

¡Qué arda la palabra! Voces y corporalidades en *Poesías Performáticas*

Yanina Vidal

Consejo de Formación en Educación

Resumen

Este trabajo tiene la finalidad de describir y analizar el ciclo *Poesías Performáticas*. Comenzó a realizarse en 2016 y continúa hasta la actualidad en el Centro Cultural de España. Dicho evento tiene la particularidad de reunir a diversos poetas y artistas que trabajan con el cuerpo, la palabra y la voz. El eje principal de este artículo es desarrollar la importancia de este ciclo en la escena montevideana, así como establecer un diálogo teórico con las artes escénicas y la performance. Principalmente se destacan la presencia, gestión y creación de sus protagonistas (poetas y artistas uruguayos de la escena contemporánea).

Palabras clave: performance - cuerpo - poesía - espectador - literatura.

Let the word burn! Voices and Corporalities in *Performatic Poetry*

Abstract

This work has the purpose of describing and analyzing the Performing Poetry cycle. It began in 2016 and continues to these days at the Cultural Center of Spain. This event gathering various poets and artists together who work with the body, the word and the voice. The main axis of this article is to develop the importance of this event in the Montevideo scene, as well as to establish a theoretical dialogue with the performing and performing arts. Mainly the presence, management and creation of its protagonists stand out (Uruguayan poets and artists of the contemporary scene).

Keywords: performance - body - poetry - spectator - literature.

Introducción

La escena contemporánea uruguaya se ha mostrado permeable a las artes liminales y teatralidades expandidas. “Liminal” y “expandido” son conceptos que señalan a aquellas formas del arte escénico que se escapan de la formalidad de los espacios,¹ ya sea porque pretenden establecer un recorrido con los espectadores, o porque desean experimentar las fronteras espaciales, temporales y físicas.

Es frecuente encontrar espacios intervenidos y/o recuperados para ser transformados en escenarios, estableciendo diversos diálogos con el cuerpo. No es algo específicamente teatral, sino que trasciende los géneros artísticos. Se descomprimen los espacios para convertirse en generadores de prácticas artísticas que muchas veces tienen a las acciones o performances como centro de este devenir físico-espacial que se sostiene en la muestra de la experimentación o el proceso.

Existen festivales como TFM (Teatro Para el Fin del Mundo) donde se rescatan espacios abandonados o se montan los espectáculos al aire libre en zonas de la periferia montevideana. Por otro lado, está el Laboratorio de Práctica Teatral, elenco que apuesta a la descentralización del teatro, presentando obras con una gran presencia performática en espacios no convencionales como estacionamientos y cementerios. Tanto uno como el otro, apuestan al desborde de fronteras, plasmando la hibridación de disciplinas artísticas en espacios alternativos.

Otras formas frecuentes de habitar los espacios de tránsito elevado son los artivismos de distinta índole,² proponiendo desde el cuerpo una posición o lucha política. Las plazas y lugares estatales suelen ser los más visitados en estas prácticas. Ya sea en el 8M (Día Internacional de la Mujer) o el 5N (Día de la lucha por la Liberación Animal), los diferentes colectivos deciden intervenir a partir de los usos y presencias del cuerpo. En estos casos la performance es lo más habitual, no solo por la democratización que conlleva (cualquiera puede participar), sino por su inmediatez, espontaneidad y condensación de signos, ya que el espectador que presta su mirada debe llevarse la mayor cantidad de información en el menor tiempo posible. El compromiso social intenta hacerse visible a partir del compromiso estético, tratando de captar la atención de quienes comparten ese mismo lugar por ese período de tiempo que generalmente es breve.

No hay novedad en ello, sin embargo, se demuestra que poco a poco, estas prácticas artísticas tienen lugares asignados y circuitos concretos, fuera de los espacios cerrados o construidos estrictamente con una finalidad artística. A partir de esto se va asentado un público específico que opta por estas prácticas menos centralistas y más plurales. Las lecturas de poesía siempre tuvieron un circuito marcado que se ha caracterizado por elegir bares, *pubs*, o salas alternativas.³ Posteriormente a la dictadura⁴ el decir ha cobrado un valor que excede a la materialidad del libro. Habitar los espacios y buscar la escucha se convierten en procesos simbólicos bien precisos que representan en sí mismos una resiliencia.

1 Entiéndase como liminal, aquel teatro que opta por la búsqueda de romper con los elementos que sostienen al teatro más convencional: texto, escenografía, espacio. Juega desde la creación con la ruptura de fronteras que lo antepone con las formas más clásicas del arte escénico. En cuanto a teatralidad expandida, se entiende que también establece el cruce de fronteras, pero hace hincapié en el desborde, apostando a la hibridez y desestructuras de formas y disciplinas.

