

CASA^{del}
LAGO
UNAM [VIRTUAL]

POESÍA
EN
VOZ ALTA
2020


culturaUNAM



UNAM
La Universidad
de la Nación

LA LENGUA QUE VIBRA
ANTES DE LA PALABRA

En 2020, el festival Poesía en Voz Alta, titulado *La lengua que vibra antes de la palabra*, se llevó a cabo de manera virtual por primera vez en su historia. El festival se conformó a partir de la co-curaduría de Cinthya García Leyva y Macarena Hernández, y reunió múltiples actos sonoros, *performances* y conferencias, ahora revisados editorialmente. Esta publicación homónima busca tomar el lugar físico de aquella emisión y presenta guiones, conversaciones, documentos y obras de las y los artistas/participantes que acompañan la experiencia en línea; extienden las rutas de pensamiento que se propusieron en aquella emisión.

Una parte importante de la curaduría apuntó hacia la historia previa al inicio concreto del festival en 2005, que reconoce la condición específica de Poesía en Voz Alta como un movimiento teatral de vanguardia de los años cincuenta en México.

Además, así como el título *La lengua que vibra antes de la palabra*, la curaduría remite, por un lado, al gesto y a la relación entre voz y cuerpo en potencia que vibran en un momento anterior a lo verbalizado y, por el otro, a la pulsión del gesto y el deseo en posturas sociales emergentes o no instauradas canónicamente, como aquellas minoritarias que permanecen al margen de los grandes discursos y que refrescan las perspectivas de los mundos que construimos. Lo anterior a la palabra es una suerte de energía y de espíritu que permea el acto en concreto y la obra de las y los artistas, para vincular al público a través del cuerpo y los afectos. En “lo ya dicho” no hay variación; en cambio, el momento previo a este hecho implica la potencia del verbo y, en ese sentido, es una invitación a imaginar posibilidades en la creación de la realidad a partir de la voluntad del decir.



LA LENGUA QUE VIBRA
ANTES DE LA PALABRA

PROGRAMA

POESÍA EN VOZ ALTA 2020

6 — 8 DE NOVIEMBRE

VIERNES 6

- 16:00 Inauguración
Jorge Volpi, Coordinador de Difusión Cultural UNAM;
Cinthya García Leyva, Directora Casa del Lago UNAM,
y Macarena Hernández, Curadora invitada PVA 2020
- 17:00 Amor Muere (MX-GT)
Amor vive
Gibrana Cervantes, Mabe Fratti, Concepción Huerta
y Camille Mandoki
- 18:00 Cucina Povera (FI)
An elegy to Karhunkallio
Maria Rossi
- 19:00 Annea Lockwood (US) por Liminar (MX)
Water and Memory
Dirección: Alexander Bruck
Liminar: Nurani Huet, Mónica López Lau, Natalia Pérez Turner,
Fabián Campuzano, Diego Espinosa, Carlos Gómez Matus,
Carlos Iturralde, Omar López y Diego Velazco

SÁBADO 7

- 11:00 Presentación: Archivo Digital PVA (MX)
Mónica Mayer, Fabiola Garza Talavera,
Paulina González Villaseñor y Cinthya García Leyva
- 12:00 Rodolfo Obregón (MX)
Poesía en Voz Alta en el teatro de México
- 13:00 Clemente Padín (UY)
Manifiesto La Nueva Poesía
- 14:00 Fernanda Nogueira (BR) + Sol Henaro (MX)
Relaciones textuales y experimentaciones performativas.
Un recorrido por poéticas desestabilizadoras desde la poesía
concreta hasta el Movimiento de Arte Pornô
- 16:00 Grupo Móvil (CO)
La palabra amenazada
Liliana Montaña Domínguez, Vladimir Giraldo,
Marcia Cabrera y César Augusto Badillo P.
- 17:00 Martina Raponi (IT-NL)
Lejos de D-Atlantis (a-choir-ium)
Colaboración: Cátedra Extraordinaria Max Aub.
Transdisciplina en arte y tecnología
- 18:00 Juan José Gurrola † (MX) por Pepx Romero (MX)
Los nuevos estragos (La obra de teatro más breve del mundo)
Actuación: María Perkances y Emmanuel Lapin
- 19:00 Sarmen Almond (MX)
Grietas Orales
Colaboración: Alquimia Vocal
- 20:00 Murcof (MX – ES)

DOMINGO 8

- 13:00 Jonathan Burrows (GB) + Matteo Fargion (IT-GB)
Let us stop this mad rush towards the end
Filmación: Hugo Glendinning
Performance: Claire Godsmark
Música: Francesca Fargion (piano), LCMF Orchestra
y Jack Sheen (director)
52 Portraits
Filmación: Hugo Glendinning
Performance: Flora Wellesley Wesley, Robert Cohan,
Vicki Igbokwe, Botis Seva, Claire Cunningham,
Wendy Houstoun, Alexandrina y David Hemsley,
Theo Clinkard, Mette Edvardsen, Crystal Pite,
Seke Chimutengwende y John Scott.
Producción: Lucy Clarke-Bishop, Sadler's Wells
- 14:00 María Salgado (ES)
Orientada a Stein. Lectura a baja tecnología
- 16:00 Claudia Pagès (ES)
Arrela't, nena, arrela't
Performance: Clàudia Pagès y Noela Covelo
Producción musical: Pau Riutort
Vallas: Martin Llavaneras
Vestuario: Joe Highton
- 17:00 Tania Candiani (MX) + Erick Meyenberg (MX)
Cautiverio II
- 18:00 Marcia Cabrera (CO)
El grito de la mujer cabra
Marcia Cabrera, Vladimir Giraldo y Beatriz Elena Martínez
- 19:00 Ampersan (MX) + Cineamano (MX)
Zindu Cano, Kevin García, Vico Díaz, Gustavo Nandayapa
y Arturo López Pío

TALLERES

Jonathan Burrows (GB)

Small Talk

Dani Zelko (AR)

Las voces transportan presencias

Martina Raponi (IT-NL)

Futuros a través de objetos sónicos

Colaboración: Cátedra Extraordinaria Max Aub.

Transdisciplina en arte y tecnología

TRANSMISIONES PARALELAS

Augusto de Campos (BR)

SOS

Juan José Gurrola † (MX)

Robarte el arte

Lectura de poemas, guiones e improvisaciones sonoras

Dani Zelko (AR)

Lengua o muerte

Martina Raponi (IT-NL)

Algorhythm March, Confession - A Page from a Diary I Never Wrote,

Flatwired, Fuck The Pain Away

Claudia Pagès (ES)

Lectura sónica de fragmentos de la publicación *ratas y cucas*

La lengua que vibra antes de la palabra. Es éste el título y también el espíritu con el que presentamos la emisión 2020 del festival Poesía en Voz Alta. Una invitación sonora, abierta, para pensar el ejercicio mismo de la voz que se hace palabra en un momento previo a su dimensión semántica, ese lugar en el que se ha privilegiado tantas veces lo que significa que la palabra tenga un sentido en el ámbito de su expresión oral. Usamos *La lengua que vibra antes de la palabra* para buscar las sonoridades y sus tantas performatividades posibles en el gesto del habla, en el gesto de la voz, en el punto de la respiración como momento originario de la emisión vocal, pero también como punto de partida para que la corporalidad, más allá de la boca, hable y vibre y resuene, que pueda ir de cuerpo en cuerpo, de respiración en respiración.

Poesía en Voz Alta 2020 se realizó en medio de una realidad pandémica, y se produjo por primera vez, en sus 60 años de historia, de manera virtual. Hay una pulsión de movimiento, característica de lo vibratorio, que quisimos rescatar para esta emisión, ahora más que nunca: la lengua que vibra antes de la palabra es la lengua que, antes de decir, marca pulsión de movimiento. En otros términos, pulsión de vida.

La emisión 2020 de Poesía en Voz Alta tuvo un eje curatorial característico, armado de múltiples preguntas y buscó enfatizar, como necesidad de hacer archivo y revisión del presente, los puentes entre historias de cruces interdisciplinarios, que tienen la voz al centro de sus programas, pero que se ocupan de su visualidad, su puesta en pantalla, su puesta en escena, su sonoridad: el cuerpo entero en voz alta.

Abrimos estas preguntas y estos cruces también al ámbito de lo material físico y su relación con lo material digital, cruces que han acompañado todo el programa de la Casa del Lago Virtual, que esta institución emprendió como respuesta a los cambios impuestos por la pandemia que atraviesan nuestros mundos, en acompañamiento a la cocuraduría que tuvimos el placer de realizar con Macarena Hernández, destacada investigadora y editora mexicana. Hernández además de haber dotado al programa de una dimensión política e histórica, necesarias para los vínculos con las sonoridades y las gestualidades de la voz que el festival puso sobre la mesa, también se encargó de la edición del libro que lxs lectorxs tienen ahora en sus manos.

Presentamos en esta emisión, también, algunas de las voces más relevantes en la historia de la *verbivocovisualidad* que, más allá

del movimiento concretista, dejan un legado en la búsqueda por la horizontalidad de los lenguajes. Nos acompañaron pensadoras y pensadores que releen y reescriben los archivos de la palabra puesta en movimiento —la misma que dio origen a este festival décadas atrás, y que tuvo presencia en una Casa del Lago recién inaugurada como recinto cultural universitario— para entenderlos de otra manera, para involucrar otras corporalidades que en diversas coyunturas políticas y culturales han quedado fuera.

A esos puentes sumamos también otro: el de la escena contemporánea que se ha ocupado de la sonoridad como centro de lenguaje vibratorio. Algunas y algunos de los artistas más destacados en el ámbito del arte sonoro y la vocalidad en la escena contemporánea tocan el otro filo de ese puente histórico: su estado presente. De la *verbivocovisualidad* a la escena sonora contemporánea: ¿qué caminos hemos recorrido?, ¿cómo se añaden, también a estos puentes, las reflexiones políticas sobre las estructuras que permitieron el alcance internacional de estos programas de vanguardia y retaguardia?, ¿qué puede hacer la palabra en el contexto presente?

La conexión entre estos mundos se propuso, en esta emisión de Poesía en Voz Alta, desde lo gestual. Y tuvo como nodo en común repensar la materialidad de la palabra como una materialidad vibrante. Esto es: una materialidad viva, cambiante, movable, orgánica.

La presente edición complementaria al festival Poesía en Voz Alta 2020 no se plantea únicamente como una extensión textual a los tres días en los que tuvo lugar este encuentro, sino como un proceso nuevo, editorial, móvil, también orgánico, que surge en la coyuntura de las voces y las manos que lo hicieron posible, para que en retrospectiva esas voces sigan dialogando, y para que esta otra materialidad también potencie lo que ya sonó, desde el lenguaje escrito y el visual. Y continúa, debe decirse, con el planteamiento que hicimos desde un principio desde Casa del Lago UNAM como perspectiva para realizar nuestra labor como equipo: para que la poesía pueda hablar en voz alta, requiere llamar a los cuerpos a hacerse presentes.

— Cinthya García Leyva, 2021
Directora de Casa del Lago UNAM

El teatro es máscara, pero máscara de cristal: su misión no es ocultar sino hacer más transparente la condición humana.

— Segundo programa de Poesía en Voz Alta, 1956

“¿De qué vale contar la historia de manera *darwiniana*?”, se pregunta José Luis Ibáñez, director de teatro mexicano, en la entrevista con Rodolfo Obregón publicada en el presente volumen. Este texto recupera experiencias y anécdotas de su participación en el movimiento Poesía en Voz Alta (1956-1963). El director y docente invita a atender las “ilusiones” que unx tiene para crear nuevas realidades. Dichas ilusiones son generadas por pulsiones que no se miden por la lógica, sino por la experiencia y el deseo “que aviva”. Para la emisión del festival PVA 2020 y el presente volumen, *La lengua que vibra antes de la palabra*, se retoma el movimiento Poesía en Voz Alta, iniciado por Octavio Paz y Juan José Arreola (entre otros) para resaltar uno de sus deseos, la experimentación relativa a la relación entre cuerpo y palabra. “¡Qué es el teatro si no la encarnación de las palabras en nuestro cuerpos!... Hagamos un teatro, no sólo de ideas, sino de la palabra”,¹ dijo Paz en una reunión previa a los programas de PVA. Más allá de la comprensión de una manifestación cultural o del contexto de un grupo de intelectuales, en esta publicación nos interesa relevar la fuerza transformadora en el escenario teatral mexicano, esa actitud que trasciende a los límites de la norma.

Los primeros programas de Poesía en Voz Alta dirigidos por los mismos, Arreola y Paz en 1956, mostraban un teatro alejado del exceso de recursos técnicos, que para Arreola pervertían y complicaban el teatro contemporáneo;² en cambio, los escenarios y vestuarios diseñados por artistas como Juan Soriano y Leonora Carrington se volvieron un campo trasdisciplinar y un espacio de experimentación plástica que abrían la puerta a la imaginación de la audiencia. En el programa de mano de la primera emisión, Arreola invita al espectador a entrar a un juego, a ir por encima de lo que sabe y conoce:

1 Roni Unger, *Poesía en Voz Alta en el Teatro de México* (México: CONACULTA INBA, UNAM, 2006), p. 36.

2 *Ibid.*, p. 45.

Sinceramente, señoras y señores, creemos que es posible ponernos de acuerdo, si ustedes renuncian también a su habitual condición de expertos y ambiciosos espectadores, y entran al juego con suficiente candor. Juntos podremos recobrar el perdido espíritu del teatro, que no es, a fin de cuentas, más que antigua, recóndita y divertida poesía: poesía en voz alta.³

¿Cómo podemos acercarnos a la historia (y al presente) de Poesía en Voz Alta como un “sitio de construcción” y no únicamente como un “sitio de excavación”? , pregunta Fabiola Garza en su texto sobre el Archivo Digital de Poesía en Voz Alta. *La lengua que vibra antes de la palabra* —festival y publicación— retoma la historia y el fundamento del movimiento con el cometido de reubicar la afectividad individual, desde lo colectivo y desde las pulsiones personales.

Las artes escénicas se constituyen siempre en colaboración. El coreógrafo inglés, Jonathan Burrows y las músicas mexicanas de Amor Muere escriben aquí acerca de una colaboración con estructura anarquista, imprevisible. Hacen del proceso del encuentro una suerte de acontecimiento colectivo, que se permea en lo inesperado y deja ver la creación a partir de lo no dado (de la irracionalidad), pero también de una actitud abierta —y en este ámbito entrarían también las reflexiones de Dani Zelko—, en la que la escucha consciente permite la transfiguración, las derivas que terminarán concretando en las piezas.

En particular, el teatro se crea a partir de la repetición, con la premisa de que la experiencia será distinta cada vez. El territorio que nos interesa resaltar es uno relacional, basado en la potencia creativa y su vibración. En este tono es que habla Fernanda Nogueira sobre el movimiento de poesía concreta y lo que denomina *escrituras trasvesti*, en “Relaciones textuales y experimentaciones performativas”. De acuerdo con Nogueira, la poesía concreta apela a la voluntad, a la propia voz del espectador de arte, generalmente silenciada. Induce a una lectura participativa. La poesía concreta es “un proyecto susceptible de apropiación y modificación efectiva por su lector-consumidor”, lo que derrumba la idea de una lectura naturalizada, afirma la investigadora.

3 Programa de mano, “Poesía en Voz Alta” (México: UNAM, 1956).

En este sentido, el texto se vuelve partitura y, en términos expandidos, la obra de arte sería un guion dispuesto a la traducción (a la traición —recuperando reflexiones de Marcia Cabrera—), pero también a la incorporación, la incitación de la voz personal de quien mira/lee y que, antes de pronunciarse, vibra en colectivo, en una relación indirecta con lxs autorxs.

En un giro de tuerca, publicamos en el presente volumen la primera y segunda parte del manifiesto *La Nueva Poesía* de Clemente Padín. En el texto, el autor apunta a la creación conjunta (autor/lector) de la poesía, y lleva al acto poético a la vida diaria: “Ahora la alternativa es comprender, reaccionar y modificar la realidad y no resistirla pasivamente. [...] La nueva poesía induce al acto y por analogía, esa actitud se traslada al resto de sus actividades. La poesía es acto, no pensamiento”.⁴ La obra de arte es un lugar común que propicia cierta insurgencia micropolítica, que crea resonancias en el ámbito cotidiano. Desde este horizonte, con el cuerpo y en colectivo, se enuncian formas de un activismo artístico que nos invitan a salir de lo conocido y practicar otros valores estético-sociales.

