser otra cosa
que fonemas combinados:
recorten las palabras de un diario,
mézclenlas en un sombrero
y reordenenlas al azar
estará escrito el poema

Quién se juega por el poema
quién se juega por la performance
quién se juega por los dos
alternativamente

y estamos en el filo de la navaja
hablando sobre la performance
sin desempeñarnos en el poema

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

Guillermo Daghero (Córdoba)

partes de un cordón montañoso *dado* designado cat astral mente

las sierras chicas

están ahí incendiándose -dice el informativo-

los familiares hablan con la preocupación

-reproduciendo lo mismo que dice el informativo-

las sierras *baby* en llamas

ese **es** el panorama de la cosa el regional *ismo*

aviones hídricos e hidroaviones o aviones nube de agua como se llamen
vengan depositense sobre apaguen el fuego

la radio repite la información a kilómetros distancia de los hechos

a la radio le interesa la distancia

no *el* radio le interesa *la* radio

mientras el panorama transcurre el porcentaje de flora y fauna afectada
es cada vez más alto esto es un índice importante a

saber : **todo lo que se pierde está perdido**

esto es un índice importante a
transmitir : todo está entre cenizas

las sierras chicas *baby* en llamas

los familiares hablan quieren la certeza la magnitud el tamaño

la cercanía *baby* de las llamas

en attendant "un objet trouve ´ est ici"

un pequeño triciclo del color del acero inolvidable ahí en el
cenital
un pequeño triciclo del color del acero entre sus ruedas derretido
en
gamas confusas de colores restos del piloto made in
taiwan

los familiares piden aclaración

no sé!! soy un convencido

no sé!! soy un vencido
salvavidas

el triciclo llevaba agua al lugar

el *juguete a cuerdas*

(Anónimo)

podemos escribir sobre
LA PERFORMANCE
y nada habremos escrito (**nada**
fuera ya mucho decir) en
la línea ex blanca, cocina hoy palin-
sesta,

podemos aun escribir *performance* sin escribir
desguañando confiadamente principio y fin
de identidad (¡a es a!), aun más

si podemos, decir de un filoso exfilósofo, escribir
porque podemos no escribir,
es que la performance performaquina (entra ducción): *if we can*
write we can't white can't white line's write. right. but
su performaquinación se juega aún en traducción
allende el tránsito, empero, y el ducto del Duce de ocasión

podemos aun escribir sobre
la performance
de improviso, libremente, como
bajo
presión,
y nada habremos escrito (nada fuera ya mucho decir
si es lo difícil escribiendo no decir
esto o aquello o aun nada sino — *mais quel pèr e forme*® — nomás decir)