2 Forma de denominar al arte político desde el uso del arte como forma de protesta o de hacer visible una causa. Para ello, diferentes agrupaciones se encuentran organizadas desde la planificación artística y autogestión como forma de lograr impacto y atención, ya sea desde una performance grupal en el espacio público, o un mural. Muchas y variadas son las formas de sostener una lucha social desde el arte para lograr la mirada de quienes transitan los espacios de tránsito elevado.

3 Como antecedente se encuentra el trabajo de Cecilia Gerolami y Lucía Delbene, quienes plantean un escenario alternativo como La Ronda. Ellas establecen que estos circuitos son una performance constante sobre el eje de la poesía (2012) debido a la multiplicidad de artistas que participan y la integración de otras disciplinas a la lectura de poesía. Este trabajo resalta la figura del poeta Martín Barea Mattos como gestor y artista que viene llevando adelante el ciclo.

4 La poesía performática ya era un hecho ante la creación de espacios alternativos por poetas que armaban sus lecturas teatralizadas en el retorno de la democracia, como por ejemplo Marosa Di Giorgio y Roberto Echavarren (Garbatsky, 2013).

Poesías Performáticas: la necesidad de otro espacio

Los slam de poesía, desde su llegada a Montevideo, han sabido desplazarse tanto en los espacios liminares, como en museos y locales nocturnos de diversa índole, pero funcionando como espacios de lectura, donde voz y texto se hacen uno. Hasta 2016 quedaba algo sin resolver o explorar dentro de estos límites y desbordes espaciales: el vínculo entre la poesía y la performance. A partir de este vacío se inició en 2016 *Poesías Performáticas*, ciclo bianual que tiene lugar en el Centro Cultural de España de Montevideo.

Crear un espacio que contemplara nuestras inquietudes y de las personas que hacen performance, poesía y puesta en voz. Armar un espacio que necesitábamos nosotros, pero también las personas con las que compartimos lecturas de poesía. Hacer algo que democratizara las posibilidades de hacer y de ver. Darle espacio a los poetas que recién comienzan y vincularlos con aquellos más experimentados.

Así lo dijeron Santiago Pereira y Pabloski Pedrazzi,⁵ iniciadores de *Poesías Performáticas*, ciclo que organizan en conjunto con Paola Scagliotti y Guillermina Sartor.

En este encuentro los poetas y performers muestran su trabajo en 15 minutos. La cantidad de participaciones ha variado. Últimamente se limita tres (poetas, colectivos o performers). Las primeras instancias se realizaron con poetas invitados, luego de tener un público sostenido comenzaron a hacer llamados para que los interesados en participar presentaran un proyecto.

“El sentido de este evento es ganar espacios y conocer más allá de lo conocido”, de este modo lo describen sus gestores. No cuentan con fondos, simplemente el Centro Cultural de España les brinda el espacio (que luego de cada función los organizadores, performers y amigos deben limpiar y ordenar), y un incentivo que alcanza únicamente para un modesto servicio de catering para los participantes en escena que fue otorgado en los últimos ciclos.

La particularidad de este evento es que funciona como espacio de prueba para muchos artistas emergentes, poetas y personas que desean experimentar la fusión entre palabra y cuerpo. Varios de los participantes debutan como performers y/o poetas en estas ocasiones.⁶ Algunos vuelven como parte del público, otros se suman a la movida poética montevideana, y hay quienes después de actuar deciden no volver.

Es así de cíclico y vital: promueve el libre acceso e instala un público genuino que, según las palabras de Santiago Pereira, “no es el mismo que se ve en las lecturas”, es otro que no se repite en otras instancias artísticas. Los performers y colectivos nunca son los mismos, varían en cada ciclo, así como las propuestas. Cada uno de ellos se hace de los materiales necesarios. Entre ellos y los organizadores se arma la puesta en escena.

Hay presentaciones de poetas solos con una puesta en voz, otras son grupales y apelan a un involucramiento de lo corporal. Algunos de los poetas vienen de las artes escénicas, lo que le da un toque de mayor teatralidad, y otros trabajan un poco más con la poesía visual y sonora integrando música electrónica y videoperformance. En la variedad está el gusto. El evento se destaca por su versatilidad y también por la democratización y el diálogo artístico.