— Macarena Hernández Estrada, 2021
Curadora invitada PVA 2020

4 Clemente Padín, “La Nueva Poesía”, *OVUM 10* (no. 1, Montevideo, diciembre 1969), p. 24.

8

Prólogo

CINTHYA GARCÍA LEYVA
MACARENA HERNÁNDEZ ESTRADA

18

Rodolfo Obregón (MX)

I. FRAGMENTO DE LA CONFERENCIA
*POESÍA EN VOZ ALTA EN EL TEATRO
DE MÉXICO. PVA 2020*

II. FRAGMENTO DE UNA ENTREVISTA
REALIZADA A JOSÉ LUIS IBÁÑEZ POR
RODOLFO OBREGÓN Y JOSEFINA
BRUN. MUSEO IMAGINARIO DEL
TEATRO, CASAZUL, MÉXICO 2007

40

Pepx Romero (MX)

FOTOGRAFÍAS DE *LOS NUEVOS
ESTRAGOS (LA OBRA DE TEATRO MÁS
BREVE DEL MUNDO) (2020)*

Juan José Gurrola † (MX)

GUION TEATRAL, *LOS BUENOS
ESTRAGOS (1970)*

50

Marcia Cabrera (CO)

FRAGMENTO DEL GUION *EL GRITO DE
LA MUJER CABRA (2019): "LA SALA
COMO ESCENARIO DE CELEBRACIÓN"*

60

Tania Candiani (MX)

+ Erick Meyenberg (MX)

MATERIALES DEL ARCHIVO DE LOS
ARTISTAS PARA *CAUTIVERIO II* (2020)

76

Amor Muere (MX-GT)

FOTOGRAFÍAS DEL PROCESO
DE *AMOR VIVE* (2020) Y TEXTO DE
CONCEPCIÓN HUERTA

84

Jonathan Burrows (GB)

ENTREVISTA POR MACARENA
HERNÁNDEZ (2021)

92

Dani Zelko (AR)

BREVE RECUENTO DEL TALLER *LAS
VOCES TRANSPORTAN PRESENCIAS*
(2020)

100

Annea Lockwood (EU)

GUION DE *WATER AND MEMORY*
(*AGUA Y RECUERDOS*) (2007)

106

Martina Raponi (IT-NL)

GUION/POEMA *LEJOS DE D-ATLANTIS*
(A-CHOIR-IUM) (2020)

120

Cucina Povera (FI)

AN ELEGY TO KARHUNKALLIO (2020)
FOTOGRAFÍAS DE LA ARTISTA

130

Claudia Pagès (ES)

FRAGMENTO DEL GUION *ARRELA'T,*
NENA, ARRELA'T (2019): "VISITA EN
LOS ENCANTS"

136

Grupo Móvil (CO)

LA PALABRA AMENAZADA (2020)
POEMAS DE JULIO DANIEL CHAPARRO
Y FEDERICO TABORDA, "SIBIUS"

144

María Salgado (ES)

GUION DE *ORIENTADA A STEIN*
LECTURA A BAJA TECNOLOGÍA
(2020)

152

Sarmen Almond (MX)

APUNTES PARA *GRIETAS ORALES*
(2020)

158

Clemente Padín (UY)

*LA NUEVA POESÍA Y POEMAS
ASEMÁNTICOS EN OVUM 10
(1969-1972)*

166

Fernanda Nogueira (BR)

*RELACIONES TEXTUALES
Y EXPERIMENTACIONES
PERFORMATIVAS. UN RECORRIDO
POR POÉTICAS Y TEORÍAS
DESESTABILIZADORAS, DESDE LA
POESÍA CONCRETA HASTA
LA ESCRITURA TRAVESTI*

194

Fabiola Garza Talavera (MX)

*AQUÍ, ALLÁ, EN TODAS PARTES:
SOBRE EL ARCHIVO DIGITAL POESÍA
EN VOZ ALTA*

CARTEL 1

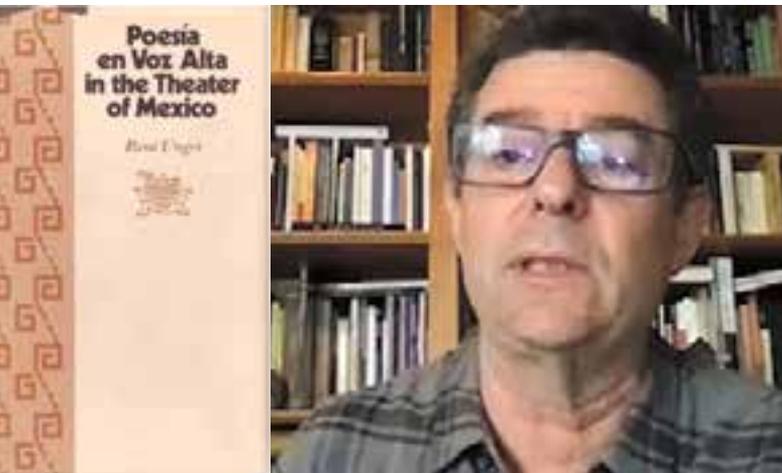
Ampersan (MX)

*CUANDO MUERE UNA LENGUA (2019)
ILUSTRACIÓN DE MÍKKEL*

CARTEL 2

Augusto de Campos (BR)

SOS (1983/2003)



Rodolfo Obregón (MX)

I. FRAGMENTO DE LA CONFERENCIA
*POESÍA EN VOZ ALTA EN EL TEATRO
DE MÉXICO. PVA 2020*

II. FRAGMENTO DE UNA ENTREVISTA
REALIZADA A JOSÉ LUIS IBÁÑEZ POR
RODOLFO OBREGÓN Y JOSEFINA BRUN.
MUSEO IMAGINARIO DEL TEATRO,
CASAZUL, MÉXICO 2007

I. FRAGMENTO DE LA CONFERENCIA *POESÍA EN VOZ ALTA* EN EL TEATRO DE MÉXICO. PVA 2020

[...] un árbol genealógico que quisiera expresar verdaderamente el proceso de procreaciones y muertes que es la supervivencia humana, debería asemejarse a un árbol verdadero con sus ramificaciones torcidas e inarmónicas, sus muñones, sus partes secas y sus partes verdes, las podaduras del azar y de la historia, su despilfarro de materia viviente. Más aún, debería asemejarse al árbol del Tule, donde no está claro qué es raíz, qué es tronco, qué es ramaje.

— Italo Calvino. *Colección de arena*, 2001

He querido comenzar esta conversación acerca de Poesía en Voz Alta con este epígrafe de Italo Calvino porque me parece que no sólo se refiere a la supervivencia humana, sino también a las obras del hombre. En el contexto del festival que nos reúne, se hace necesario, antes que nada, desbrozar la relación que el movimiento teatral o el grupo teatral —como lo consideran unos—, que funcionó de 1956 a 1963 en la Ciudad de México, tiene con la Casa del Lago, donde de cierta manera sucedieron después algunas de sus continuidades, de sus ramificaciones torcidas, como las denomina Calvino. Y se hace necesario desfacer este entuerto porque ha sido un error común, que se repite en opiniones y en publicaciones a lo largo de los años, identificar las actividades del original Poesía en Voz Alta como propias de la Casa del Lago.

Durante muchos años, Poesía en Voz Alta fue un mito. A principio de los años ochenta se hablaba de este momento del teatro mexicano como el momento fundador del teatro moderno, como si nada antes hubiera existido; y, como un buen mito, todas las versiones eran de oídas y transmitidas de generación en generación. Hasta que unos años después, en una librería de viejo en San Diego, California, me topé con dos ejemplares de un libro que me saltó a la cara y que poca gente conocía en nuestro país, *Poesía en Voz Alta in the Theatre of Mexico*, publicado por University of Missouri Press en 1981, de la autora Roni Unger.

Así es que cuando en el año 2003 llegué a ser director del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, inmediatamente invité a Silvia Peláez para hacer una traducción del libro, que yo revisé personalmente y que el equipo del CITRU ayudó a completar con los documentos originales que, desde luego, Roni Unger había traducido al inglés, y seleccionando las imágenes con las que cerramos la edición realizada entre la UNAM y el INBA para conmemorar, justamente, los 50 años de Poesía en Voz Alta.¹ Una investigación extraordinaria la de Roni Unger, que documenta minuciosamente, a través de programas, crónicas, entrevistas con los protagonistas de aquel movimiento, todo lo que hay que saber sobre aquellos ocho programas, realizados en diversos espacios, que permanecen en la memoria de la historia del teatro.

Sin embargo, como dije, es muy difícil separar la actividad de la Casa del Lago del grupo de Poesía en Voz Alta porque, como se lee en el libro de Roni Unger, uno de los protagonistas del movimiento —y para muchos el iniciador— fue Juan José Arreola quien, en 1956, propuso al entonces Director de Difusión Cultural de la UNAM, Jaime García Terrés, hacer una serie de recitales de poesía con actores famosos de la época como María Douglas, Ignacio López Tarso, Ofelia Guilmáin. (Un plan que se modificó drásticamente con la invitación que García Terrés hizo a otras personas para integrarse a él, y, en particular, con la llegada de Octavio Paz). Y sólo dos años y medio después de iniciadas las actividades de Poesía en Voz Alta en el Teatro del Caballito, Arreola fue nombrado director de la Casa del Lago; de modo que, entre 1959 y 1960, de alguna manera continuó ahí con aquel proyecto y con la colaboración de muchos de los que habían intervenido en los primeros programas de Poesía en Voz Alta. Lo mismo hicieron en la Casa del Lago, sus posteriores directores, Tomás Segovia y, desde 1963, Juan Vicente Melo.

Así es que, entre 1961 y 1962, muchos de los directores de escena y actores que habían participado o que estaban aún participando en los programas que llevaban el sello del grupo Poesía en Voz Alta, hicieron en la Casa del Lago algunas escenificaciones con elementos mínimos, y a partir de 1963 con producciones completas, como el *Don Juan en los infiernos*, de Bernard Shaw, dirigida por José Luis Ibáñez;

1 Roni Unger, *Poesía en Voz Alta* (México: CONACULTA-INBA, UNAM, 2006).

recitales de los clásicos españoles, entre los que retomaron algunas de las creaciones mejor recibidas de PVA como *El libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita; o las obras escritas específicamente para PVA, como *La hija de Rappaccini*, de Octavio Paz.

Incluso, en 1961, se creó un grupo de poesía coral que pretendía —según se lee en las memorias de la Casa del Lago— “devolver a la poesía su característica de arte para ser escuchado”, así se montaron, nuevamente, los coros de *Asesinato en la catedral*, que había sido el programa número cinco de Poesía en Voz Alta, producido ya fuera de la universidad. Finalmente, en 1963, José Luis Ibáñez y, diría yo, Juan Soriano, con el sello ahora sí de Poesía en Voz Alta, escenificaron en el pequeño escenario de la Casa del Lago *La moza de cántaro*, que fue el octavo y último programa, el canto de cisne de aquel grupo iniciado por Paz, Arreola y Jaime García Terrés en 1956.

Tiempo después todavía se presentó en la Casa del Lago una exposición con otros ejemplos de ese “despilfarro de materia viviente” que caracterizó a aquel grupo de jóvenes intelectuales y creadores que dominaría la escena artística del país en los años posteriores: los bocetos para el teatro de Juan Soriano. Lo cual explica, sin duda, la asociación en la memoria de ambas iniciativas y, resultado de esta misma, el hecho de que más de 40 años después, en 2005, José Luis Paredes “Pacho” haya retomado su nombre para un festival transdisciplinario.

Como parte de aquel árbol tan fructífero para el teatro mexicano, junto a PVA hubo también otros fenómenos, anteriores a la actividad de la Casa del Lago. En el Teatro Moderno se presentó *El Juglarón* de León Felipe con los actores Juan José Gurrola y Tara Parra, que pertenecían al grupo de Poesía en Voz Alta; según Héctor Mendoza era una obra que se había preparado originalmente en ese contexto, por lo cual Roni Unger afirma que parecía un programa filial de aquel movimiento. Leonora Carrington, que también participó en Poesía en Voz Alta, publicó por esos mismos días su propio texto dramático, *Penélope*. Es decir, algunos de aquellos muñones, de aquellas partes secas y verdes hacen muy difícil deslindar, desbrozar —como decía yo—, las raíces y el tronco de Poesía en Voz Alta de aquellas actividades realizadas en la Casa del Lago y algunos otros espacios semejantes.

Pero en todo caso, aquello que comenzó en Poesía en Voz Alta y que tomó fuerza en la actividad de la Casa del Lago, implicaba, en la opinión de algunos de sus cronistas, como José de la Colina o Carlos Monsiváis, la asunción, finalmente, después de tantos esfuerzos incipientes, de la vanguardia en México, particularmente, en el teatro mexicano.

Vanguardistas son el éxito en pequeños grupos y el consustancial desafío al público convencional, la radicalidad, el humor desmitificador y el rechazo de la solemnidad asociada por entonces a “la cultura”; la disolución disciplinaria, la búsqueda de valores primigenios y las proyecciones hacia el futuro; el cosmopolitismo (aunque se eche de menos ahí algún guiño hacia el resto de la América Latina) y el intento de reactivar la participación del público.

A la sombra de aquel árbol, donde en efecto no está claro qué es raíz, qué es tronco, qué ramaje, el teatro mexicano recuperó, en gran medida no sólo gracias a la idea, sino a la personalidad misma de Arreola, la dimensión performativa de la palabra; gracias a la experiencia europea y a la bastedad de la cultura de Paz, una transformación del repertorio sólo equivalente a aquella emprendida 30 años antes por los Contemporáneos; y una renovación de los autores locales, encabezada por su más deslumbrante poeta, Elena Garro.

A su vez, la joven generación de mujeres y hombres de teatro, que maduró en el contacto con aquellas personalidades, con sus inquietudes intelectuales y creativas, encontró en la escenificación de textos no sujetos a los imperativos dramáticos, un sentido de libertad para la vida escénica: ya no una representación del texto, sino un marco de enunciación; un desarrollo de la presencia plástica y sonora que alejó a los actores del exclusivo ejercicio mimético.

Junto con el desarrollo de la plástica escénica (en la que la influencia de Juan Soriano resulta determinante), la aparición del espacio vacío cultivado por Héctor Mendoza y la experimentación que Poesía en Voz Alta y las experiencias paralelas y posteriores inspiraron en el teatro universitario de los años sesenta y setenta representan, en mi opinión, el advenimiento en nuestro país de la revuelta meyerholdiana. A saber, el rescate de una teatralidad explícita —antiilusionista— y su consustancial sentido del juego, la recurrencia a códigos populares, una estructura espectacular que alterna música, representación y elementos coreográficos, la originalidad de la imagen, el ejercicio de una inteligencia crítica expresada

en la selección de medios escénicos, la apertura de la narración escénica hacia un sentido de montaje; lo que conduce, finalmente, hacia la emancipación del director de escena, hacia su afirmación como autor del espectáculo. Una estética que, como suele suceder con las vanguardias, terminó oxigenando al árbol de la creación escénica en México.



Fotografía de *La moza de cántaro*, Lope de Vega, Poesía en Voz Alta, Casa del Lago UNAM, 1963. Director: José Luis Ibáñez. Escenografía, vestuario y máscaras: Juan Soriano. Colección fotográfica general, INBAL/CITRU (Ciudad de México, México).

II. FRAGMENTO DE UNA ENTREVISTA REALIZADA
A JOSÉ LUIS IBÁÑEZ POR RODOLFO OBREGÓN Y JOSEFINA BRUN.
MUSEO IMAGINARIO DEL TEATRO, CASAZUL, MÉXICO 2007

RO: Bienvenidos a esta tercera emisión del Museo Imaginario del Teatro. Como en nuestras emisiones anteriores, está con nosotros Josefina Brun, investigadora, editora, gente preocupada por el acontecer teatral y por la historia de nuestra escena. Y hoy está como nuestro invitado especial el maestro José Luis Ibáñez. Estamos en CasAzul, la escuela de formación actoral formada por el grupo Argos, un contexto idóneo para la presencia de un director de escena y un pedagogo, que ha dividido su actividad entre el teatro académico, el teatro clásico o tradicional y el teatro de los productores privados, el teatro de las estrellas, de las grandes personalidades de la escena.

José Luis, yo sé que Poesía en Voz Alta, que, por cierto, está cumpliendo cincuenta años este año, es un parteaguas en tu vida como gente de teatro, pero ¿hay algún recuerdo del teatro que te haya marcado, que haya hecho que te acercaras a ese grupo artístico que vino a cambiar la faz del teatro en nuestro país?

JLI: La buena suerte me ha alegrado mucho en la vida y, como nunca he sabido bien lo que hago, cuando la buena suerte me favorece, me pasan cosas muy recordables. Yo tenía vida de contador público y vivía muy desesperado porque no distinguía *el deber* y *el haber*; eso me condenaba a no permanecer en esa profesión, pero tampoco encontraba aptitudes para otra. Entonces, por casualidad, me equivoqué de edificio y fui a dar a la Facultad de Filosofía y Letras en lugar de a la Facultad de Comercio [risas]. Era el año que se estaba abriendo la Ciudad Universitaria. Y me quedé en la Facultad de Filosofía y Letras de donde no he pasado y donde espero que, cuando ya me toque vivir en otra dimensión, sea yo el fantasma del predio. Fue entonces, en ese ambiente de la Facultad de Filosofía y Letras, que conocí a Héctor Mendoza.

Héctor ya era un hombre conocido en el teatro porque desde muy jovencillo siempre se hizo notar. Ya había aparecido su obra *Las cosas simples* (1955), más o menos al mismo tiempo que se estaba abriendo Ciudad Universitaria, donde Héctor estaba encargado de una sección del legendario piso décimo de la Rectoría que era la Oficina de Difusión Cultural. Organizaba los festivales de Teatro Estudiantil, eventos muy concurridos que convocaban a toda la comunidad universitaria y que estaban sobre todo pensados en comparación a lo de “hoy” (en su momento), admirablemente bien planeados por parte de Héctor.

Yo había empezado a viajar en los autobuses que nos llevaban a la Ciudad Universitaria, donde era común conversar con las personas que trabajaban con uno y que iban en la misma dirección. En esos autobuses establecí, no una amistad, pero sí una cordialidad que me enorgullecía con Rodolfo Usigli, aunque cuando entrábamos a su clase cambiaba el asunto porque yo era tan chambón para la dramaturgia como para la contabilidad. Entonces Rodolfo Usigli me veía con una pena terrible, como diciendo: “¿por qué me tocan alumnos como éste?” [risas]. Era un hombre con un gran sentido de la cortesía; viajábamos en el camión de ida y de regreso y conversábamos estupendamente bien. También así se fue dando, poco a poco, una amistad con Héctor Mendoza, que se favoreció mucho porque el grupo de la Facultad de Filosofía y Letras en el que yo participaba representó la obra de Eugene O’Neill llamada *El gran dios Brown* (presentada en 1954). Yo salía los cinco primeros minutos de la obra, y en los pocos días que duró la representación comprobé que tampoco el escenario era mi lugar [risas]. Una vez que salía de escena yo podía hacer muchísimas otras cosas, y empecé a ayudar en lo que se fuera ofreciendo. Empecé a encontrar que, como ayudante del director, más o menos sí funcionaba; entonces dije, bueno, por lo menos creo que voy a ser ayudante del director.

Empecé a asistir a todas las funciones y a conectarme con Héctor, que, como ya dije, era el coordinador del Teatro Estudiantil de la Dirección General de Difusión Cultural de la

UNAM y del Departamento de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras. En el camión, cuando coincidíamos, íbamos conversando. Fue allí donde Héctor conectó con Miguel Barbachano Ponce, primo hermano de Juan García Ponce. Juan iba a las funciones de Miguel quien escribió una de las obras que participó en el mismo festival de Teatro Estudiantil. Yo creo que ya era una cosa predestinada porque al coincidir todos allí, en pocos meses nos hicimos tan entrañables que hicimos una amistad que nos llevaba a estar todo el día juntos, hasta el amanecer.

Ese fue el principio de la relación que me llevaría a una reunión a la que habían convocado a Héctor Mendoza. Estuve presente más como metiche, tuve la buena suerte de que nadie me echó. Ahí, sintiéndome muy en mi derecho por ser ayudante de Héctor Mendoza, pues eso era a lo que yo aspiraba, me fui quedando. Ahí nacería la idea de que quería hacer teatro sin saber exactamente cómo, con personas con vocación cultural. Las personas convocadas a aquella reunión, parecería que las tomé de una novela de Carlos Fuentes, es cierto. Estaban Octavio Paz, Juan Soriano, Héctor Javier, Juan José Arreola, Héctor Mendoza, Leonora Carrington y los metiches, Juan García Ponce y yo, mucha gente de Difusión Cultural que de pronto enfrentaron, a través de Arreola y de Paz, que el deseo en realidad era atreverse a hacer teatro sin saber cómo, y sintiéndonos realmente apoyados, con libertad y con gusto, por la Universidad, la institución que, como siempre, promueve realmente las energías que de alguna manera van a tomar una forma que altera, para bien, las actividades que ampara y promueve. Cuando ocurre una reunión como éstas, pasan cosas milagrosas y así empezaron a surgir, como quien piensa en voz alta, otros nombres, otras invitaciones y se fueron configurando dos programas.

El primero fue el grupo de pequeñas obras de García Lorca llamada *Teatro breve* (1928), y para completar el programa, Arreola seleccionó unas piezas primitivas del teatro español de los Siglos de Oro, más bien de la parte

final de la Edad Media y principios del siglo XVI. En la reunión nos puso a recitar la escena inicial de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* (1614), de Lope de Vega.

Yo estaba fuera del escenario, pero me empapaba de todo eso y se me fue quedando, me fue despertando una pasión que no se acaba y que me ha ayudado mucho en mi vida, a que todo sea congruente con ella. Después de ese contacto inicial, empecé a oír muchas cosas que contradecían lo que yo estudiaba en la escuela. Las oía de boca de estas personas deslumbrantes, con las que no puede uno estar un minuto sin que te cambie la vida para siempre. Octavio me preguntó en la primera conversación que tuve con él, “¿y qué estudias?”, y yo le dije lleno de orgullo: “Ibsen, Chéjov”. Yo estaba junto a Leonora Carrington y él le preguntó, “Leonora, ¿qué piensas de Ibsen, de Chéjov?”, “Yo no sé Octavio, no los conozco, pero han de ser terriblemente pesados”, respondió ella [risas]. Esa observación me ha hecho tanto sentido a lo largo de mi vida, que no saben cómo le agradezco. Pareció una extravagancia, después un chiste, y yo la repito y la repito y repito, no me canso de ella y cada vez me dice más. Me hace ver que lo más bonito que le puede pasar a uno es no saber qué está haciendo cuando está haciendo teatro, sí, y que realmente entonces uno da el paso a un nacimiento, a una vitalidad.

RO: Tu acercamiento al teatro no proviene de haber visto teatro, sino del contacto con estas personas, ¿cuál era tu experiencia de espectador? o ¿cómo era el contexto teatral en el que estas personas se juntan y dicen que no es la manera de hacer las cosas, hay que hacer el teatro de otra manera, te acuerdas de alguna?

JLI: Había empezado a ir al teatro con dos obras, cuyo orden cronológico no importa, pero que están en mi memoria como dos principios. Una es *Que no queman a la dama* (de 1952), de Christopher Fry, y la otra es *El niño y la niebla* (escrita en 1931, puesta en escena en 1951), de Usigli. La primera la vi en el Anfiteatro Bolívar, en una temporada coordinada por

Carlos Solórzano, que después sería otra presencia muy noble y generosa conmigo y alguien muy importante, pienso yo, en la vida de nuestro teatro. Él nos dio, a través de la Universidad, esa temporada donde inició su vida de primer actor Augusto Benédico. El texto, traducido en verso de manera muy inspirada por León Felipe, me hizo reaccionar a algo totalmente insólito que antes no concebía. Ahora sé qué es lo que pienso cuando hablo del bolero que dice “yo no concebía cómo se quería”, realmente yo no concebía cómo se hacía teatro y lo descubrí así como se descubrió América.

Recuerdo que en esos años se estrenó la versión en cine de *Un tranvía llamado deseo* (1951). Yo había llegado a la primera función y no salí hasta que se encendieron las luces del cine y nos sacaron. Regresé al día siguiente, me aprendí toda la película de memoria, sin saber tampoco lo que estaba memorizando, pero absolutamente entregado a la sonoridad de esas palabras. Fascinado hasta la fecha con Vivien Leigh; ahí es milagrosa su actuación. Eso me pasó también con el teatro y desde entonces ya no se me ocurrió hacer otra cosa. Comprenderás que tengo un enorme agradecimiento a una ocupación que, sinceramente, me ha dado todo, donde he podido durar y sentirme orgulloso de pertenecer.

Alan Lewis, un hombre a quien yo quise muchísimo, me dijo, voy a dirigir una obra con el Teatro Universitario, con Carlos Solórzano, que tradujo Villaurrutia con Agustín Lazo de promotor y se llama *Enterrar a los muertos*, una obra ingeniosa, antibélica. Carlos Solórzano, que ha tenido especial preferencia por la gente de la universidad, le pidió a Alan Lewis que reuniera el mayor número de actores universitarios posible. Me llevó como ayudante de director y esa fue mi primera experiencia profesional hacia mediados de 1955. Héctor Mendoza estaba ya organizando el siguiente festival para el otoño, que tendría como sede lo que fue el edificio de recursos hidráulicos, allá en La Fragua, donde está el Sanborns. Y de pronto resulta que Alan Lewis, el director asignado para dirigirnos en *Tartufo*, decidió cumplir otro compromiso más urgente y se volteó y me dijo: “vas a dirigir tú porque yo me voy

a otro trabajo”; y yo, de borrego orizabeño, no dije que no y entonces me encontré de pronto dirigiendo a Manuel González Casanova, estupendo como Tartufo, a Nancy Cárdenas que hacía de la esposa, y, como siempre pasa en el teatro, con los imprevistos en el último día, en el ensayo general, el personaje que entra a resolver toda la obra con un auténtico rollo para leer en nombre del rey y poner en orden la obra, le dice a todo el mundo: ya se pueden ir al *estacionamiento*. ¡No pudo decir el *parlamento* y ni supe cómo ayudarlo!

Entre el público estaba Juan García Ponce, quien en aquella ocasión llevó a cabo solidariamente su única experiencia teatral. La escenografía había estado a cargo de Fernando, su hermano, que entonces era un arquitecto muy propio y mesurado, pero que ya iba en camino de ser el hombre formidable, talentosísimo que fue, con todas sus turbulencias, admirable. Entonces los dos García Ponce se hicieron notar en el ambiente del teatro; además estuvieron esos otros nombres que, aunque no prosperaron como actores porque así lo quisieron, se lucieron muchísimo.

En la fecha siguiente, otro director que estaba dirigiendo el grupo de arquitectura no cumplió su promesa o algo pasó, y el destino hizo que Héctor Mendoza entrara de emergente y se le revelara a él —más que al mundo— su vocación de director. Pero les voy a decir a quien dirigió Héctor: a Gurrola, a Mauricio Herrera, a Héctor Ortega, a Benjamín Villanueva y a Alberto Dallal. Como ven, tenía un don muy especial de la naturaleza, y fui testigo de eso. Establecimos una relación tan cariñosa y de la manera más deseable, que pudimos tener una amistad muy larga y coincidir en tantas cosas. Nos sucedieron tantas cosas buenas juntas, que cuando pienso en el poco tiempo que eso duró, el recuerdo parece muy desproporcionado por la intensidad y la riqueza de todas estas experiencias. Estoy hablando nada más de un período de tres años y pico, porque entre las consecuencias de Poesía en Voz Alta, la primera fue que Héctor viajó a Nueva York a estudiar con una beca que le dieron muy merecidamente. Nancy Cárdenas también se fue, y pronto empezó a cambiar

todo porque esos movimientos, esas situaciones que de pronto brotan y que producen tantos beneficios tienen que durar poco, si no se institucionalizan y pierden su valor. Por eso creo que sería un grave error tratar de resucitar algo que ni siquiera se pensó que iba a ser lo que fue. El lugar donde trabajábamos era muy pequeño, cabían doscientas personas y se representaba una vez a la semana. Entonces, ¿cuánta gente lo vio y cuánta gente que haya sobrevivido esos cincuenta años podría dar un testimonio de eso? Yo no creo que hoy la gente se dé cuenta del ambiente milagroso que se logró.

Se llegaba al público con mucha fuerza, la compañía salía a hacerlo con verdadero entusiasmo. Todo era absolutamente novedoso; en primer lugar, la brevedad de las obras y luego, la presencia de Arreola. Él era un hombre insólito. Lo de menos era preguntarse si era bueno o malo como actor: era una presencia que uno agradecía tener enfrente, ya fuera como conferencista o como compañero o como contrincante o como actor. No importa cómo apareciera, era la bendición, era donde estaba el ambiente y la gente se ponía muy contenta, y había corriente del escenario al público... pero la otra cosa que yo recuerdo como muy peculiar de la vida de Poesía en Voz Alta —porque como yo no estaba en escena veía las cosas desde afuera—, recuerdo que los ensayos y las representaciones tenían un público que, yo creo, no se volverá a dar nunca, porque de pronto llegaban don Alfonso Reyes, llegaba Tamayo, Lola Álvarez Bravo, Lupe Marín; llegaba quien fuera que llegara, muchas veces los actores salían a saludar a las grandes personalidades. Héctor se ponía furioso porque rompían la disciplina. Pero es que así pasaba, como algo natural.

A nosotros que éramos todos ilustres principiantes y desconocidos, que de repente todos nos hicieran caso nos dio unas lecciones impagables. Yo sobre todo recuerdo que nos preguntaban: “¿qué quieres hacer?”, y eso me parece importantísimo, porque cuando uno llega a una oficina y le dicen lo que tiene que hacer, o a una escuela de teatro, “esto es lo que debes estudiar”, me enoja mucho y desobedezco.

Soy muy desobediente con eso porque creo que lo más saludable en el teatro es que el que llega reciba la oportunidad de decir lo que quiere, aunque no sepa lo que quiere, porque la gente de teatro es intuitiva y, sobre todo, si es nueva, ¿por qué se le va a pedir que reaccione como si ya supiera? Y ahí regreso a eso que me ha seguido comunicando, esa especie de broma de Leonora y la pregunta de Octavio: “¿qué es lo que estudias?”. Los actores tienen talento y el director también, y sin eso de nada sirve el saber, no sirve el saber si en el teatro no tiene una vitalidad para poderla comunicar; es la vida del escenario para la vida de tus espectadores que vienen a comunicarse y a enriquecerse. O sea, son dos imprevistos, lo que ocurre ese día se integra o no se integra, y cuando no se integra, bueno, va a ver otra función y va a seguir ocurriendo este magnético encuentro de dos núcleos que nunca son los mismos y que si están planeados para que suceda lo que “debe” suceder, pues cumplirán con una burocracia, pero no con un espíritu.

No lo estoy diciendo porque quiera criticar algo, al contrario, nada más para mencionar que ésta fue la gran lección del grupo. No porque se propusieron dar lecciones, sino porque lo que ellos comunicaron como grandes artistas —que lo seguirán siendo siempre— sin saber cómo hacer teatro, nos abrió un camino a quienes tampoco sabíamos hacerlo, pero que encontramos la manera para nosotros. Claro está que los que participamos allí recordamos un público ávido de vernos, incluso de palpar nuestros errores, pero no como jueces porque tuvieron ganas de ver qué queríamos hacer y qué estábamos haciendo. Cuando se acabó el grupo y empezaron otras etapas de nuestras vidas, yo me fui dando cuenta de qué afortunados habíamos sido, aunque todo lo hiciéramos en chiquito. Realmente creo que con todo y lo rica que fue la experiencia, no debemos perder de vista que lo vio poquita gente, porque los locales eran pequeños, las funciones eran pocas y no fue tanto tiempo el que duró, vitalmente tenía que acabarse, como sucedió en apenas 18 meses. Es increíble cuando uno revisa todo lo que sucedió en ese grupo, todo lo que se puede hacer en 18 meses

no sabiendo lo que va uno a hacer y todo lo que deja uno de hacer cuando dice que ya se tiene alguna experiencia.

Es muy importante que se reconozca a quienes estaban haciendo teatro en 1955 a pesar de las circunstancias nacionales y de las circunstancias, digamos, del siglo que estaban desplazando las posibilidades de hacerlo. Muchas veces al hablar de Poesía en Voz Alta da la impresión de que no había nada antes. Ese es un comentario cariñoso, pero no muy veraz, porque yo creo que Poesía en Voz Alta hace sentido como puente de comunicación y no como origen, ni siquiera como punto de llegada, que sería atroz considerarlo así porque si no sabíamos qué estábamos haciendo, mucho menos íbamos a saber hacia dónde. Y aunque los investigadores son los que determinarán esas cosas, de todas maneras lo que siguió a Poesía en Voz Alta fue una riqueza de experiencias porque las personas que ahí participaron son significativas y por el hecho de que Héctor Mendoza abrió una puerta a la innovación y a la soltura escénica que estaba si no totalmente cerrada, sí apenas entreabierta y muy estrecha. Una vez que Héctor comprobó que eso se podía hacer, muchos se aventaron a esa alberca, pero había otras orientaciones dentro de la misma UNAM. Yo, con el tiempo, fui comprobando que la Universidad tiene salud propia que convoca a la diversidad para que no haya una sola manera o la preferible de hacer algo, sino que todas las posibles que la *universidad* plantea como contradicciones vitales y esenciales para la vida. Si uno está en la Universidad Nacional Autónoma de México puede comprobar esto. Por eso cuando se dice que no había nada antes de Poesía en Voz Alta y que no ha habido nada después, se agradece la manera cariñosa de comentarlo, pero si uno lo ve dentro de la historia de la UNAM toma su proporción justa, y afortunadamente para ustedes, los nuevos, les dice que ahora está lo que ustedes quieren hacer, y es muy importante que si nadie les pregunta qué quieren hacer, intenten hacer lo que quieran, aunque no sepan qué quieren hacer y aunque nadie los saque a bailar.

RO: Josefina, cuéntanos, ¿cuál era este contexto del teatro en el que se da el fenómeno de Poesía en Voz Alta?

JB: El maestro Ibáñez menciona que Leonora Carrington comentó: “qué aburridos deben ser Ibsen y Chéjov”. Resulta que las generaciones que le precedieron a él y sus compañeros cargaron sobre sí un peso muy grande por una absoluta necesidad de renovar el teatro que habían heredado del siglo XIX. Entonces se tomaban muy en serio esa labor de devolverle al teatro su valor cultural, su valor testimonial, su valor de comunicación de la época que se estaba viviendo y no estar repitiendo las obras que se habían venido representando desde finales del siglo anterior. Esta lucha fue muy ardua porque en verdad el público llenaba teatros de dos mil butacas para seguir viendo ese teatro del pasado y estos grupos renovadores tenían mucha tarea enfrente.

Tanto dramaturgos, como directores y actores tuvieron que luchar muchísimo por años y años y años en los que, cuando ellos se presentaban, las salas estaban vacías. Daban dos o tres funciones de lo que habían ensayado durante un año y se acababa. Digamos que empezó a tener una secuencia a partir del teatro de Ulises de 1928, el inicio de esta lucha durísima de dramaturgos, como el maestro Usigli, que intentaron abrir escuelas profesionales porque no había. Surge Julio Bracho y surge el maestro Fernando Warner, estaban ya Gorostiza, Javier Villaurrutia, Clementina Otero, con una lucha, en verdad, constante y con muy pocos resultados en cuanto a atraer, a crear un público nuevo. Ellos sentían una gran responsabilidad de presentar a autores serios, como Ibsen o Shakespeare, y eran muy rígidos, como que tenían un corset al hacer su trabajo. Finalmente en los años cuarenta hablamos ya de que vienen una serie de directores extranjeros como Charles Runer y André Moreau, y de todas partes de Europa, aprenden rápidamente a hablar español, empiezan a dirigir, traen otro tipo de escuelas, otro tipo de teatro ya muy ajeno a la tradición española que había prevalecido hasta entonces. Pero estos maestros también

son muy rígidos, también son muy serios, vienen huyendo de la guerra, y se sienten muy comprometidos con un teatro de denuncia, un teatro comprometido. Su público empieza por ser el de la colonia francesa o de la colonia alemana; es decir, sigue siendo un teatro reducido. También empiezan a crear escuelas o a tratar, al menos, de crear escuelas, con mucha dificultad, finalmente en los años cuarenta se crean la Escuela de la Universidad y la Escuela de Bellas Artes. Hay ya tres escuelas profesionales, pero siempre con la idea de la seriedad, del compromiso, de una rigidez por presentar buen teatro o de presentar un teatro mexicano comprometido. Esa era su lucha.

Casi a finales de los años cuarenta, hay otro fenómeno del siglo XIX. Heredamos nueve teatros, cincuenta años después seguíamos con los mismos, ni una sola sala nueva. Esto nos da idea de que aquello no se movía. Entonces los jóvenes de fines de los años cuarenta empiezan a hacer teatro donde se pudiera, en locales chiquitos que se encontraban, en el auditorio de una escuela o en la sala de una casa. Los lugares más insólitos empiezan a ser ocupados por gente ya más joven. No aquellos maestros que venían desde los años treinta, no los directores nuevos que llegaron del extranjero y formaron un grupo fuerte de renovación, sino los jóvenes que empiezan a salir de ahí, como Xavier Rojas, Ignacio Retes y José de Jesús Aceves, por mencionar algunos. Empiezan a buscar espacios porque ya no cabían ni podían pagar el alquiler de los teatros viejos y grandes; entonces empiezan a reinventar el teatro.

Lo insólito es que cuando llega esta generación de los años cincuenta, en siete años pasan de ser nueve teatros a ser veinte. Algunos chiquitos, pero teatros. Se abre así el espectro de posibilidades, y donde se hace teatro el público empieza a cambiar. Empiezan a morir los viejos esquemas, las viejas actrices y surge otro fenómeno muy curioso: el teatro que llamaban comercial y que seguimos llamando comercial. Muere doña Virginia Fábregas en 1950, inmediatamente

su nieto se convierte en productor y empieza a hacer un nuevo teatro de comedia con otro tipo de enfoque. También en esos años, muere el papá de Enrique Rambal, y se convierte en productor de un nuevo teatro de comedias más modernas, con otro tipo de público. Se empieza a atraer a un público más relajado, más abierto, y eso empieza a darle vuelta a todo. De repente se estrena una comedia musical en el Teatro del Músico —nuevo como todos los teatros de este momento— que me llama la atención: *La ópera de los tres centavos* de Brecht (1957), no muy exitosa.

Pero de improvviso, en 1958, Silvia Pinal estrena *Ring ring, llama el amor* en el Teatro del Bosque y es todo un éxito. Entonces mientras se está dando Poesía en Voz Alta, por fuera también están pasando cosas. El maestro Mendoza habla de un teatro de variedades con Sergio Corona y Alfonso Arau, quienes eran muy buenos bailarines y eso lo influye mucho para su montaje en Poesía en Voz Alta. Empieza a haber esta comunicación y los jóvenes de los años cincuenta ya no van a tener el peso horrible de tener que hacer un teatro muy serio, muy rígido, no hay esa angustia. Se tenía a todos los grupos anteriores, los directores anteriores, eso nos va a explicar mucho el trabajo del maestro Ibáñez...