El vínculo de ciertos participantes ya viene de antes porque comparten otros proyectos o ya se conocen de lecturas de poesía o del slam. En otros casos no funciona así. Al finalizar el evento los

5 Entrevista realizada el 1 de octubre de 2019. Montevideo, Uruguay.

6 Poetas y colectivos que participaron en los ciclos: 1. Gabriel Richieri, El Gordo Poesía y sus Noktilukas, Martín Palacio Gamboa, Karla Ferrer, Pabloski Pedrazzi y Santiago Pereira. 2. Pulso (Víctor Guichón y Tato Bolognini Brozia), Sor Hyena (Romina Serrano), José Arenas, Claudia Campos, Nelson Traba y los Espectros, Lamasa y Clemente Padin. 3. Alberto Restuccia, Martín Cerisola, Universonal (Tere Korondi y DJ Daniel Andino) Durazos al oporto (Marcos Ibarra y Ana Strauss) y Ensemble cero (Mel Libé y Raúl Nuñez). 4. Juan Ángel Italiano, Héctor Bardanca, Santiago Tavella, Lucía Severino Ferrer y Nico Soto Díaz, Matías Larrama, Estetas Decadentes, ¿De qué lado estás? (Marcelo Martiarena y Eli Rodríguez) y Federico Martínez (Justo Equilibrio). 5. Walter Bordoní, Luis Bravo, Servicio venéreo a la comunidad, Federico Machado, Colectivo Vaivén, Leticia Barrios, Paloma González, Matías Ygielka y Gabriela Escobar. 6. Constructo Integrantes: Eduardo Nogareda, Diego Cubelli, Anael Bazterrica, Bárbara Ferrario y Gustavo Gadea. She wolf: Integrantes: Regina Ramos, Ana Natalia Xavier, Adelina Chamorro y Lucía Chamorro. Marcos Wasem y R.H.V. (Reminiscencias Hibridaciones Versátiles) Integrantes: Sandra Petrovich y Rocío Britos. 7. Interferencia, Madame Aborto y Mariana Picart.

participantes se quedan conversando con el público y los organizadores. No hay una instancia de reflexión e intercambio instalada dentro del ciclo. Las devoluciones sobre lo que se ha visto se realizan mediante un trago en la barra o un cigarrillo en la puerta.

Por el momento no queremos imponer una charla o una devolución, la idea es que se dé en el fluir del evento. Creo que no hay que academizarlo. La idea es que sea un poco así, que fluya y que los intercambios y conversaciones se den en el plano del evento de forma natural.

Así lo plantea Pedrazzi,⁷ ya que lo fuerte de esta plataforma es su democratización, libertad de acción y participación. No hay una exigencia en cuanto a los antecedentes de los artistas. Algunos ya son conocidos por los organizadores, aunque priorizan abrir las puertas a nuevas experiencias y personas que aún no han conocido. La intención de este evento es conocerse entre sí y, si es posible, formar nuevas redes de creación.

Este ciclo se enmarca en lo que se denomina como plataformas artísticas del poscapitalismo (Berardi, 2019), debido a que no están sujetas dentro del mercado artístico y persisten de manera autónoma a partir de la autogestión tanto de sus organizadores como de sus participantes. El intercambio allí generado es de copresencia: quienes realizan su presentación una vez, otras se instalan como público posteriormente.

La lógica de mantener activa esta plataforma se produce a partir del libre acceso que promueve la democratización tanto en la posibilidad de generar prácticas artísticas desde el cuerpo y la poesía, como en la voluntad de ser espectador. Su autosustento está involucrado con la creación y transformación de redes entre poetas y artistas.

Esta horizontalidad entre participantes y espectadores habilita lo que podemos denominar como *capitalismo emocional*:

El capitalismo emocional es una cultura en la que las prácticas y los discursos emocionales y económicos se configuran mutuamente y producen lo que considero un amplio movimiento en el afecto que se convierte en un aspecto esencial del comportamiento económico y en el que la vida emocional –sobre todo de la clase media– sigue la lógica del intercambio y de las relaciones económicas (Illouz, 2007: 19-20).

La circularidad e intercambio tanto de participantes como de espectadores es vital para la producción estética como del ciclo en sí mismo. No hay un manejo concreto del dinero, pero sí de otra forma de economía posible dentro de estas prácticas performáticas. Es importante recalcar que, desde mi perspectiva, la performance⁸ mantiene un contacto mucho más social que el teatro, al verse en muchas oportunidades desprendida del saber teórico y de la formación académica, situándose asimismo en lugares que escapan al mercado de las artes y cuyo devenir no depende de ningún agente económico y/o político.

Sin embargo, esto no quiere decir que no tenga una presencia crítica y teórica fuerte. Simplemente, en este encuadre, así como en los artivismos, la performance es la disciplina escogida ante la practicidad del poder hacer. Digo “poder”, porque junto a este término también se halla el más importante, que es la libertad de participación. Poder/querer en definitiva es hacer. Sostengo que esta valorización de la performance en conjunto con la democratización viene dada por la *precariedad*, no como sinónimo de falta de recursos, sino como creación y construcción del cuerpo del *performer* en comunión únicamente con la palabra (en este caso), es decir, consigo mismo y con los materiales que él mismo conserva.