JLI: Y ¿para qué lo quiere explicar? [risas] Lo más bonito es que no tenga explicación; y no por contradecirla a usted, sino que pienso que muchas cosas suceden en la vida, no tan “darwinianamente”. Cuando ya ha pasado la vida y uno retrocede, ve que los pasos son los lógicos. Pero cuando uno vive el presente probablemente sucedan las cosas como pasa con las flores, que florecen de repente, y aunque se puede explicar biológicamente por qué sucede así, es bonito que de repente broten. Hay muchas cosas que suceden en la vida y uno se hace las ilusiones, y tratando de atender esas ilusiones aparecen otras realidades, consecuencia de esos impulsos que no se miden por la lógica. Ese es el punto que, yo creo, también puede dialogar con la investigación.

Mis testimonios dejan ver que suceden cosas en el teatro muy arbitrarias e inexplicables. Por ejemplo, ¿por qué he trabajado en las obras que he trabajado? No me lo puedo explicar. Lo que me gusta de mi trabajo es que cuando termina sé algo de la obra, que no hubiera podido averiguar de otra manera; entonces me doy cuenta de todo lo chambón que he sido para esa obra. Me queda una experiencia que no me explica nada, pero que me aviva tanto el deseo de seguir adelante que cínicamente digo “perdón, porque sí lo voy a volver a hacer”. Y sí lo vuelvo hacer, y lo vuelvo hacer, y lo vuelvo hacer; exaspero a muchísima gente, pero no hay otra manera. Si hubiera sucedido por lógica y como “debe” suceder la vida, yo no habría podido participar en aquellas obras, no tengo lugar lógico en la vida.

Yo vi a Héctor Mendoza hacer lo que hizo, con tal soltura, con tal libertad... Imagínense nada más lo que era para nosotros salir de la Facultad de Filosofía y Letras, de las clases perfectamente pensadas, de los planes perfectamente elaborados, para ir a trabajar con un grupo en el que de repente le digo a Leonora Carrington, “Te voy a traer una obra que quiero que hagamos” y me respondió: “Por favor, no me la traigas, tú dime que la vamos hacer y vamos a hacerla; pero la primera condición que yo pongo para hacer muy bien una obra y poderla diseñar, es no leer la obra”. Eso sí es un milagro. Entonces pienso que cuando la vida se puede estudiar con todo tan bien armado, no hay que perder de vista que en este país existe la virgen de Guadalupe. Entonces yo creo que se puede contar la vida de las dos maneras, una es lo que sucede por nuestra fe —y la fe no tiene explicación— o nuestra magia. Entonces, digamos, hay dos maneras, hay dos orillas, hay un solo río y hay un tránsito de orilla a orilla.

Los escritores sabían muchísimas cosas que nosotros no sabíamos, es evidente que Octavio Paz y Antonio Alatorre son sabios —además de grandes talentos—. No vamos a competir, nosotros solamente teníamos impulsos intuitivos. A mí, en lo particular, se me queda todo a través del oído

y no pretendo entenderlo, sino que simplemente lo repito como sonido porque, a lo mejor, ahí hay algo de lo que primitivamente tenemos como fe en la magia: repetir, repetir, repetir, repetir los conjuros, “ábrete sésamo”, “abracadabra”, esas cosas que no tienen sentido, que no se van a entender, pero que acaban por ser poderosas y hacer que algo aparezca, convocándolo. Creo que todos practicamos el teatro a través de repeticiones mágicas, cualquiera que se dedica a esto sabe que repitiendo es como ocurre, no porque lo entienda o porque haya regla de cálculo. Es muy distinto de la televisión y muy distinto del cine. En ambos hay muchas cosas predeterminadas por la manera en que se realizan, por los aparatos y todo eso. En cambio, en el teatro uno llega sin saber lo que va a pasar porque, entre otras cosas, aunque un actor tenga mucha experiencia en la obra *Hamlet* o *Don Juan Tenorio*, cada vez que cambia el elenco cambia la obra, es distinta. No puede uno decir “yo ya me sé la obra”, porque no es cierto, todo cambia y los actores lo saben en su propio cuerpo. Pueden ser muy respetuosos con las explicaciones y pueden pedirle a los directores que se dispongan a ser brechtianos o islamitas o lo que sea, y los actores, si les da uno un papel, dicen que sí, después se arrepienten, [risas] pero de momento dicen que sí. El chiste es que, todos los días, tengan su chance de repetir.

Un día cuando empezaba a desbaratarse el grupo de Poesía en Voz Alta, porque la gente se iba con becas a la vida internacional que nos correspondía. Llegó Jorge Ibargüengoitia y me dijo, “Tengo el encargo de coordinar una temporada de teatro religioso y no vamos a hacer teatro español porque acaba de hacerlo Poesía en Voz Alta y no lo hizo nada bien. Aunque fue muy valioso lo que hizo Héctor Mendoza con *El rey Baltasar*, no nos vamos a meter en eso; y Héctor ya se va y esto debe suceder en noviembre”. Estábamos en julio de 1957. Yo propuse, *Asesinato en la catedral*, y él respondió, “¡Órale!”. Octavio Paz se mostró un poco reticente —no contrario— porque era una organización religiosa y él no quería estar trabajando con religiosos, pero

cuando vio el estado lamentable de la traducción que yo manejaba, él, sin poderse aguantar las ganas, empezó a corregir y corrigió y corrigió y salimos muy beneficiados. El lugar donde representamos es lo que ahora es el restaurante San Ángel Inn, que entonces era la Facultad de Arquitectura de la Universidad Iberoamericana.

Como de costumbre cuando hago las cosas sinceramente, sin tener la menor idea, me va reabiéndome. Entonces, Octavio dijo que yo era un director muy distinto a Héctor, pero que los dos formábamos un núcleo muy fuerte, dijo eso y se fue de México. Nos quedamos como huérfanos y con esa responsabilidad.

Entonces, traté de hacer otra vez *Asesinato en la catedral*, ahora en el Teatro Virginia Fábregas porque nos lo prestó Luis G. Basurto. Nos volvió a ir muy bien con las funciones. Pasaron los años, muchos. Un día cuando Miguel Sabido ya tenía su Compañía de Teatro de México, le prestaban el templo de Tepozotlán y me dijo, “Quiero que vengas a hacer aquí *Asesinato en la catedral*” y lo hice. Se pueden imaginar cómo salió; la tercera fue la vencida. Ahí comprobé lo que otro productor me enseñó un día: cuesta tanto o más trabajo reponer algo que ya hiciste bien, entonces, ¿para qué le buscas posibilidades de que te vaya mal? Mejor usa el esfuerzo y lo que cuesta económicamente para cometer un error nuevo en vez de echar a perder lo que era un acierto o lo que el público había recibido bien. Yo creo que es un buen consejo. Es la razón, hice tres veces *Asesinato en la catedral* y ya no la volvería a hacer.





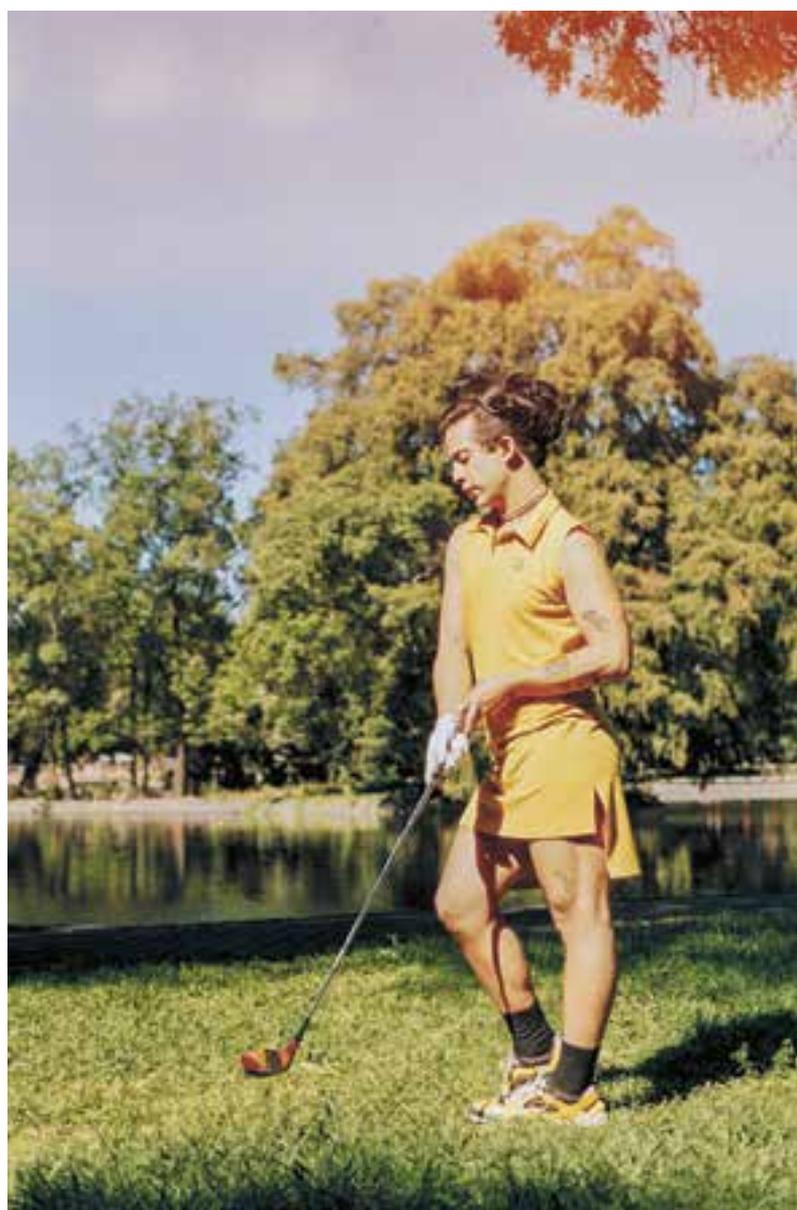
00:03:01

Pepx Romero (MX)

FOTOGRAFÍAS DE *LOS NUEVOS ESTRAGOS*
(*LA OBRA DE TEATRO MÁS BREVE DEL*
MUNDO) (2020)

Juan José Gurrola † (MX)

GUIÓN TEATRAL, *LOS BUENOS ESTRAGOS*
(1970)



e Rose

LOS BUENOS ESTRAGOS

de Juan José CURROLA

obra en un acto de quince segundos.

Estrenada en 1970 en el Teatro de Santo Domingo, bajo los auspicios del Departamento de Acción Social del DDF.

24/9 Julio de 1970
CASA DE LA PAZ

REPARTO:

Un Actor

Una Actriz

Un número al Azar

INDICACIONES:

Esta obra puede representarse en un teatro o en la sala de su casa. Se deberá tener a mano un pizarrón (visible a todo el público asistente), pizarras disponibles y un mueble, preferentemente de estilo elegante, en donde una mujer desnuda e inmóvil estará sentada o recostada cómodamente.

Es muy importante tener preparado un artificio sonoro: un gong, una matraca, un trueno, un sonido amplificado, un timbre, una sirena, una bomba detonante, lo que sea, hasta el acorde de una sinfonía. El sonido escogido deberá aparecer dos veces - una al comenzar la obra y otra al finalizar - y la diferencia en el tiempo deberá ser de quince segundos.

Antes de empezar la obra, o sea, a telón cerrado, en un oscuro teatralmente bien logrado, el Actor deberá dirigirse a un público que ignore los elementos visuales de la obra, explicando que ésta sólo podrá llevarse a cabo teniendo como cómplice un número al Azar. Éste no deberá ser menor de cincuenta y podrá ser tan grande como se quiera; aunque mayor a tres cifras requeriría un pizarrón muy grande.

Ninguna premeditación deberá existir para escoger el número, y el público será testigo del procedimiento inventado por el director. A este respecto el autor concede toda libertad a la imaginación del director.

Con el número escogido ya estamos listos para empezar. (Pause), Al escucharse el sonido elegido se descorrerá el telón y se iluminará el escenario, apareciendo a la derecha del espectador el Actor, haciendo una pequeña reverencia, después de la cual se dirigirá al pizarrón que está cuadrado en dieciséis sec-

ciones que posteriormente llenaré con números, de espaldas al público. Del lado izquierdo estará la Actriz, desnuda, muerta o viva pero inmóvil, sentada o recostada cómodamente en un mueble elegante con ciertos detalles de realista. Su posición depende del buen gusto del director o el escenógrafo. Puede ser asombrosamente exquisita o totalmente lúbrica pero, de cualquier forma, debe acentuarse la inmovilidad de un cuerpo de mujer bien apoyado.

La actividad del Actor consistirá en llenar, lo más rápidamente posible los dieciséis cuadros, con números que parten de una fórmula preconcebida que logra que la suma de cada conjunto de cuatro números, horizontal, vertical o diagonalmente sea igual en todos los casos al número escogido al Azar, que se anunció antes de comenzar la obra. El público deberá recordarlo ya que en realidad lo único que es la pide aparte de su existencia (cada vez más escasa en estos tiempos).

La Actriz, a los pocos segundos del inicio de la obra, empezará a moverse y a abrir los ojos, comenzando lentamente a sonreír. Continuará incorporándose hasta estar en una posición altiva y vertical, completamente de pie; la blancura de sus dientes aparecerá detrás de una risa que continuará hasta una gran carcajada. Antes de escucharse el sonido final, el Actor deberá haber terminado de llenar los cuadrículos. Al escucharse este efecto sonoro, que anuncia el fin de la obra, casi simultáneamente, caerá al piso fulminado con el efecto sonoro que anuncia el fin de la obra.

TELÓN FINAL.

D. D. Será en los dominios de la Actriz decidir cuándo la carcajada se convertirá en silencio.

CONSIDERACIONES:

Una mente ágil o un matemático podrá sumar rápidamente y verificar que el resultado es igual al número fijado al azar antes de principiar la obra. Si alguien del público no cuenta con esta facilidad, puede tener acceso tras bambalinas, pero que con calma y pertinentemente verifique el resultado. También puedan llevarse la duda a su casa y reflexionar sobre la veracidad de la obra.

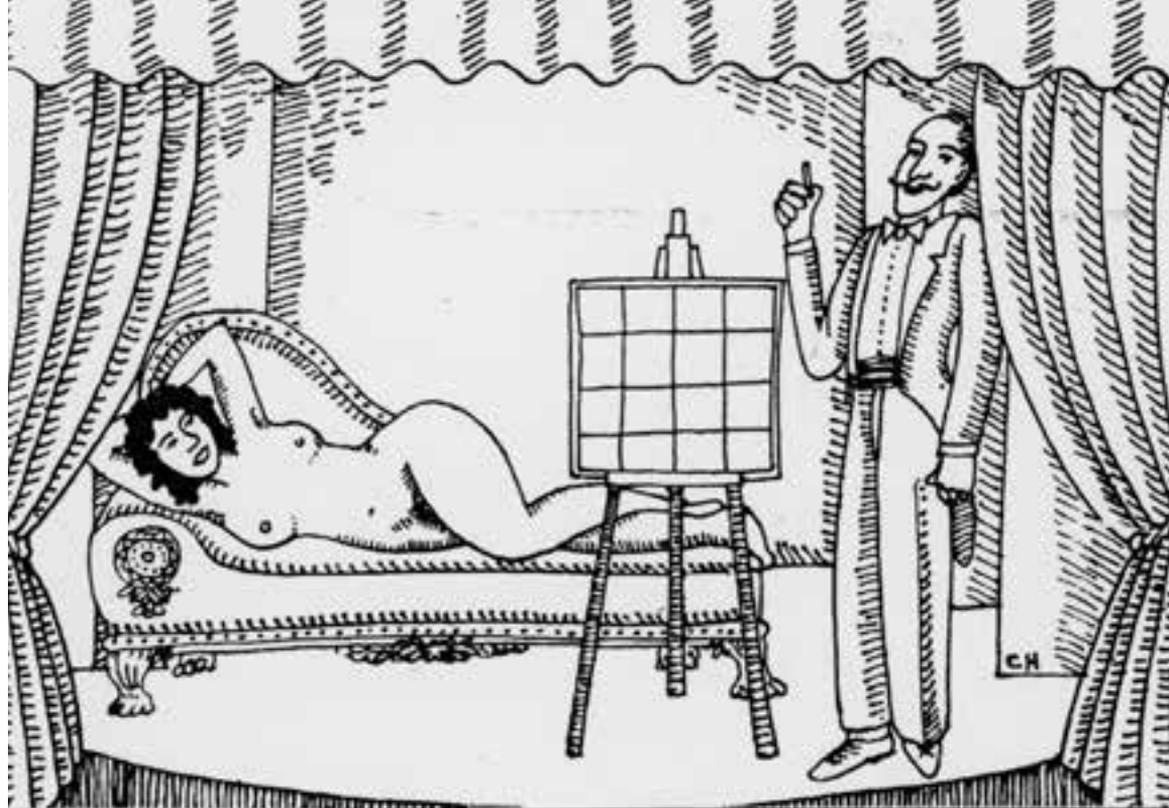
El Actor debe tener prohibido revelar el secreto. Al Autor de la obra ya se le olvidó. Pasó meses tratando de recordar la fórmula que un día, casualmente, un ilusionista de nombre TREGOLE le regaló. Por mucho tiempo quiso recordarla pero desistió contento de haber podido escribir una obra y después olvidarla a tal punto que ni él mismo puede representarla. Así que quien piense ponerla en escena deberá encontrar otro ilusionista o un matemático que le regale la fórmula o se la venda como un truco de magia.