7 Entrevista realizada el 1 de octubre de 2019.

8 Las artes performáticas se basan en la representación a partir de tomar al cuerpo como signo y canal de expresión. Se manifiestan a partir de la separación de una acción de su cotidianeidad. Performance viene de acción, es realizar una acción con el cuerpo en un sentido artístico. Resulta cada vez más complejo definir este término, cuando básicamente se debe indagar su postura fronteriza, más que su estatus como disciplina. Es inevitable, de todos modos, no realizar conexiones entre las teatralidades sociales y liminales, donde prevalece el distanciamiento mimético con el texto.

Los performers son poetas que investigan, crean y diseminan precarios: la precariedad del *sentido*, que deja de estar prestablecido y fijado para ser condicional, mutante, performativo; la precariedad del *capital*, cuya supremacía es desbancada y la pobreza expuesta; la precariedad del *cuerpo*, que, lejos de ser percibida como deficiencia, es actualizada como potencia; y la precariedad del *arte*, que vira hacia el acto y el cuerpo (Fabião, 2019: 28).

Sentido, capital, cuerpo y arte conforman el ciclo *Poesías Performáticas*, y lo delimitan en un horizonte de posibilidades artísticas, donde la norma se ajusta a la precariedad elaborada por el participante, pero que en definitiva se transforma en el valor propuesto por este capitalismo emocional. El intercambio de bienes afectivos mantiene en pie esta propuesta, así como a la performance de cada uno de los participantes.

Crear un espacio significa crear un mapa colectivo con límites propios donde nada es ajeno. Como bien sostienen sus gestores, este se crea a base de generar oportunidades y de mostrar otra carga semántica necesaria dentro de la escena poética. El sustento a través del *capitalismo emocional* requiere la permanencia de agentes culturales que se encuentran involucrados en esta plataforma, pero también de la libre circulación artística donde no hay límites de posibilidad.

A partir de la creación de estas plataformas artísticas, se da paso a otras formas de producción cultural que están mediadas no solo por la participación democrática del espacio, sino también por la construcción de redes con otros artistas y poetas, para proyectar una *futurabilidad* de otras coordenadas de las artes autogestionadas,⁹ organizadas por colectivos y de trabajo mutuo. Sostengo que *sentido*, *capital*, *cuerpo* y *arte*, conforman la estructura que mantiene a este ciclo de forma vital y cogenerando nuevas voces.

A diferencia de otras formas de literatura, muchas veces la poesía necesita de la presencia del poeta para que circule la poesía, su propia producción. Cuando menciono la presencia, significa que el poeta no es solo quien escribe, sino que también oficia de promotor propio y de ser reproductor de su propia palabra. Desde el mercado editorial el acceso a las publicaciones de poesía se torna mucho más difícil, por eso considero que la poesía necesita de espacios de reunión y autogestión que predispongan la presencia, y que la experiencia de la poesía sea *in situ*.

Circuitos, tránsitos y corporalidades

Crear un espacio no solo significa apropiación, sino también resemantización y posibilidades de expandirlo. La locación Centro Cultural de España no solo funciona como soporte, sino como una forma de desplazamiento a otros contornos que ofrece en sus aproximaciones. Jugar con los espacios de la ciudad es una manera de buscar la coparticipación con un público que no esté tal vez familiarizado ni con el evento, ni con los artistas. Es un método para captar su atención y hacerlo partícipe de la performance. La creación del circuito performático no se limita al lugar de los hechos, sino que se expande para dialogar con el entorno y con otros espectadores. Expandir el espacio es establecer el uso de otro escenario, creado a partir del vínculo con los transeúntes. En el momento en que los hacemos partícipes, también estamos creando en conjunto con ellos.

A partir de esta construcción de la obra en tránsito, o de la obra en espacios de tránsito elevado, la performance se completa con lo que se denomina *bucle de retroalimentación* (Fischer Litche, 2014), y que consiste en que se completa a partir de la participación del público. Este tipo de construcciones, donde el público tiene gran responsabilidad, es bastante común en este ciclo. La responsabilidad del espectador lo hace más activo, participativo y vital, distanciándose de otras formas artísticas en las que únicamente se exija miradas y aplausos.

Ya hice hincapié en la importancia de actuar en colectivo desde lo artístico, pero esto también se traslada al público que brinda por lo general su buena predisposición a coparticipar. Al respecto, es importante destacar que, en estas plataformas, como en las de artivismo, es fundamental el sentido de responsabilidad de los espectadores frente a la obra, ya que su continuidad y función exigen la re-

9 Se toma el concepto de futurabilidad de Berardi (2019) para centrarnos en la posibilidad de creación de plataformas artísticas alternativas como forma de reproducir y producir poesía. Estas posibilidades se construyen a partir de redes que se sostienen desde la presencialidad, autogestión y colaboración.

lación directa con esta. Muchas veces, depende de la continuidad de participación de los espectadores para que la performance, acción u obra sigan en marcha.