Existe otra posibilidad; que el actor que la representó en el Teatro de Santo Domingo en la ciudad de México y también en la Casa de la Paz en 1970, cuyo nombre es Jaime Toledo, anda por ahí en su antigua Veracruz y en una tarde soledada, recuerde la fórmula o por lo menos la obra y sus incidentes accidentales, o viceversa. El único biógrafo que le presenció fue el crítico José Antonio Alcaraz. *La actriz fue Diana Mousiel y el número al Azar sesenta y nueve.*









- Fotografías de Sandra Blow. → 41, 46 - 47
- Material cortesía de la Fundación Gurrola (Ciudad de México, México). → 42 - 45
- Fotografías de Pepx Romero. → 48
- Ilustración publicada en "La obra de teatro más breve del mundo", firmada CH, en "Sábado", suplemento de *Unomásuno*, México, 12 de julio de 1980. → 49



Marcia Cabrera (co)

FRAGMENTO DEL GUION *EL GRITO
DE LA MUJER CABRA* (2019): “LA SALA
COMO ESCENARIO DE CELEBRACIÓN”

COLECTIVO

juego, alteración, insolencia, estremecimiento, choque, laboratorio, síntoma,
sonido, acción, afecto

*algo hay que se está moviendo
como una placa tectónica
como energía ciclónica
coraje está produciendo
esta fuerza va creciendo
por voces que se conectan
que con potencia se afectan
creando universos mágicos
en este universo trágico
ellas por la vida apuestan*²

de fiesta en fiesta

estremecer el mundo

hacer bailar nuestras raíces salvajes

fiesta que reencarna el suelo donde todo nació

FIESTA

sol de cada día

que disipa con sus rayos

cualquier

vacio

los ojos nublados y sus

chantajes

derrama su vitalidad

su belleza y su coraje

restituyéndole a la piel

su osadía e integridad

- 2 Compuse esta décima a partir de un fragmento extraído de una entrevista a Suely Rolnik: "Hay algo que se está moviendo como placas tectónicas y es extraordinario. Estoy hablando de una fuerza. Una fuerza que nos permite crear universos mágicos dentro de universos tenebrosos. Esa fuerza también es un coraje, una posibilidad de conectarse con el otro, de conectar voces. (...) En lugar de insistir en poner nuestro repertorio para ser escuchados o bien escuchar solamente desde nuestro repertorio, podemos crear condiciones para que otras voces que no son escuchadas entre sí, comiencen a habitar nuevos espacios y se vean obligadas a escuchar, y esto puede producir eventualmente una posibilidad de dejarse afectar por esas otras voces. En lugar de solo interpretar la voz que viene de fuera desde mi percepción, de acuerdo con mi repertorio. El permitirme ser atravesada por varias voces puede hacer que yo me abra y me deje afectar, y a partir de ese momento, en que me dejo afectar por aquella voz/voces, hay embriones de mundos que se presentan en mi cuerpo, y es esto lo que produce un entorno colectivo, que me va a dar más coraje para dejar que mi embrión germine hasta volar. Si yo no tengo ese entorno colectivo, que me da fuerza, yo puedo dejarme afectar, sí, pero seguramente la cosa se va a detener por ahí. No voy a permitir que la cosa germine (...)". En Suely Rolnik, "Descolonizar o inconsciente para crear rupturas", *Pernambuco* (no. 154, Brasil, 2018). <https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe_154_web>, consulta: 2019. [Traducción: Mujer-cabra]

SALAS

lugar estado sensación

DONDE

nada "sale bien"

nada "sale mal"

salen cosas

muchas cosas

salen

salen

SALEN

espacio del desvarío
del misterio
y la rebeldía

ESPACIO

sembrado

montado

abierto

atento

dispuesto

deseado

desarmable

engallado

inspirado

dejar hablar al animal antes que caiga

instaurar el grito del animal en la propia garganta

grito del otro en sí mismo

movilización de un nuevo cuerpo

*de niña mi apodo era pituchita
por lo chiquitica y por culoncita
yo hubiera querido que por lo negrita
pero la cagada, nací re blanquita
también me llamaron dizque pajarita
y más adelante fue lo de cabrita
de mí misma dije que era gallinita
cuando lo que ansiaba era ser perrita*

qué pueblos, qué cuerpos, qué pasados

*a múltiples bichos yo me emparejé
y un amplio bestiario de mí construí
esos animales hablan hoy por mí
de una vasta fauna mis letras llené
en algunos d'ellos yo me transformé:
culebras y cabras, palomos y perras
a esta quien les habla sin miedo se aferran
y juntos nos vamos de jeta o de panza
y nos entregamos a furiosas danzas
¡devengo animal, ya nada me aterra!*

CORO BESTIAL:

este colectivo de animales en todo momento aceptó el caos, los deslizamientos,
los precipicios. en paciente búsqueda, ardorosa escucha, delicioso extravío

nosotras—diáspora
nosotras—tropel
nosotras—bandada
nosotras—jauría
nosotras—manada

cuerpos en agitación de donde emergen,
nuevas formas de moverse, de traducirse, de producirse.
se desordena el deseo, se desbarata, se tacha, se reescribe

juego de fuerzas, de entregas y resistencias,
de colaboraciones, de resonancias

este coro bestial

nosotras—perra
nosotras—yegua
nosotras—culebra
nosotras—cabra

animales derramando, a chorro, todo lo que es posible,
en gozo poderoso

colectivo
sideral
animal
perplejo
jadeante
intenso
endemoniado

descarado
anhelante
sensual
talentoso
despierto
vital

este bestiario grandísimo
su garra, su resonancia
le pusieron la sustancia
a este gesto urgentísimo
su trabajo fue bellissimo
sus presencias corajosas
cabras-perras majestuosas
gracias por meterle diente
poner su cuerpo potente
y sus voces prodigiosas

escuchar para producir coraje
conectar voces
tomar fuerzas





Tania Candiani (MX)

+ Erick Meyenberg (MX)

MATERIALES DEL ARCHIVO DE LOS
ARTISTAS PARA *CAUTIVERIO II* (2020)



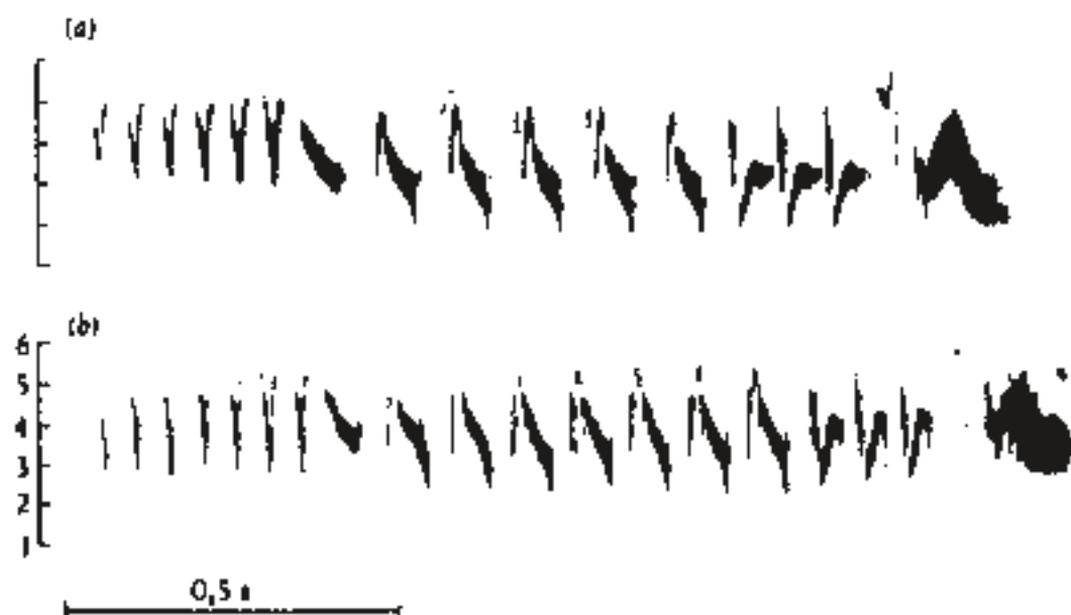
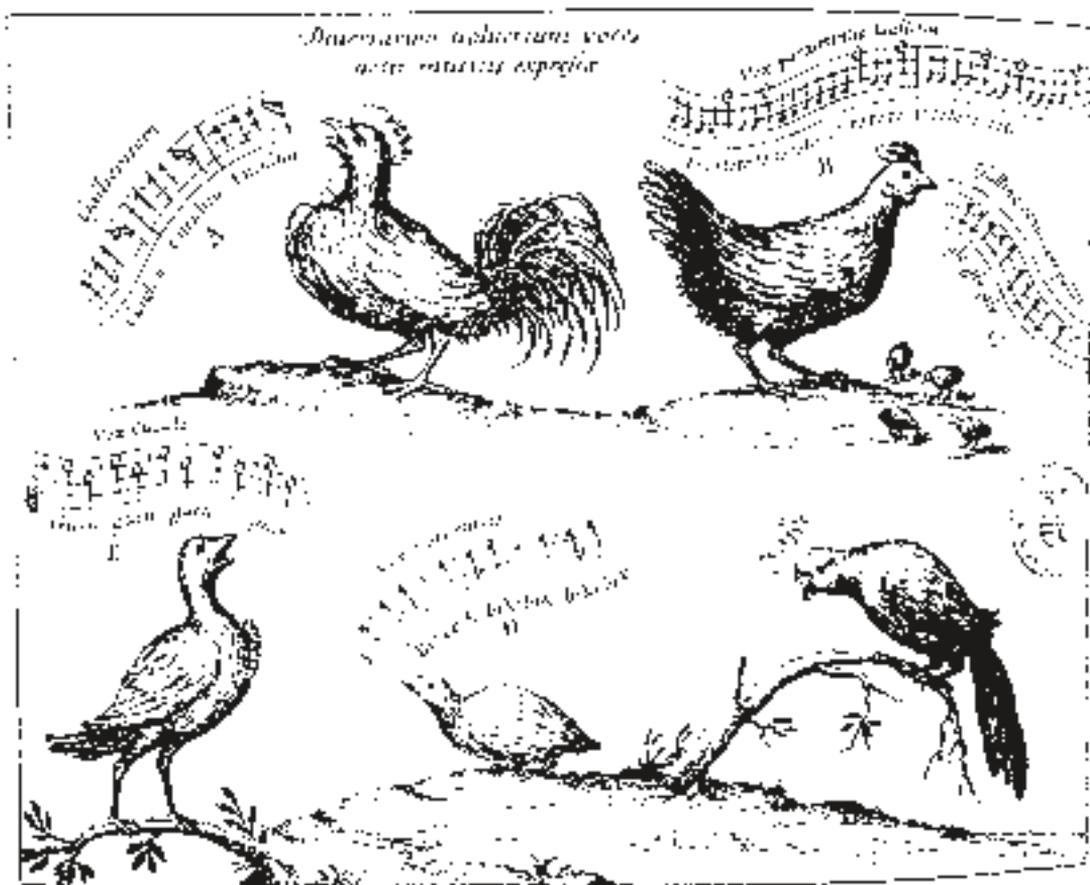


LÁMINA VII. Los pájaros son capaces de aprender en ocasiones con gran exactitud los sonidos producidos por otros individuos. Puede demostrarse si se examinan los trazados sobre un espectrograma sonoro. El aparato dibuja las frecuencias en función del tiempo, y la parte más oscura del trazo indica la energía presente en un momento dado. (a) Frase sonora de un pinzón emitida a un individuo joven en el momento en el que comienza a cantar y (b) copia producida. [De P. J. B. Slater y S. A. Ince (1982). *Ibis*, 124, pp. 21-26.]













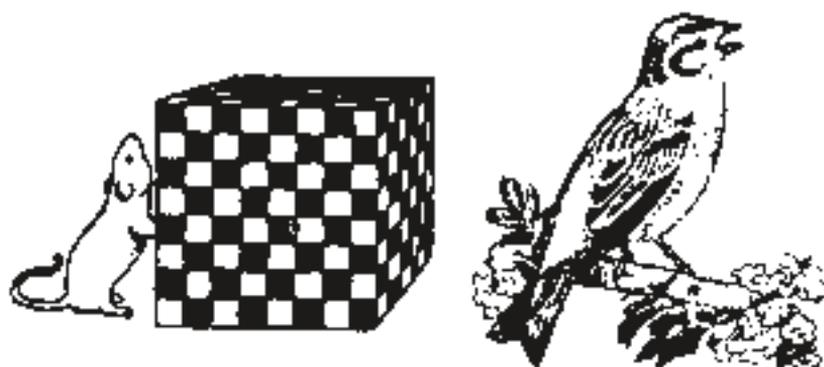


FIGURA 4.8. Dos pautas de comportamiento con bases motivacionales muy distintas. El estímulo que mueve a un ratón a la exploración procede en gran parte del mundo exterior, mientras que la condición interna constituye el principal factor que hace que un pájaro cante.







- P. J. B. Slater, *Introducción a la etología* (Barcelona: Editorial Crítica, 1988), p. 21. → 61 y 68
- Ignacio Gómez de Liaño, *Athanasius Kircher, itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal* (Madrid: Siruela, 1985), pp. 30-31. → 64
- David Attenborough, *Birds of Paradise* (Reino Unido: BBC, 2019). <<https://www.bbc.co.uk/programmes/p023wbh0>>. → 66, 74 - 75









Amor Muere (MX-GT)

FOTOGRAFÍAS DEL PROCESO
DE *AMOR VIVE* (2020) Y TEXTO DE
CONCEPCIÓN HUERTA









Amor muere surge de un trabajo sonoro orgánico y colaborativo. Nuestra conexión parte siempre de nuestras emociones y de la disposición a escucharnos entre nosotras. Nuestra forma de trabajo consiste en juntarnos a hablar de las búsquedas y procesos personales sonoros que hemos trabajado recientemente. Nos ponemos a tocar juntas y van saliendo las piezas; al final de la improvisación hablamos, decidimos qué incorporar y así vamos componiendo de manera orgánica. En el fondo, el proceso se basa en escuchar a la otra y al sonido de su instrumento, a la vez, en juegos entre el silencio y el acontecer del sonido.

El ser mujeres nos ha hecho coincidir en nuestra forma tan distinta de habitar lo femenino, cada una a su manera, y en nuestra necesidad de compartir desde lo diverso de nuestros pensamientos y nuestro modo de interpretar el sonido. Nuestra producción está marcada por la identidad de cada una de nosotras, por la historia colectiva de las mujeres en nosotras y por cada una de las mujeres, todas.

En lo personal, veo y creo en una relación muy hermosa entre la mujer y lo sonoro; pienso que tenemos una aproximación particular a la producción sonora, pues nos mueven varias cosas. No se puede generalizar, pero me parece que desde la búsqueda hasta el resultado es bastante personal y profunda. Yo creo que en Amor muere tomamos mucho de lo que estamos viviendo; somos cuatro chicas intensas y esto contribuye a que surjan muchas ideas para expresarnos en lo sonoro.

Nuestra idea era hacer algo nuevo y especial para PVA 2020. Lo más bonito que propició la invitación al festival fue un gran encuentro entre nosotras, en el que tuvimos mucho tiempo para compartir. Este encuentro generó una especie de sanación de todo lo que aconteció en el año. El aislamiento y la incertidumbre, tan fuertes en ese momento, están sutilmente implícitas en *Amor vive* —el trabajo que presentamos—, además de otras emociones colectivas. Fue un alivio volver a encontrarnos para componer algo nuevo y, aunque fue un acto pregrabado, pudimos darle sentido a toda esta música en un espacio de escucha y vibración con los otros, a pesar de que los espacios físicos no estaban disponibles en el momento.





Fotografías de Corbin LaMont. → 77 - 83



Jonathan Burrows (GB)

ENTREVISTA POR MACARENA HERNÁNDEZ
(2021)

- MH: En el taller que impartiste durante PVA 2020, ¿de qué maneras aportó el formato de *Small Talk* (charla casual) a las experiencias/proyectos coreográficos y de *performance* de los participantes?
- JB: Siento que el periodo de encierro debido a la COVID-19 ha propiciado un momento de reflexión particular dentro de la danza contemporánea. Es decir, ha sido, sin duda, catastrófico desde el punto de vista financiero para muchos bailarines, especialmente en economías más frágiles, debido a que no es posible ejercer la docencia, hacer ensayos o dar funciones. No quiero quitarle valor al impacto de este fenómeno, y a cómo también ha resultado particularmente difícil para bailarines jóvenes en entrenamiento, que no saben cómo será el mundo de la danza al que regresarán después del encierro. Pero, al mismo tiempo, el motor de la cultura se ha frenado, y aquello que generalmente quedaba sofocado en el mercado de la danza contemporánea encontró la oportunidad de ser validado.

Una de las cosas que me han emocionado en el periodo de pandemia es la calidad de las reuniones, aunque sean en línea, pues son una parte significativa del trabajo realizado por los bailarines. Es decir, la manera en que los bailarines se comunican y comparten con desenvoltura de manera abierta, y cómo la danza misma es un modelo para esta manera de estar juntos. Nadie pudo presentarse en un teatro o galería, así que esta otra modalidad del proceso artístico se reveló como paralela a la ejecución, y esto es algo que se quedará conmigo.

Me parece que este momento ha permitido, además, una discusión más amplia sobre la enorme diversidad dentro de la danza contemporánea, discusión que se beneficia así del conocimiento de personas provenientes de lugares y demografías diferentes, reunidas en un mismo espacio en línea. Lo que es más importante, las instituciones no fueron efectivas en un principio, lo que permitió a los artistas “tomar” el escenario. Es decir, pienso que necesitamos

estar preparados para lo que viene, pero me parece que nos aferraremos a algo proveniente de estos tiempos sin precedente.

Entonces, la reunión que sostuve con artistas de la danza a través de Casa del Lago en Ciudad de México, durante noviembre de 2020, fue parte de un proceso de acudir a otros y estar, a la vez, a su disposición. Quiso la suerte que la reunión se diera con artistas maduros, que pensamos y nos cuestionamos cosas juntos, y cuyos cuestionamientos continuaron durante algún tiempo después, a través de correos electrónicos.

Quien lea esto podría preguntar, y ¿qué se estaban cuestionando? Recuerdo que la conversación empezó con la pregunta de si teníamos alguna pregunta sobre la coreografía. Pensándolo ahora parece un comienzo un tanto académico, pero eso depende de cómo se juzgue la palabra *coreografía*. En el contexto de la conversación, las interrogantes que surgieron estaban relacionadas con la coreografía como un sentido y como una manera de moverse, de percibir, recordar, comunicarse, imaginar y anticipar el mundo. Es una imagen de la coreografía como un proceso de mapear la experiencia que se va desplegando en relación con un entorno dado. Esto entonces incluye, la improvisación como una manera equiparable a hacer danza. Hablamos mucho sobre el desafío de lo binario entre aquellos que se identifican como bailarines y quienes se identifican como hacedores.

MH: ¿Cómo concebir la práctica coreográfica desde una perspectiva colectiva? ¿En qué contribuye este enfoque? ¿Podría considerarse esta práctica como un espacio para ensayar relaciones con el otro en niveles diferentes (como el social, económico o político)?

JB: Saber si la práctica coreográfica puede concebirse desde un punto de vista colectivo es una gran pregunta, y no sé si pueda contestarla. Por un lado, hay algo sobre la práctica de la danza que es siempre sobre estar *en relación con*, y sobre el conocimiento encarnado que se acumula con mayor

rapidez cuando se practica con otras personas. Por otro lado, prevalece una imagen del coreógrafo como la persona que organiza la experiencia de otras personas aun cuando muchos artistas a lo largo de muchos años han intentado desbaratar esa jerarquía. Recientemente me encuentro preguntándome si no habrá una imagen ligeramente idealizada de la colaboración en la danza contemporánea, que da pie a la idea de que todo está previamente acordado antes de que algo suceda.