Los lugares escogidos en el establecimiento son el auditorio y el *hall* del Centro Cultural de España. Primeramente, fue utilizado el auditorio donde el público puede permanecer sentado en cómodas butacas frente a un escenario con todas las posibilidades de uso de luces y sonido. Al sexto encuentro, los organizadores pensaron que este espacio brindaba demasiadas comodidades y decidieron salir del plano convencional.

El último acontecimiento tuvo lugar en el *hall*, lo que abrió otras posibilidades de juego para participantes y espectadores. Se habilita así un espacio sin fronteras que exige la ubicación del público y los *performers*. Es mucho más abierto e integra formas de habitar y resemantizar el espacio. Tanto los artistas como los espectadores van diseñando las formas de habitar el espacio según las exigencias de la performance. Algunos poetas, incluso, deciden integrar al público ya sea en un recorrido espacial, o dejando que ellos se desplacen libremente. Otros plantean algo mucho más intimista y brindan cercanía y experimentación con el público a través su propuesta.



Performer Mariana Picart. *Poesías Performáticas VII*. Centro Cultural de España, Montevideo, 29.11. 2019.

Foto de Paola Scagliotti.

En *Poesías Performáticas II* el espacio tuvo un pliegue hacia lo urbano. El reconocido poeta Clemente Padín intervino la Peatonal Sarandí junto al poeta Nelson Traba y presentó su poema visual PAN/PAZ (de 1980), que reactualiza como performance en diferentes eventos artísticos. Reactualizar en performance significa que parte de la forma se reitera, pero los resultados obtenidos y vínculos con los espectadores serán muy distintos en cada instancia. A diferencia del teatro, la performance elabora a partir de un elemento real: el cuerpo del *performer* es protagonista y signo; por lo tanto, no está mediatizado por la ficción. De algún modo, hace cuarenta años PAN/PAZ es la misma poesía y no, ya que su presencia en diversos momentos y espacios genera un hecho artístico distinto.

Muchos de los poetas, *performers* y artistas que han integrado los ciclos tienen amplia trayectoria. Algunos de ellos como Padín, Mariana Picart y Santiago Tavella, cuentan con plataformas musicales o performáticas que se resemantizan en estas instancias, ya trabajando con una estructura armada, donde el contexto y los diferentes participantes terminan de moldear o de completar la performance.

Es importante destacar que esta plataforma es transgeneracional, no es únicamente para poetas emergentes, es un espacio de muestra donde las generaciones se vinculan y sostienen la continui-

dad de cada uno de los ciclos. Su crecimiento se basa en compartir espacio y tiempo con artistas ya experimentados, creando un intercambio entre los participantes y una multiplicidad de público.

El vínculo entre el *performer* y el espacio es esencial para el desarrollo de la performance debido al vínculo cercano que mantiene con el público. En *PAN/PAZ* la calle funciona como escenario y la imagen del transeúnte se une a la de espectador. Padín acompaña y a su vez interrumpe el tránsito haciendo de la poesía visual parte del paisaje urbano e indicando que unas cuerdas más adelante, continúa la performance.

La integridad de los espacios genera que la plataforma artística no solo sea un hecho artístico en sí mismo, sino también político, ya que la poesía que presenta ante ese espectador en tránsito construye un vaivén de significados: el pan traerá paz, la paz traerá pan, y ambos elementos están mediados por el hombre. Es importante aclarar que el significado de la intervención cambiará ante otra coyuntura política y social. Interpelar al espectador con estas palabras creará una secuencia totalmente distinta a partir de la relación que sugiera el espectador con el marco contextual.

Otro factor que amplifica la performance es su experimentación *in situ*, pero además lo político parte desde la práctica en la calle y construye la obra en el tránsito y con esos espectadores en tránsito. Esta acción que se ha reiterado en distintos contextos, permite una integración social inmediata y acerca a ese espectador casual a otra construcción simbólica de la realidad.

Es inevitable pensar que la carga política de esta performance no solo está determinada por lo que propone, sino por el espacio, ya que el espacio público es político en sí mismo porque es un lugar de poder, conflicto y antagonismo donde el tiempo y el tránsito son interrumpidos/intervenidos por el arte. Considero que lo importante de realizar una acción de estas características, antes del ciclo, es generar impacto, y no solo invitar a lo que continúa, sino crear un tránsito poético, donde la palabra se verá traspasada por el cuerpo como signo, donde la poesía no será solo palabra, sino también corporalidades, experimentación y sonido.

Los tres espacios sugeridos, dos interiores y uno exterior, multiplican las posibilidades del arte de performance, ya que lo interno es poesía con el cuerpo y se define como un hecho artístico en sí mismo, y en el exterior no es un simple hecho artístico, es activismo. Integrar a los espacios de tránsito elevado y al espectador *flâneur*¹⁰ (Vidal, 2020) son mecanismos que sirven para mostrar más y democratizar más lo que esta plataforma construye a puertas cerradas para algunos. Sin embargo, esta plataforma y la calle comparten el libre acceso, la libre circulación y la libre participación. Una libertad que desde mi punto de vista estará siempre corrompida por lo que la ciudad muestre. La cartería y los sonidos siempre estarán más allá de las decisiones que puedan tomarse como espectador.