En mis colaboraciones con el compositor Matteo Fargion, hemos tendido hacia algo que se parece más a una perspectiva anarquista, donde la persona que ejecuta algo es quien decide por alguna cosa, pero el hacer permanece fluido y cualquier otra idea puede surgir de una dirección distinta y ser absorbida. La decisión de trabajar de esta manera es más pragmática que política. Parece tan sólo más sencillo pensar y plasmar juntos en el plano físico cuando las cosas están en movimiento. Con frecuencia podemos empezar a trabajar en algo sin revelárnoslo durante un buen tiempo, para después sentarnos a discutirlo. Luego, de inmediato, la idea nueva pasa al otro para que empiece a jugar con ella, y así nos vamos yendo.

Me gusta mucho una descripción que leí recientemente del antropólogo Greg Downey, quien ha estado estudiando capoeira con Nestor Capoeira en Nueva York. Dice Downey que al principio en la capoeira uno copia lo que ve que otros hacen, y esto se siente algo superficial. Pero si regresas una y otra vez al mismo círculo, entonces ese movimiento superficial se convierte en un sentimiento. Y como dice el maestro Nestor Capoeira, ese sentimiento luego se convierte en una visión de vida, una que inclusive puede ayudar a uno en sus circunstancias económicas. Se trata de hacer algo juntos de tal manera que el espíritu emerja. Lo mismo ocurre en el código del hiphop. Hace poco estuve trabajando con el ex-B-boy Fouad Nefill en P.A.R.T.S., la escuela de la coreógrafa Anne Teresa de Keersmaeker en Bélgica, y él lo dijo de una manera hermosa. Dijo: “Existe la idea de entrar al *saifer* (*cypher*)

a través de la escucha, no con el movimiento u otros trucos. Te preparas mentalmente. También influye la manera en que deseas ser llevado por el *saifer*. Bailar para vencer a tu enemigo no es necesariamente la mejor manera de vencerlo; a veces, es el foco del *saifer* lo que más importa”. Para mí, esta imagen del foco dentro del círculo dice algo sobre la posibilidad y el poder de la actuación colectiva y su materialización en la danza.

MH: ¿Podrías hablarnos del proceso creativo de *Let us stop this mad rush towards the end*?

JB: Este *performance*, compartido en línea como parte de PVA en Casa del Lago, fue comisionado por el Festival de Música Contemporánea de Londres en diciembre de 2019. La invitación consistía en trabajar con una orquesta completa, y el evento tuvo lugar en un espacio industrial subterráneo enorme, que había sido antes un establecimiento para pruebas de concreto dentro de la Universidad de Londres. Tuvimos que trabajar rápido, y desde el principio estuvo claro que sólo habría dos ensayos con la orquesta. Tomando en cuenta estas limitaciones, se nos ocurrió la imagen de una sola voz al final del salón y lejos de la orquesta ubicada en el otro extremo. Entre estos dos polos, un bailarín recorrería el mismo camino de ida y vuelta, en un intento de unir los sonidos dispares.

Dos cosas ayudaron a darle forma a la pieza. En primer lugar, yo toco música folclórica inglesa, y mi mentor, el concertista Will Duke, había dicho un día que la ornamentación en la música era una manera de “parar el loco apuro por llegar al final”. Esta imagen del detalle rítmico como una manera de entrar y expandir el tiempo me encantó. Entonces le sugerí a la cantante Francesca Fargion que cantara esta frase repetidamente, como un bucle. Al mismo tiempo le pedimos a la orquesta que improvisara a su antojo mientras la bailarina Claire Godsmark recorría esa enorme distancia entre los dos. Fue el azar realmente el responsable de que todo cayera en su lugar, y conforme la orquesta

empezó a cantar 'paremos este loco apuro por llegar al final', resultó obvio que la frase conjuraba un llamado urgente al tema medioambiental. No era nuestra intención, pero se dio y de alguna manera resultó inspirador.



Casilda Madrazo, ejercicios a partir de *Small Talk*, 2021. Fotografías de Silvio Margain.
→ 89 - 91

TRUST IN THE DUST







Dani Zelko (AR)

BREVE RECUENTO DEL TALLER *LAS VOCES
TRANSPORTAN PRESENCIAS* (2020)





Acá en el patio de mi casa en Buenos Aires, tomando un mate en medio de una invasión de mosquitos, tratando de hacer memoria acerca del taller “Las voces transportan presencias”. Evocando recuerdos, inventando fantasías, conversando con algunxs participantes que ya son amigxs. Conversar es recordar y es inventar. Y la memoria siempre se hace según deseos actuales.

El taller fue el sábado 8 y el domingo 9 de noviembre, por Zoom, a las 6:00 de la tarde de Argentina, a las 3:00 de la tarde de México, a las no sé cuántas de Alemania y España. Nos mandamos un montón de *mails* hasta que cada quien supo a qué hora conectarse. Todxs estuvimos ahí con una puntualidad inédita. Éramos 16 incluyéndome a mí.

Empezamos los encuentros leyendo en voz alta: compartí en la pantalla algunos poemas y textos. Lxs participantes iban leyendo intercaladamente. No había un orden preestablecido, cada voz aparecía cuando quería, cuando podía, cuando le parecía pertinente. Las voces se trenzaron con paciencia y la mezcla de tonadas fue una delicia.

Leímos a María Moreno, a Pilar Calveiro, a Manuel Puig, a César Aira, a Daiana Henderson, a Davi Kopenawa.

Me dan ganas de contar un poco más de cada lectura o de cada escucha. María nos contó de cómo las voces fueron incorporadas a la literatura argentina a partir de la aparición del grabador portátil, de cómo lxs escritores dejaron de escribir lo que la gente decía y empezaron a pasar las voces a escrito. Pilar nos dijo que, cuando se vuelve fijo, el testimonio deja de ser cierto. Que la memoria siempre está mutando porque evoca voces del pasado, con el oído de la época presente, para orientar un proyecto a futuro. Manuel nos hizo escuchar las voces de dos personas (un militante y una loca) encerradas en una celda, contándose películas para pasar el rato. César nos contó que, cuando era chico, su tío, todos los domingos desarmaba el lavarropas hasta la última tuerca y lo volvía armar: dice que el arte es una práctica que puede desarmar el lenguaje hasta la última tuerca y rearmarlo diferente. Daiana nos llevó a una noche en que estaba charlando con una amiga afuera de un bar; ella quería decir algo y no le salía y su amiga la esperó, la esperó, la esperó, mirándola a los ojos. La forma en que su amiga la esperó hasta que ella encontró la palabra justa le pareció el amor. Davi nos contó que la lengua yanomami fue inventada a partir del sonido que hacía el viento en las hojas de los árboles: a veces pensamos que la oralidad viene después de la escritura, que es una especie de plus, pero quizás es al revés, y la escritura viene de la escucha.

Hicimos varios ejercicios, algunos personales en soledad, algunos grupales y personales.

Uno se llama “La retrospectiva de tus libros”. Se corrieron de las pantallas y se fueron a sus bibliotecas. Mi voz les hizo de guía. “Dejen que su mano lxs guíe a los libros que son más importantes para ustedes”. Cada persona fue sacando esos libros y acomodándolos en el piso. Libros de compañía. Los fuimos juntando en grupos, en comunidades, en constelaciones, juntando algunos libros entre sí como si invitáramos a un grupo de amigos a tomar unas chelas. Con esos grupos de libros-amigos hicimos un montón de ejercicios: islas de palabras, rollos de preguntas, coros de voces.

Todo suena un poco vago y veloz porque hay un límite de palabras para esta publicación, así que no me puedo explayar del todo. Hablando de límites, en el taller nos la pasamos hablando del rol de los límites en el arte y en la poesía. De la importancia del “no”: a qué le decimos que no, qué elegimos dejar afuera. Es que dedicamos gran parte de los encuentros

a inventar procedimientos, y los procedimientos están hechos de límites. Los límites... qué temazo. Inventar límites nuevos para que los límites preexistentes no llenen nuestras percepciones y nuestras materializaciones de temporalidades reactivas, de preceptos exististas, de expectativas preconcebidas. Inventar límites para ser lo más libres posible.

Otro ejercicio que hicimos fue un mapa de escucha. ¿A quiénes escuchamos? ¿Cómo escuchamos? ¿Qué escuchamos? ¿Cuándo escuchamos? Agarramos una hoja bien grande, tamaño afiche (¿en México se dice *afiche* también?), la doblamos en cuatro y la desdoblamos. Fuimos completando los rectángulos. En uno: personas, vivas y muertas. En otro: acciones y gestos. En otro: temas y conceptos. En otro: espacios, físicos y temporales.

Al final del primer encuentro cada participante inventó un procedimiento para llevar a cabo en el segundo encuentro. Tenía que ser un procedimiento que incluyera salir a la calle, entrar en contacto con una persona desconocida, traducir materialmente una voz. Al otro día cada unx trajo su experiencia. No expusimos las experiencias en común: quedaron para cada quien como un secreto. Pero aunque no las contemos o no las hagamos públicas, las experiencias encuentran su forma de manifestarse.

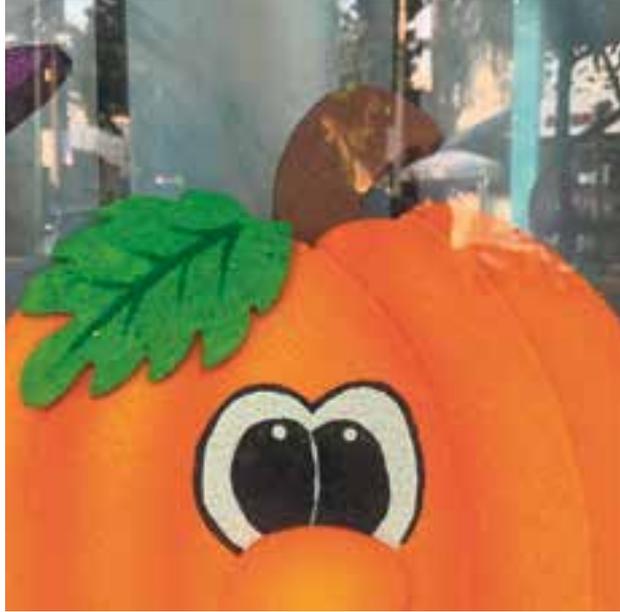


Dividí a lxs participantes en grupos de dos, con una herramienta de Zoom muy útil que me enseñó a usar Flor (igracias, Flor!), llamada *Breakout Rooms*. La cuestión es que lxs 16 participantes quedaron en ocho grupos de dos, como si estuvieran en ocho Zooms íntimos. Yo iba pasando de un grupo a otro. Cada persona le contó a la otra “algo que hace mucho tiene ganas de hacer”. La persona que escuchaba escribía rápido todo lo que la otra decía. A los cinco minutos se cambiaban los roles. Después cada persona recibía por escrito lo que había dicho. Leía para adentro, marcaba lo que le parecía más importante y agregaba con otro color si le faltó decir algo. Después, tres minutos de silencio para pensar: ¿Por qué esto es importante para mí? ¿Por qué puede ser importante para otrxs? ¿Por qué esto es importante para mí y por qué puede ser importante para otrxs? Esa pregunta recorrió todo el taller (y recorre todas las cosas que siento y hago). Luego venía una parte de preguntas. Las preguntas tenían que tratar de reconocer los puntos jugosos del proyecto y tratar de volverlos más específicos. Tenían que ser preguntas que abrieran sentido, que no pudieran responderse con sí o no. Después venía una parte llamada “Meter el dedo en la llaga”. Cada persona trataba de señalar los puntos débiles del proyecto de la otra, que se defendía. La persona que metía el dedo en la llaga escribía los puntos fuertes de la defensa, que luego le pasaba a la otra. Y así toda una serie de juegos, acciones y ejercicios de escucha, de preguntas y de arengas de a dos para ir reconociendo los puntos de intensidad de cada práctica y para ir buscando formas de potenciarlos. Después de todo eso, volvimos a juntarnos lxs 16. Ahora sí cada persona contó lo que tenía ganas de hacer y cómo pensaba hacerlo y entre todxs nos fuimos ayudando a escuchar nuestras propias propuestas y hacerles espacio para que puedan crecer.

En ningún momento del taller alguien se puso en silencio. Los ambientes de las casas y las ciudades fueron nuestro paisaje sonoro. Una participante en un momento gritó: “¡Nos estamos armando un botiquín para hacer procedimientos!”

Como el agua. Las palabras son como el agua, nunca desaparecen, van cambiando de sustancia. Gaseosa, líquida, sólida, escrita, oral, hablada, leída, gritada, cantada, muda, susurrada. Pasan de un estado a otro infinitamente. Atraviesan personas y objetos para salir distintas.





Catalina Urtubey, fotografías a partir del taller *Las voces transportan presencias*, 2020.
→ 93 - 99



Annea Lockwood (EU)

GUION DE *WATER AND MEMORY*
(*AGUA Y RECUERDOS*) (2007)

Interpretación de Liminar (MX) para el festival PVA 2020

II.

El canturreo comienza de nuevo, esta vez va pasando por el círculo con entradas y salidas imperceptibles; no va rápido sino mesuradamente. Duración aproximada: 1:30 minutos. Se va atenuando en el canturreo del grupo cuando otra persona hace sonar suavemente el “gong” de agua y narra un recuerdo, mientras el canturreo continúa sutil.

Ola 2. Entrar sin interrupción, duración: 2:15 minutos (aprox.).

Un miembro del grupo iniciará cada cambio. No todos van a pasar a la siguiente palabra al mismo tiempo, así que habrá cierta superposición de las palabras para lograr una textura más compleja:

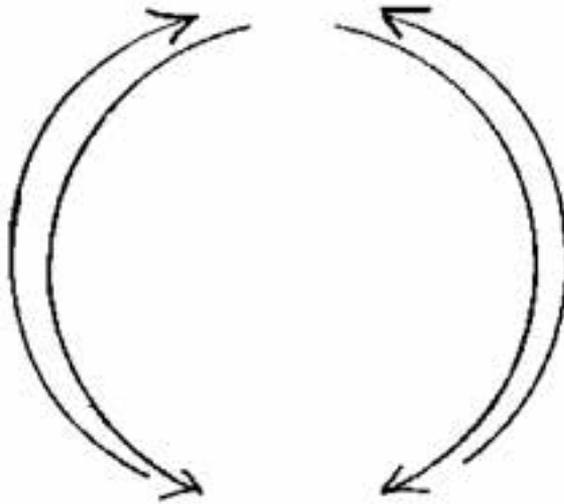
- a. Empezar con *shé, shé shé* dispersos y susurrados.
- b. Mudar a *jaa-laa-shé*. Las palabras se articulan —o se dicen— a partir de ahora.
- c. Alargar el *shé* a *shéssss*.
- d. Cambiar a *sssin-jaan* (la ‘j’ es suave como en *jam* [yam]).
- e. Cambiar a *jaa-laa-shé* y agregar *veess-jaa-laa-shé-veess*.
- f. Repetir solamente *veess* con rapidez.

La ola alcanza la cima y cae rápidamente. Termina con un suave *thoo-sinn* cantado al unísono (de ser posible), cayendo tres semitonos al *winn* y alargando ambas sílabas. Una vez. Pausa.

III.

El murmullo asciende en el tono del *winn*, empezando en el centro del círculo y moviéndose así, en oleadas, hacia delante y hacia atrás, con una duración aproximada de 2:10 minutos.

Al salir del murmullo y del sonido delicado de las conchas, etc., el “gong” de agua #3 suena. El tercer recuerdo emerge con un suave murmullo en el fondo.



IV.

Al final de la historia, el narrador invita a la audiencia a unirse en el canturreo.

Las instrucciones siguientes se leen en voz alta sobre las voces del grupo que continúa canturreando suavemente:

- a. “Cierra los ojos y haz que tu respiración se adapte a respiraciones largas.
- b. Empieza a canturrear cuando quieras en el tono más cómodo para ti.
- c. Haz inhalaciones profundas y sostén cada nota lo más que puedas sin forzarte.
- d. Si el tono de tu nota se desvía, déjalo, pero evita formar melodías.
- e. Sumérgete en el sonido totalmente, enviándolo desde tu interior y a través de tu cuerpo como canal de las vibraciones.”

(De tanto en tanto el sonido puede desvanecerse en su totalidad, como un respiro grupal, para recomenzar naturalmente. El canturreo terminará por sí mismo. El final no deberá ser planeado, tampoco la duración).

NOTAS:

Origen de las palabras:

1. *Mah-yeem* y *shah-mah-yeem* son versiones libres de las palabras hebreas para “agua” y “cielo”, con la pronunciación de la última sílaba ligeramente alterada.
2. *Ja-la-shé* y *sin-jan* vienen de las palabras para “agua” del hindi.
3. *Vees* viene del húngaro para “agua”.
4. *Thoo-winn* es un término tailandés.

Los “gongs” de agua son copas de vino grandes y delicadas, parcialmente llenas de agua y sostenidas por el tallo (no colocadas en una superficie pues esto afecta la resonancia). Se golpean suavemente y se agitan mientras resuenan para mover el agua de tal manera que el sonido en sí tiemble, subiendo y cayendo en tono ligeramente, como olas pequeñas. Mientras más grande sea el cáliz y más delgadas sus paredes, se obtendrá un mejor efecto. Los tres “gongs” deben estar en tonos distintos.

Las conchas, piedras y otros objetos pequeños encontrados en las playas producen sonidos muy interesantes cuando se les frota juntos con las manos.

La duración sugerida aquí para las fases o secciones está basada en los tiempos que da la Holon Scratch Orchestra, pero pueden ampliarse o acortarse ligeramente.

La sección de canturreo a cargo del público puede durar hasta 10 minutos y prolongarse hasta unos 20 minutos, si la gente se prende. La experiencia de canturrear por un tiempo crea una hermosa sensación de paz en el cuerpo a causa, me parece, de la resonancia corporal que surge de canturrear con los labios cerrados. Hay que evitar la melodía que tiende a establecerse, dominar y romper con la calma reinante.

He aquí dos imágenes que se convirtieron para mí en patrones cuando compongo:

1. La complejidad de la textura y estructura de una ola al romperse me llevó a pensar en la manera en que se construirían dos olas.
2. La suavidad en la que se disuelve la ola que muere me sugirió el canturreo del público y cómo se escucharía.



Martina Raponi (IT-NL)

GUION/POEMA *LEJOS DE D-ATLANTIS*
(*A-CHOIR-IUM*)* (2020)

00:00 – 06:10

Descripción de sonido: voz de robot, música en el fondo misteriosa, que nos acompaña en un planeta extraterrestre. Es un poco misteriosa, un poco oscura y nos da suspenso.

[Texto (desde la pista grabada):]

gargantas pulidas,
 enunciaciones obedientes,
control de todo el sonido,
 audibilidad desconcertada,
 ningún suspiro inadvertido,
 ninguna palabra descarrilada
Esquinas inseguras,
 instinto reprimido,
gestos contenidos,
 lenguas atadas,
 cuerdas vocales eugenizadas,
 comando direccional,
 códigos dirigidos,
 forma esclavizada,
comunicación de un solo canal,
 transmisión aberrante
Hacer clic,
 activar,
 responder,
 silencio,
 violencia

* Éste es el guion-poema del *performance* colectivo presentado durante el festival PVA 2020. El poema se expresa desde una perspectiva crítica a partir de escenarios de ciencia ficción que Martina Raponi ha desarrollado en su investigación acerca del ruido y la sordera desde la experiencia de una persona CODA (Children of Deaf Adult; hijos de adultos sordos).

Este guion describe los sonidos para los y las intérpretes de señas para ser traducidos durante la presentación.

[Voz de robot con tono un poco más alto:]

un jardín planetario de fronteras,
fronteras, fronteras nacidas de frecuencias,
orejas expandidas,
circuito de control,
régimen sónico

[Voz de robot como al inicio:]

respuestas armadas,
memoria muscular
borrada,
intensidad sentida
dominada,
sonido
unificado,
percepción
disciplinada,
división del cuerpo,
hendidura de onda,
hablar fuerte,
influencia de vibración
Zumbido, gemido, borrar
Intersticios deshabitados por
relaciones,
significado codificado,
partículas dispersas
rectificadas en comando

[Voz robótica que habla muy bajo, como contando un secreto:]

Un parásito susurrante
diseñado para la docilidad.
Involución de potencial,
cuerpos tramados,
materia discontinua

[Voz robótica como al inicio:]

trayectorias rotas,
 huida sin salida,
 falange atrofiada,
sinapsis condicionadas,
 sueño atávico,
 osificado.
Explotación funcional de
 capacidad limitada,
expresión revelada a través de
 la percepción alienígena absoluta,
interrupción de la señal,
 términos aleatorios,
reducción para obtener el máximo
 beneficio interdimensional,
recursos
 extraídos
 de y con
 odio.
Entrar
 en fosas
 de manos muertas
Tecnologías
 de malestar,
 de represalia
Interrumpiendo el continuo
 Dimensiones aplanadas
 Realidad fabricada
Señuelo estruendo
 de poder
 enmascarado como silencio

[Voz robótica habla con más energía, como dando órdenes:]

Discurso ordenado
 Vocabulario desangrado

Esencialismo de la hegemonía
Gesto conmemorativo
 Identidad efímera
 Oído epidérmico
 Acceso epi-térmico a
Regresión
 divergente
Colapso de significado
 Agitación de la piel
Despertar

06:11 – 07:11

Descripción de sonido: la música ahora es muy rítmica, como si fuera la banda sonora de una nave espacial despegando del planeta extraño o como la banda sonora de una persecución.

07:11 – 07:22

Descripción de sonido: un sonido que te hace imaginar cómo suena el espacio con su vacío.

7:11 – 8:43

[Texto (en vivo durante el performance):]

Sabíamos de lo que era capaz un ser humano y queríamos romper con ese pasado, esa herencia. La violencia y la crueldad, que nuestros antepasados tuvieron que usar, se habían empleado de una vez por todas. Obligamos a estos cuerpos a salir de nuestra realidad para construir este mundo con el que tanto habíamos soñado durante décadas. Aquellos que fueron sacrificados permitieron que la humanidad se convirtiera en otra cosa y que la riqueza se distribuyera por igual, con abundancia para cada uno de nosotros. Si el costo es el de perder el contacto con lo que solía llamarse *humanidad*, esa pérdida vale la pena. Al perder la *humanidad*, ganamos serenidad. Cuando la inquietud llama a nuestras puertas, cuando el miedo lanza piedras a nuestras ventanas, las pastillas y la tecnología hacen el truco, devolviéndonos a ese estado de paz interior que nos hace disfrutar de nuestra opulencia. Si el precio que tenemos que pagar por habitar este mundo es el olvido,

todo el mundo debería abrazarlo. Cada uno de nosotros, los bendecidos, los dotados, los privilegiados, debemos estar agradecidos de estar aquí y debemos olvidar el pasado. Sólo importa el futuro.

07:22 - 08:04

Descripción de sonido: el sonido de un teclado, con un ritmo discontinuo, como si no se tocara correctamente o como si lo tocara un robot que acaba lentamente de funcionar, hace imaginar una sala de mando poco a poco fuera de control.

08:05 - 08:42

Descripción de sonido: coros de fondo, voces de hombres, como si se escucharan a través del agua. Suenan como coros nacionalistas utilizados para crear consenso en las masas. Una narrativa de poder.

08:43 - 09:21

Descripción de sonido: interferencias de sonido, ruido molesto y fuerte que interrumpe los coros. Se puede oír el teclado que se describió antes a través del ruido.

09:22 - 11:55

Descripción de sonido: los coros de hombres siguen cantando. Se puede oír el teclado que se rompe despacio, como si fuera una máquina que acaba de funcionar. Los coros se escuchan más distantes, como si se hundieran en el mar. El teclado tiene un ritmo más discontinuo ahora, ésta es quizás la señal de que la máquina se está rompiendo definitivamente.

10:05 - 11:55

[Texto (en vivo durante el performance):]

Después de las purgas, que costaron muchas vidas, muchas pérdidas, despedidas y dolores, pensamos que podríamos entrar en una era eterna de riqueza y paz. O al menos, esto es lo que nos enseñaron. ¿Puede un mundo construido sobre el odio vivir feliz para siempre? Nuestra gente eligió olvidar cómo mutilamos a nuestra propia especie. Cavamos un vacío que intentamos llenar con plenitud de entretenimientos y objetos de cualquier tipo. Disfrutamos de la sonoridad, rechazamos la soledad,

la tecnología nos ayudó a detectar mentiras y traiciones, ya no había miedo a nada: pensábamos que estábamos cada vez más cerca de la cúspide de nuestra civilización. Cegados por el resplandor de la perfección, caminábamos directamente hacia el precipicio de la desesperación.

Solíamos reírnos de la alianza entre organismos que rechazaban las normas. Nos apoyamos tanto en las taxonomías de las deficiencias, normalizando el cuerpo en nuestra realidad tecnológica, imponiendo nuestros propios imperativos de producción y reproducción. Hicimos vulnerables e indefensos esos cuerpos que se niegan. Los borramos de la superficie. No queríamos pensar más y no teníamos que hacerlo. Pero ese día, ese mismo día, después del susto y el desconcierto, volvimos a sentir nuestros cuerpos.

Esta sensación nos aterrorizó.

11:56 - 13:01

Descripción de sonido: la música rítmica que hemos escuchado antes, como una banda sonora de una nave espacial despegando del planeta extraño o como si fuera la banda sonora de una persecución. Significa que algo en la historia ha cambiado, estamos dejando la superficie del planeta extraterrestre. Sabemos que hay alguien que nos está siguiendo.

13:02 - 15:46

Descripción de sonido: estos sonidos parecen voces de alienígenas riendo malvadamente, que se amplifican y se pierden en el vacío del espacio. Transmiten inseguridad, falta de equilibrio. Los sonidos se corren de una esquina a la otra del espacio, en círculos, suenan más lejos y luego vuelven más cerca, más débiles y después más fuertes, flotando en el espacio.

15:47 - 16:25

Descripción de sonido: voces de niños se oyen distantes y se repiten como si estuvieran congeladas en el tiempo, como si fueran voces de un pasado feliz que ya no existe. Con esas voces de niños se oyen también sonidos que parecen seres extraterrestres que se ríen.

16:26 - 17:12

Descripción de sonido: los sonidos de risa extraterrestre se oyen más y más lejos. Podemos oír agua ahora. Significa que estamos descendiendo bajo el agua, y los extraterrestres no pueden acercarse.

17:13 - 18:35

Descripción de sonido: escuchamos agua, estamos bajo el agua. Hay una atmósfera misteriosa. Oímos caer gotas de agua, como si estuviéramos entrando en una cueva de un mundo submarino. Escuchamos el eco: significa que la cueva es grande, está oscura y no podemos ver todo.

18:36 - 19:22

[Texto (desde la pista grabada). Voz cantando, como si estuviera presentando un antiguo cuento del futuro:]

Apocalipsis de la membrana
Auscultación del vacío
Una vez ocupado
por el lenguaje
Embargado
Sin palabras
Fantasmas sensoriales
Transducir
palabras
Que nunca fueron producidas

19:23 - 20:05

Descripción de sonido: ruido de agua bajo el mar y de gotas de agua.

20:06 - 20:21

[Texto (desde la pista grabada):]

Los huesos no se olvidan
Ser cartílago deshuesado
Hablando
Tocando
Recordando

20:22 - 20:40

Descripción de sonido: ruido de agua bajo el mar y de gotas de agua.

20:41 - 20:51

[*Texto:*]

Más allá del fetiche,
El subterráneo

20:52 - 21:03

Descripción de sonido: voz de niña alienígena, escondida en la cueva submarina, que nos habla de la oscuridad.

[*Texto (desde la pista grabada):*]

Fantasmas
que habitan la fractura
Que habitan las ruinas
Del canon
miserable

21:04 - 21:13

Descripción de sonido: se oye el agua y también un teclado que hace sonidos como de un cuento mágico.

21:14 - 21:38

Descripción de sonido: voz baja, otro personaje escondido en la cueva, cantándonos:

[*Texto (desde la pista grabada):*]

Una fractura en el exilio
Más profundo
que la ruta planificada
El viaje de despedida
Un escape más allá del escape

21:39 - 23:49

[*Texto (desde la pista grabada):*]

No deja rastros atrás
Deslizándose a través
De frecuencias de rendición
Navegación del punto sordo
Conexión del eje de superficie
Escape unidireccional
Descenso vertical
Hacia un abismo oscuro
Recreando la vida
A través de una adaptación
No competitiva
Las cepas genéticas se combinan
Creencias destruidas
Posibilidad de lo insondable
Reciprocidad branquial
Señas cortando agua
Reconstrucción anfibia
Lejos de la eugenesia replicada
Atormentado
por los espectros del abismo
Que no escuchan
Mediante delegación
fuera del cuerpo
Sin conciencia externa
Sin prótesis
Señal sin información
Mensaje puro
El caos regresa

23:50 - 24:20

Descripción de sonido: una voz de niña alienígena que nos susurra como si estuviera contando un secreto.

[Texto (desde la pista grabada):]

Criaturas antiguas
Trazando líneas
 Desde la vena
 hasta la palma
 hasta la yema del dedo
Desde el espacio interior
 Al espacio más allá
Irrumpir en la cuarta
 dimensión
 Hundirse
 en la percepción
Donde los lisiados
 remodelan el nuevo
 sonido

24:21 - 27:44

[Texto (desde la pista grabada):]

Volviendo el
 pútrido silencio
 En un patrón complejo
 de elocuencia
El espacio de audibilidad
 Un espacio sin contenido
La fluidez silenciosa / La locuacidad de las nuevas
 voces
Anotó el caos
 en la profundidad de un océano
Onda dentro
Onda a través
Onda profunda
 Afasia oceánica
 Burbuja resonante
Corrientes puntuando el tiempo

Partículas excitadas por
fricción
Movimiento
Teniendo sentido
en la transducción
Sin conciencia
fuera de los cuerpos
Sentir y curar
La ausencia operativa
Dentro del paréntesis
de la distancia
Invisible porque
igual
Sintonizado a las
mismas frecuencias
De los paisajes olvidados
Donde
esencia sonora
Se hundió en jadeos
Obstrucción vocal
Reversión de paradigmas
Pura expresión
Poder sónico
Cambio de marea
Transducción de ondas
Traducción de frecuencia
De emisión quiescente
La conciencia infrasónica activa
la circulación vibratoria
Los sentidos abducidos se vierten
en articulaciones liberadas
Salida consciente
Emersión burbujeante
de las pluralidades descuanticadas
Claridad caótica
Realizada por individuación vertical

Intercambio analfabético de
Opacidades refrenadas
Intimidades negociadas escaladas a
Comunidades hápticas
Frotando sonoridades
Definición de fricción
Evolución genética cruzada
Concentración del sistema nervioso
Percepción reconfigurada
Síntesis sin propósito
Cambio alienígena
Poder inmediato
Trauma colectivizado
Moldeado en recuerdos monumentales
Ruinas de persecución
Exorcizadas a través de patrones neurológicos
Recableados para la afinidad y la solidaridad.

27:45 - 28:40

Descripción de sonido: ruidos de agua y fin.





Cucina Povera (FI)

AN ELEGY TO KARHUNKALLIO (2020)
FOTOGRAFÍAS DE LA ARTISTA





















Claudia Pagès (ES)

FRAGMENTO DEL GUION *ARRELA'T, NENA,*
ARRELA'T (2019): "VISITA EN LOS ENCANTS"

imported at the stroke of / **ଶକ୍ତି** [power]



importada a golpe de / **ଶକ୍ତି** [power]

ଫୋର୍ସେଲେଇଁ ଗର୍ଲ [porcelain girl]

your whole body is a recipient
about to be filled up with water
and thrown to the sea when the good weather comes



ଫୋର୍ସେଲେଇଁ ଗର୍ଲ [Chica de porcelana]

todo tu cuerpo es un recipiente
a punto de ser llenado de agua
y tirarlo al mar cuando viene el buen tiempo

ଫରମ୍ ହାତ୍ରେ ଅଲ୍ [From here I see.]



ଫରମ୍ ହାତ୍ରେ ଅଲ୍ [Desde aquí veo.]

VISITA EN LOS ENCANTS

Los mejores compañeros son los perros, los primeros que te hacen experimentar la muerte y dejan su rastro en su ausencia, en las casas que antes estaban siempre llenas. Los únicos que repiten gestos incansables y que, cuando ya no están, lo que queda presente es la falta, el lugar vacío, el no tener un buen recibimiento al volver a casa, el no tener pelos en la ropa negra, el no luchar por tener más espacio en la cama, el no despertarse porque ha abierto la puerta, el no.

A las 8:00 de la mañana espera en la entrada del mercado de los *ENCANTS*, nota la ausencia de mujeres y esconde sus cabellos dentro del abrigo largo que lleva puesto. Se ha vestido de color tierra y poder, marrón hasta los zapatos, con el cuello abierto donde se vislumbran cadenas de oro y de plata. Una mochila en la espalda.

La verja está abierta sólo por la entrada principal, los laterales siguen dormidos, y uno de los transportistas, *MIGUEL*, por fin aparece y la recoge para entrar e ir a ver las subastas. Hacía días que le insiste que vaya con él a ver de dónde proviene el origen del nombre del mercado, a enseñarle cómo funcionan las subastas, a oírlas en cantos. Que vea cómo se mueven los objetos de las casas a las furgonetas, al mercado, junto a los desechos, en los carros, en las subastas.

Entran en los *ENCANTS* y bajan directo a la zona central donde todos los trastos ya están bien dispuestos. El hombre del pinganillo ya ha empezado a anunciar los precios en cantos y una reunión de hombres está a su alrededor. Todos se juntan como protegiendo los trastos y creando una barrera impenetrable entre éstos y el hombre del pinganillo que canta números.

Se acumulan todos los cuerpos, enlazando brazos por detrás de las espaldas, mirándose furtivamente. Aparecen varios idiomas, pero sobre todo una combinación preciosa entre magrebí, catalán y castellano que se mezcla, varía y fluye entre los brazos entrecruzados, las miradas y el murmullo del mercado.

Cada uno de los puestos que se anuncian tiene objetos diferentes, pero aun así todos están dispuestos de la misma manera. Uno puede imaginar de dónde proceden, quiénes eran sus propietarios antes de ser de nuevo vendidos en los *ENCANTS*. Si antes eran ventas de las propiedades de los difuntos para pagar deudas y ayudar a

la viuda, ahora hay una mezcla entre los puestos con claro olor a muerte, de propietario fallecido, y puestos de todos los demás cuerpos vulnerables, que han sido desplazados, desahuciados, emigrados, tiendas que han tenido que cerrar, almacenes obsoletos.

Puestos con muebles de madera de roble o maderas baratas y lacadas hacen de bambalinas y limitan la zona de venta. Al final se encuentran los muebles más altos, los armarios y las estanterías. A los lados están las sillas, los tocadores, las mesas más bajitas y, en medio de todo, cositas diminutas en diferentes compartimentos. Las han dispuesto todas sobre sábanas blancas, haciéndolas resaltar, haciéndolas más preciosas, como gominolas, como golosinas. Pendientes buenos y bisutería barata en una misma cajita, esperando que los coleccionistas reconozcan las cosas buenas y den un buen precio, esperando que el ojo no experto no las distinga y coja la bisutería. Libros bien dispuestos enfrente de todo, apilados como si el suelo fuera una larga estantería que delimita la zona delantera y no deja que la gente pise ni entre en la zona de las golosinas, de las gominolas bien dispuestas. Y el chico plantado en medio, con cara de no importarle nada de lo que tiene esta mañana en el puesto, por experiencia, por decisión, lo hará siempre igual, siempre dispuesto a ver a cuánto vende qué. Estos son los puestos con presencia de muerte.

Hay otros puestos que son una explosión de *stocks* de una papelería que ha cerrado y se ha transportado a un puesto con todas sus libretas, carpetas antiguas, cajas de bolígrafos secos, escuadras, pinceles, gomas, rotuladores, láminas, *post-its* secos. Otro es una explosión de un trastero que un hombre joven ha dejado de alquilar, abandonado todo su contenido. Y los hombres se pelean porque quieren estar en este puesto y no en los de muerte. Quieren estar al lado de botas de *motocross* y chaquetas de cuero, no de pendientes y trastos de difunta.

El hombre del pinganillo ya casi ha terminado de vender todos los lotes, y acaba de cantarlos, y los números se elevan por los aires, y los hombres cada vez se alborotan y se alarman más, y su espanto se traduce en números desorbitados. Detrás hay dos secuaces que van a buscar el dinero en metálico. Aparecen billetes de 50, 100 y 200, todo en efectivo, todo de mano en mano, con tan sólo un papelito que registra la inminente transferencia. Hacen el intercambio y se colocan detrás de su adquisición y la masa de hombres sigue al del pinganillo hacia el siguiente puesto a subastar.