Corromper los espacios es una forma de brindarle a la performance y a las palabras una irrupción ante el juego y diversos desplazamientos, donde la experimentación y el proceso pasan a ser el resultado. Es importante destacar que, en este marco, las performances seleccionadas siempre están en relación con el espacio designado, y muchas veces la precisión de los acontecimientos artísticos se debió a un constante ensayo y error. La libertad de los espectadores perdura más allá de los cambios y las experimentaciones.

Una poética de la destrucción

Santiago Pereira, además de ser uno de los gestores de *Poésias Performáticas*, es poeta y tiene editados tres poemarios: *Ciclotimia chill out* (2011), *Transgénico* (2015 en formato CD) y *Adiós a los árboles de Coal Creek* (2017). Me interesa reflejar su trabajo aquí como una continuidad de la estética propuesta por el ciclo, así como también de voz poética que se construye desde la trayectoria pasada de otros poetas como Luis Bravo, Gabriel Ricchieri, Juan Ángel Italiano y Héctor Bardanca, que demuestra una tradición poética continuada en el territorio uruguayo.

Como mencioné al comienzo, las primeras manifestaciones de este ciclo se realizaron con invitados y se iniciaron como una búsqueda por conquistar y generar lugares propios. Este poeta abre *Poésias Performáticas I* con el desarrollo de una presentación donde le da voz y cuerpo a una serie de

10 Este espectador es el que se encuentra en los espacios de tránsito elevado. Se ve interrumpido por la instalación o performance que allí se encuentra. Puede que esté predispuesto a observar, y allí tendremos un espectador estable, si decide no hacerlo, será un espectador en tránsito.

textos propios ya publicados en distintos formatos (CD, web y libros). En este ciclo la poesía cobra materialidad a partir de la presencia física. Muchos de los participantes no han publicado y no tienen intenciones de hacerlo; sin embargo, otros presentan textos que ya se encuentran en circulación en diversos formatos.

Escojo dos de ellos que se encuentran en su tercer poemario, pero además están en formato audio y en libre acceso.¹¹ El trabajo escénico de Pereira no ahonda en un despliegue físico, pero sí en un despliegue sonoro y visual. De este modo, acompaña la puesta en voz creando un clímax a partir de la sonoridad y la imagen, que se funden para darle matices a la palabra; a partir de ello, la poesía es una experiencia física que no solo experimentará él, también lo harán los espectadores.

Durante los 15 minutos de la performance el poeta se encuentra solo en el escenario con el material audiovisual. En primera instancia ante una imagen azul que recrea la lluvia vista desde un ventanal, a partir de los reflejos que dan cuenta de las luces de la ciudad. Comienza su primer texto arrodillado, utilizando como única herramienta el micrófono. Experimenta desde este lugar con su voz, sus distintas cadencias y palabras del texto. A medida que el texto avanza, se incorpora para quedar de pie hasta el final.

Para la segunda parte de su intervención coloca el atril que servirá de soporte para los siguientes textos que interpretará. Antes de comenzar con el texto, nos presenta el espacio dado por las imágenes, de este modo los espectadores conocerán el circuito del lugar destruido al que hará referencia más adelante. Pereira continúa de pie, y experimentando con su voz a través de la poesía. Se sirve tanto de movimientos de brazos como del uso sutil de algunos elementos que se describen luego.

Con el texto *Vida camaleón* (2015), la puesta en voz logra permear las imágenes del poema con el acompañamiento audiovisual. La estética del poeta se construye a partir de descripciones que revelan una urbanidad deshecha y convertida en selva para los animales (humanos) de una ciudad nocturna. Sus escenarios son parte de “la ciudad barbarizada”, esos espacios destruidos por la falta de luz y cuidado. Josefina Ludmer (2010) los enmarca en los espacios poscrisis 2001 para los argentinos, 2002 para los uruguayos. La particularidad de la relación entre la destrucción y las vicisitudes sociopolíticas está en el reflejo de la urbanidad de aquello que está corrompido. Los muros comienzan a hablar a partir de ese desgaste y se convierten en escenarios que muestran una carga violenta en el contexto y en quienes lo habitan.

“Otro camaleón yace muerto sobre el mismo semáforo/para que otras manos se afiancen/que se hamacan en su lengua y rocen el pedregal/ delimitan las baldosas una sociedad siniestra” (Pereira, 2015), a partir de esta estrofa vemos como el espacio es una condición de la naturaleza humana. El conocimiento del instinto por encima de lo racional, es un detalle relevante en la escritura de este autor. Se traslada toda condición animal al bicho de ciudad, que no es otro que el hombre que la habita. Existe entre su poesía una constante metamorfosis donde lo humano transita lo animal, su instinto, y la búsqueda de sí mismo en los rincones periféricos y abandonados de la ciudad.

Estos espacios construidos por Pereira siempre se encuentran en amenaza, no están en una relación armónica con el sujeto, sino que lo desbordan y se vuelven carne para la destrucción. El binomio naturaleza animal/hombre de ciudad se mezcla y se convierte en una constante que no solo está presente en su performance, sino que también está como motivo en todo su trabajo de escritura.

Estamos ante una literatura que amplifica la urbanidad y la carga de sexo, drogas y violencia. Insisto en este devenir de la crisis porque el poeta en su obra trae fragmentos de una adolescencia en esa época, a la que todos llegan a través de referencias claras. Así es como le da nombre a uno de los poemas del disco *Generación Nü* (2015). Si algo marcó a los que adolecimos en la crisis fue justamente el consumo del *nu metal*, la presencia de MTV y la privacidad de los otros a las pantallas de las familias clase media.

Esta estética de la precariedad en relación con el mercado estadounidense es la que subyace en su poemario *Transgénico* (2015), que además de ser auditivo, presenta a la voz poética en tránsito por espacios desolados, sucios, destruidos. Siempre acompañada por sujetos que se encuentran en paralela sintonía con esta ciudad barbarizada. Los lugares abandonados, basurales, callejones denotan la complicidad con las voces urbanas que lindan entre lo fantasmal y lo criminal. Pareciera que

11 Disponible en: <https://santiagopereira1.bandcamp.com/releases>

Pereira crea la atmósfera perfecta para esas voces, que a la luz del día parecieran no existir, pero que la nocturnidad y el paso de las horas les brindarán su más derruida escenografía.

En esta performance la imagen que prevalece es de una lluvia que se mantiene en un azul intenso y que acentúa la atmósfera nocturna y fría. Se encuentra ligada a que el texto muestra en sí la destrucción no solo de la ciudad, sino también del sujeto. Con la puesta en voz el poema cambia, ya no es el mismo que encontramos en la publicación, es otro en el que abundan las reiteraciones y donde tienen lugar otros versos agregados.

Ese camaleón no es otro que el bicho de ciudad que puede resumirse en “lloro y soy violento” (2017). Debilidad y violencia logran interponerse en la estética de Pereira y quedan reflejados en la puesta a partir de las imágenes creadas por él en su performance: un hombre solo frente al mundo, solo con su voz y la ruptura de un cristal.

Me interesa destacar la figura del poeta en soledad. Más allá de ser parte de su planteo escénico, forma parte de la construcción de un relato íntimo que se encuentra en otro ritmo, otro espacio, en oposición a la velocidad y exposición que exige lo urbano. Esta forma de poesía y performance es un modo de darle la espalda a lo que se encuentra a pocos pasos para establecer un contacto con lo íntimo que está por fuera del poeta y pasa a ser de cada espectador, que convive en esa selva donde también es un animal que se mueve por instinto para la supervivencia. Es pertinente señalar que esta poesía a solas y en comunión únicamente con el espacio, es otra de las variantes que elige el poeta para denotar la vulnerabilidad que reflejan las diversas voces que se encuentran en su poesía.

Esa vulnerabilidad persiste en el poema que le da cierre a su participación: *Mujerhombre* (2015). En la acción el poeta nos hace partícipes del recorrido de una casa abandonada o un baldío, donde las paredes destrozadas y grafiteadas presentan la decadencia urbana en su máxima expresión. Crea un clímax ominoso donde no pueden definirse por completo ni el espacio ni el sujeto del que se habla. ¿Qué es *mujerhombre*? ¿Un transexual que se prostituye en los suburbios montevideanos o la voz indefensa de esos fantasmas de la ciudad barbarizada?

Mujerhombre es todo aquello que compone lo residual de la noche en los suburbios: la prostitución, el sexo al borde de las enfermedades, la basura, el alcohol de mala calidad, las drogas de los pobres y la compraventa de placer en los cuerpos precarizados; en un espacio lleno de charcos de agua, frío y con la podredumbre como aroma habitual. Esta imagen de la periferia está muy bien sostenida en la performance de Pereira, no solo por el recorrido audiovisual que propone, sino también por la puesta que de la lectura pasa a jugar tanto con los sonidos como con los objetos.

En la materialidad de los cuerpos y sus usos está reflejada esa manipulación de una muñeca parecida a Barbie que decide integrar a la performance. Es en realidad una muñeca de menor calidad y mucho más barata. Esa muñeca que, en definitiva, no hace más que representar la desvalorización y cosificación de los cuerpos, y que no dejan de ser producto de la barbarización de la ciudad y de las voces que allí están instaladas.



Santiago Pereira, *Poesías Performáticas I*, Centro Cultural de España, Montevideo, 30/11/2016.

Foto: Paola Scagliotti.

Mujerhombre no es solo una corporalidad fragmentada por la noche en la periferia, sino que también es la corporalidad construida a partir de la mirada de los otros. En el poema se manifiestan los insultos como “puto”, los pliegues de los sujetos que solicitan sus servicios, así como una femineidad buscada a través del espacio cibernético y cirugías clandestinas. La precariedad es absoluta y trasciende las palabras para hacerlas desde la performance visibles, tangibles y sobre todo plasmarlas en la experiencia.

Considero que la poesía de Pereira, al ponerse en cuerpo, permite hacer una experiencia poética *in situ*. La lectura y lo auditivo nos acercan a la palabra, sin embargo, poner todo estos en presencia permite que el espectador pertenezca por quince minutos a ese escenario destruido. La primera versión de este poema se encuentra en formato audio en el poemario *Transgénico*, la performance de algún modo completa la lectura, ya que tenemos a versión escrita, la auditiva y, en esta instancia, la corporal.

En este sentido la poesía parece desplegarse en distintas plataformas y signos, sobre todo porque la posibilidad de experimentar la poesía desde lo físico, acerca a la experiencia del universo que bien se logra en este caso. El recorrido de la palabra es también el recorrido en el espacio y tiempo propuestos desde la estética y palabras de Pereira. Es importante destacar que, tanto en el ciclo de poesía como en esta performance, la ciudad es la gran protagonista, que ofrece formas de habitarla. Muestran sus mapas nocturnos concentrados en un solo sitio, intentando condensar las distintas fotografías montevidéanas y experiencias en una sola oportunidad. Tanto en la propuesta de *Poesías Performáticas* como en la performance de Pereira se traza una cartografía poética en la ciudad.

Lo transgénico del audiopoemario es transitable desde varias perspectivas hasta hacerse visible, e interroga constantemente las formas clásicas de escritura y lectura. En este caso, la poesía tiene diversas caras porque hay una estética que trasciende el sonido. La poesía se convierte en voz y el cuerpo en acción.

Estas son formas de que arda la palabra, directamente; prenderla fuego para construir otros modos de desestabilizar lo literario y darle paso al compromiso corporal. Prender fuego la palabra es darle otro sentido que posibilite quemar la estructura poética desde el cuerpo, creando otras formas de compromiso y visibilidad a lo que únicamente podría ser leído.

Conclusión

A partir de este trabajo quiero demostrar que la precariedad que define a la performance de algún modo se une a una estética que lleva también este mismo nombre. Sentido, capital, cuerpo y arte están abigarrados para entablar dentro de la poesía de Pereira un estilo que se bifurca en la escena poética montevideana acorde a lo que sus versos presentan. Es así como el concepto de “capitalismo emocional” no solo queda sostenido por el evento del que él forma parte, sino que también en la circulación de su material poético y performático.

Considero pertinente pensar en los espacios de poesía y performance como generadores de acontecimientos que tienen en sí mismos la impronta de establecer, no solo una libre circulación de la producción artística, sino que van conformando grupos que conquistan espacios propios donde este capital emocional cobra autonomía propia. Este tipo de ciclos, lecturas y eventos, me lleva a pensar en la poesía como manifestación artística que vuelve a sus orígenes. A partir de esta afirmación, considero que vuelve a terreno social como sucedía con los aedos y juglares, por nombrar algunos.

Me pregunto en qué medida este trabajo es parte de esta precariedad y en qué posición está la academia en este capital emocional. ¿Es posible que la investigación esté integrada en esta forma de mercado? ¿Con estas palabras estoy comprando o vendiendo? ¿Cuál es mi rol en esta economía de los afectos?

Referencias bibliográficas

- Berardi, Franco (2019). *Futurabilidad*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Fabião, Eleonora (2019). “Performance y precariedad”. En: *El tiempo es lo único que tenemos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Fischer-Lichte, Erika (2014). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Garbatsky, Irina (2013). *Los ochentas recién vivos*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Gerolami, C.; Delbene, L. (2012). *Ronda de poetas: una performance constante sobre el eje de la poesía*. Curso de verano Instituto de Profesores Artigas. Disponible en: <http://www.aplu.org.uy/wp-content/uploads/2010/04/Gerolami-Delbene.pdf>
- Illouz, Eva ([2006] 2007). *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Kats.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Pereira, Santiago (2011). *Ciclotimia Chill Out*. Montevideo: S/D.
- _____ (2015). *Transgénico*. Montevideo: Yaugurú.
- _____ (2017). *Adiós a los árboles de Coal Creek*. Montevideo: Yaugurú.
- Vidal, Yanina (2020). *Tiemblen: las brujas hemos vuelto. Artivismo, teatralidad y performance en el 8M*. Montevideo: Estuario.