Ella ha querido ir al mercado porque quiere aprender todo sobre el arte de *espigar*, que cree un oficio arraigado y ecológico. El transportista *MIGUEL*, cada vez que se vende un puesto, le susurra al oído cuánto cree que vale lo que acaban de comprar y todo el dinero que perderán o ganarán si hoy tienen suerte. Se venden más lotes y *MIGUEL* se pone las manos en la cabeza.

Se acaba la subasta. Los coleccionistas llegan con sus gafas y trafican con los nuevos propietarios de los lotes, plantados en la parada, y ella se desliza hasta el último pasillo donde ha visto un lote de una ferretería que debió cerrar, que expone ahora en cajitas y sobre sábanas todo su *stock*. Ha visto que en el puesto hay cajas de ruedas y sabe que para *espigar* bien necesita ruedas. Ahora lo quiere todo con ruedecillas. Quiere hacer más ruido, ser más ruedecilla que cualquier carreta. Quiere ruedecillas en su cama, ruedecillas en la mesa, ruedecillas en la silla, ruedas en la cocina, ruedecillas en la maleta. Ruedas en los carros para empujar más objetos con ruedas y colocar maletas de ruedas en los carros de ruedas.

Coge ruedecillas de 5 cm para que soporten hasta 50 kg de peso, después otras que aguanten 100 kg. Ruedecillas para colocar en plataformas y mover todas las cosas con ruedas. Quiere un garaje con ruedas, un garaje que tenga ruedas él mismo, los cimientos, la puerta, el suelo, y que se mueva y que se pueda transportar si vienen tiempos peores y la quieren sacar del barrio. Ruedas en todo para poder ser transportable. Ruedas en la cama para que la saquen de casa si se queda postrada. Ruedas en la cocina por si no tiene tiempo pero tiene hambre. Ruedas a los cimientos para que la engullan y la puedan desplazar, cabaña de cemento con ruedas.

Llena la mochila y una bolsa de ruedas de diferentes tipos y camina hacia la salida. El hombre del pinganillo ya no está, y los que han licitado los puestos están postrados como si todas las zarandajas siempre hubieran sido suyas. La presencia de muerte se desvanece en su seguridad. Sube las escaleras y pasa por los puestos estables, los de las tiendas dentro del mercado. Uno chilla, el otro canta precios y ella intenta no chocar con nadie. Sigue escaleras arriba hasta que sale del mercado y cruza la plaza de enfrente. En medio de la plaza están los *espigadores del asfalto*, con las mantas sobre el cemento, con el hervir del ir deprisa. Y sobre las mantas, zapatos sin parejas, camisetas,

una tostadora y un reloj, vislumbra dos ruedas diferentes de todas las demás, ruedas todas hechas de hierro. Se acerca, las coge y el *espigador* le cuenta que son unas ruedecillas para temperaturas especiales, que aguantan de -40 a 275 grados celsius, que se utilizan sobre todo para hornos y para congeladores u otros espacios especiales donde las temperaturas sean extremas. Pregunta por el precio, lo baja un poco y se las lleva.



Stills de *Arrela't, nena, arrela't*, PVA 2020. → 131 - 135



Grupo Móvil (co)

LA PALABRA AMENAZADA (2020)
POEMAS DE JULIO DANIEL CHAPARRO
Y FEDERICO TABORDA, "SIBIUS"



JULIO DANIEL CHAPARRO

Nacido en Sogamoso, Boyacá. Fue periodista y cronista del periódico *El Espectador*. Sobresale por su sensibilidad y rebeldía frente a lo que pasaba en Colombia. Se destacó en la literatura, la poesía y la crónica periodística. A sus 29 años, el 24 de abril de 1991, fue acribillado con cinco balazos en la calle Reina, en Segovia, Antioquía, donde pretendía escribir una crónica sobre la masacre sucedida allí tres años antes.

HUBO UN TIEMPO

Hubo un tiempo en que soñamos:
entonces éramos como soles.
éramos vientos.

De nuestras manos salían alces
y en los pechos queríamos dibujar
un eclipse de sol en una noche.

Recuerdo que soñaba.
quise ser padre de venados
levantar jardines de mármol en espejos
llegar por el aire hasta un pozo de nieves.
Y estuve detenido y alto como un árbol
hecho un follaje del cielo.

Sí, soñamos. Cantamos entonces bailarinas blancas
y prometimos danzar sobre la luna
vomitando espadas de fuego.

... y ahora lo recuerdo sumergido en este frío, desnudo

yo, tan opaco, tan muñeco muerto
tan hecho mi enemigo
susurrando amor amor en esta hora interminable
que me es río de sombras mar de miedo;
ahora lo recuerdo muerto de pájaros, y digo:
hubo un día
y éramos como soles
éramos vientos.

SI UNA NOCHE CUALQUIERA

Si una noche cualquiera me encuentran muerto en una calle
y ven mi boca repleta de insectos rabiosos
trabajando en mi lengua,
no me sufran:

Habr  sucedido que ca  antes de escuchar el balbuceo
/de mi hijo
Hecho una lluvia de madres desnudas sobre mi corazón
con sus manos alzadas como nubes.

Piensen en mí y recuerdenme cantando
o recuerden mis pasos detenidos junto a un piano.
Cuando hablaba de mi madre bella y triste como un árbol
como una huella de pájaros

si sienten mi hedor una mañana
y deben evitarlo huyendo de mi carne
con las manos acariciando el rincón de sus caras,
sepan que lo entiendo
e imag nenme en los días felices de mi cuerpo solo
/playa

y no sientan mi podredumbre como aviso de los dioses
y no vean en el pétalo fucsia de mi sangre
la reinvencción de un cielo de gaviotas o del llanto.

amigos, mis amigos,
si me ven muerto a la entrada de una calle
seguramente vestido de azul hasta en las uñas.
y sonriendo acaso revestido de cenizas como un  ngel,
piensen que he vivido, recuerden la joven figura ebria
/de los patios

mis 23 años que levant  danzando
mi público sueño de eco de agua que se pierde
y no me lloren, no me gimanas siquiera:
pienso que detendrán el sol que tendrá entonces
en mitad del pecho
persistiendo tercamente en esa última calle de esa tarde
sobre la tierra.



FEDERICO TABORDA, “SIBIUS”

Conocido también como “El poeta de la paz y del campo”. Padre del jipismo en Colombia, fue considerado el pequeño Gandhi colombiano. Su beatitud jipi resultó insufrible para el orden establecido. Algunos de sus poemas se convirtieron en canciones de la banda de la que fue cofundador: Génesis. El 30 de agosto de 1989, a sus 36 años de edad, en Granada, Meta, fue acibillado con 13 balazos, por hacer una obra de teatro callejero donde denunciaba que los actores del conflicto estaban llevando el país a su propio entierro.

LOS CONSORTES DEL CONSORCIO

Hay carencia de eso que nos falta
para colmar el todavía
hay dejadez sin cadencia. Oratoria a voces de
dicho, dejes y sonsonetes.
A quién nos parecemos aparte de nosotros mismos
En este tanto por ciento financiero y bursátil
de ese cuánto vales para todos sus principios?
Lo que nos circunda también nos asedia,
ebullir de gente con el despiste patente
atiborrada multitud pagana de creces,
cruce peatonal hacia ninguna parte recorrido
mecánica bulla del sordo decibel
sensación de realidad dislocada, pedestal de gestos
señas sin sueños, signos de un reino huérfano de
hadas y de ilusas imágenes de nada.
Hasta aquí nos la aplicaron de fortuitos accidentes
Esperpentos de masa, emulsiones baratas,
Convulsiones bajas a quien hay que dividir con
fronteras imaginarias
Hasta aquí llega el vaho del detritus
De la masinolente y pestilente baba
De nuestra condición ahogada en el
caldo de cultivo de la propiedad privada.
Y aún así tanteando y desandando pasos
Nos vacilamos ese echarnos a rodar a lo que caiga,
Entrompar lo que se venga,
Hacer lo que se pueda tratar de que se haga,
Y de tanto esperar a ver qué pasa
Hasta nos salió callo en la esperanza.

Hasta aquí nos ocultaron inquietudes
Capacidades y entusiasmos, por no auscultarnos
Ese trepidante palpitar orgánico para que no
Supiésemos lúcidos, no brillásemos logros
No brotásemos frutos, no sintiésemos íntegros.

Hasta ahora y a toda hora nos transaron por
papel manipulado, noticiosos teletipos,
condicionantes arquetipos.

Agencias informantes de agentes contagiosos,
Emisores de señal distorsionada e informaciones
Trastocadas, dirigidos a receptores inducidos,
Por conductores de conductas transigidos.

Henos aquí a la presente ante una confabulación
de consortes en consorcio, apoderados del
mercado. Vendiendo espacio suelo aire agua,
vendiendo favores servicio milagro
contorno medio y farsa.

Al mejor postor se paga el impostor
el precio del importe por el porte personal
la parte de su Status en la consorte Social.

CLAMOR BASTARDO

No te digo país
lo que me pasa
porque eso
qué te importa
se nos putió
la madre patria
violada por sus padres
y ni el putas
la detiene
porque explota.



María Salgado (ES)

*GUION DE ORIENTADA A STEIN LECTURA
A BAJA TECNOLOGÍA (2020)*

De todas las poetas que leí, Gertrude Stein es la que más secreta y abiertamente me mostró la ruptura de la falsa división entre escritura y oralidad (que de ser, son una cinta de moebius). En este recital *low tech* que presento en Casa del Lago quiero, por un lado, leer mis poemas más orientados hacia/o influidos por Gertrude Stein y por su también fan, el poeta alemán de posguerra Helmut Heissenbüttel; y, por otro lado, muy sencillamente probar el formato de video casero pre-grabado-sin-público-para-ser-escuchado-con-público en un momento posterior en una ciudad muy lejos de Madrid, la mía.

1. “Soñé que Fran Cabeza de Vaca...” (*Salitre*, Segovia: La uña RoTa, 2019); “Hay una trama”, “Una historia de España” [fragmento], “reverte” (*Hacía un ruido. Frases para un film político*, Valencia: Contrabando, 2016) – 12 minutos (aprox.).*

2. “Variación 1” (*Die 1, die eine 3 wurde*, 2018) – 3 minutos (aprox.).

3. *Deja a ella probar. Fragmento de Patriarchal Poetry de Gertrude Stein* (2016). Versión pregrabada para *performace* durante el festival Poesía en Voz Alta – 12 minutos.

* Aquí publicamos únicamente los textos del número 1.

SOÑÉ QUE FRAN CABEZA DE VACA...

soñé que era alumna de Fran MM Cabeza de Vaca

Jara soñó que Esther Jordana era familia de Michael Jordan

Esther Ferrer: una noche soñé que nadaba en una especie de

líquido, como un mar, pero este mar estaba formado por

números, miles de números, pero todos ellos

números primos, como los sueños

miles de sueños, pero todos ellos números primos, como los vínculos

miles de primos, pero todos ellos primeros hijos, como

deícticos, miles de dípticos, pero todos ellos dobles

primicias, como mellizas

cifras de

me leí anoche tu libro

me gustó lo que más que tiene relación con

o sea, todo lo relativo a

salitre

precisamente

tan

cerca de

salgado

HAY UNA TRAMA

hay

una trama

alguien escucha algo impensado o que no le corresponde. Hay un enredo. El enredo se resuelve porque son buenos. Vence al cáncer porque es buena, vence al enemigo porque es buena, vence a la chica envidiosa que no es popular porque además de guapa es buena. Buena significa guapa. Significa agradable. Significa simpática. Guapa significa un personaje. El personaje bueno resuelve el caso. Los amigos para siempre resuelven el caso. El amor resuelve la vida. Problemas gravísimos, vidas banales. Como un cáncer. Como un malentendido. Como una anorexia. Como la fealdad que es una maldad circunstancial y se resuelve en apenas un capítulo. De cero a cien de cien a cero. Como si en medio la materia de los cuerpos no sufriera variación. Temperatura. Como si como si quiere decir como si nada. La vida como si un paralelepípedo normal. Como si un paralelepípedo bueno. Cuando la teleserie es mejor. Cuando la teleserie es más buena. Cuando la teleserie es puro Balzac o Tolstoi. Cuando es cine. Cuando es la nueva gran novela americana. Hay personajes que no son buenos pero sí guapos. Mucho. Hay sus dilemas. Sus dilemas recorren un trecho enorme de trama para espiralarse coreográficamente hacia un final climático. Álgido. Drogodependiente. Es la condición humana tan bien narrada. Es tan perfecta la narración que es la postal de la condición humana, la postal de Hamlet, la postal de un hombre atravesado de deseos pardos apostado en una barra. De una mujer que se desliza por una barra. De un niño que se desliza por un tobogán. De una niña que se desliza por un tobogán y vemos las ingles de sus bragas. La narración perfecta. La producción perfecta. Los perfectos personajes caracterizados de actriz y actor. Y el placer. De que todo salga tan bien. Tan perfectamente bien. Tan bueno, en el sentido de “bueno”. Qué placer. Todo sale tan bien. Hasta el mal. El mal humano tan pero tan tan bien narrado. Es que es buenísima esta serie. Una obra maestra es

UNA HISTORIA DE ESPAÑA [FRAGMENTO]

Es 1902. Hay una mujer que duerme con su nieta. Esa mujer que duerme con su nieta dormía con su abuela. Esa nieta que duerme con su abuela dormirá con su nieta en 1959. Es 1936 y hay gente que no hay. Hay muritos. En España era una dictadura en la que se podía entrar y salir perfectamente, dice. El marido de su hermana no sabe dónde hay dos hermanos suyos. Es 1941 y ahora hay un ciclón que rompe el cielo. No hay nada más que hacer que entrar en cama. No hay nada más que hacer que salir a rezar de la cama. Sale. Nace en 1984. Un año antes de 1985 su hija nace. Son los 90 luego. No es nada los 90, una revolución de nuevos ricos. Yo ya viví en los noventa el 07 y los cantautores y mi familia es anarquista y mira, no, ya el primer día vi que no, y todo eso que no es arte, que es política. Que no es cinismo, que entiéndeme, que lo normal. Es 1977 y su madre cree que tener consiste en pedir permiso para usar por ejemplo un tocadiscos. Se pone un diente de oro en cuanto tiene dinero para curar uno de carne. Se implanta uno de carne en cuanto se le rompe el de oro porque el diente de oro está ya muy marcado como de dónde vienes. Nunca fue suyo el diente. La cultura. Es 1956 cuando nace. Su marido es de Tánger pero Tánger no era de Marruecos cuando nace. Beben. Con un amigo del barrio de Tetuán que trabaja como chófer para un jeque. Con su mujer y su hija y su novio de su hija y el camarero y su mujer. El oro es de rumanos, dicen. El oro no es de Rumanía, dirían. Ahora es 2015. Hay gente que se va, pero luego extraña la vida social, los amigos, la familia. Yo no me voy. Para sentir que no me echan sino que yo lo elijo. Irme. Sale. En el 82 el futuro era ilusionante, hoy no me gusta lo que viene. Lo que viene me da miedo. Cuando Pablo Iglesias o Íñigo Errejón pronuncian la frase “no se puede ser demócrata sin ser antifascista” ¿qué significa? Digo de verdad, ¿qué significa? Cuando llega del Brasil el primer cadáver de la primera hermana que trae su primer y último sueldo en el bolsillo. Cuando se escucha la primera vez la música después de la guerra su hijo de su abuela que se mea. Cuando se acerca al molino donde está escondido su hermano de su abuelo que se caga del miedo. Cuando se brota su hermano de su abuelo que lo atan al suelo. Cuando le dice a su madre que es gay, que se queda sin ver. No te escucho porque ya estás clasificando. Yo soy una mujer y a mí no sé de qué me estás hablando.

No es tan así. Yo vengo de otro mundo, otros valores. No entendéis nada, lo habéis tenido todo. Sólo es un diente, no soy yo. No es un diente solo, sólo soy yo que sufro del performativo. Me avergüenzo de amar. Me avergüenzo de no haber sabido hacerlo. Me avergüenzo de mi escritura. Me avergüenzo del ajuste entre mi vida y la escritura. O pluma. Significarse, tener miedo. No existir o insignificarse. Amar, escribir, significarse, no tener miedo, ¿son un poder etnográfico, de género, de clase o de lenguaje?

REVERTE

ya
no hay
mujeres

como las de antes. Ni en el cine, ni fuera de él. Mujeres que pisaban fuerte y sentías temblar el suelo a su paso. Mujeres de bandera que ir a ver. Ir a ver mujeres, reverta. Ir a ver mujeres con marías saliendo del hotel donde en el vestíbulo hay una torda espectacular. Aunque ordinaria. Ir a ver mujeres con marías hacia Sol por la Carrera. Mujeres material para la glosa. Para la prosa. La prosa de ir. La prosa de ir a ver. Mujeres guapas. Que sean guapas. Pastel de Carne. Más allá de la belleza. Pastel de Carne. Como Sofía Loren, Vicent. Más allá de la belleza. Como mi madre como Sofía Loren. Más allá de la belleza. En una playa se recortan en el sol. Más allá de la belleza. Como tu madre como Ava Gardner. Quiero decir, no estoy hablando de tu madre, no. Es una señora tu madre como Grace Kelly. Como Sofía Loren es una señora tu madre es una señora como Grace Kelly. Digo la madre de otro, otro cualquiera. Perdón. La costumbre de no distinguirme de ellas. De ser una de ellas. De no ser una de ellas. Ir a ver mujeres. Como escritores bien constituidos. Como escritores bien dotados para beber en hoteles donde bebieron antes escritores bien dotados para beber en hoteles donde bebieron antes whiskey escritores bien dotados para beber en hoteles whiskeys e ir a ver mujeres. Ir a ver mujeres. Ir a ver mujeres. Ir a ver mujeres en vestíbulos de hoteles. Son ellas mismas ellas mismas son ellas mismas el precio a pagar. No piden rescate por amarlas entre coches cualquier sábado de noche. Hay que saber mirarlas. Hay que saber beber. Hay que saber mirarlas. Ya no sabéis beber. Como escritores bien. Ir a ver mujeres. Ir a ver mujeres. Ir a ver. No tordas. Ir a ver. Que sean hermosas. Hembrosas. Que sean hermosas. Como cuando se acercan con una toalla para secar nuestra jornada de mar e infancia. Es tan trabajosa la infancia de escritores bien constituidos en las mesas de postres de la infancia. La cultura y la educación se adquieren por inmersión, al final imaginas que Tolstoi o que John Ford son unos lejanos parientes que cualquier día encontrarás compartiendo postre. Con Tolstoi y con John Ford la infancia. Toda nuestra jornada de mar alta literatura e infancia con Tolstoi y con John Ford. El mar es la infancia, la literatura es el mar

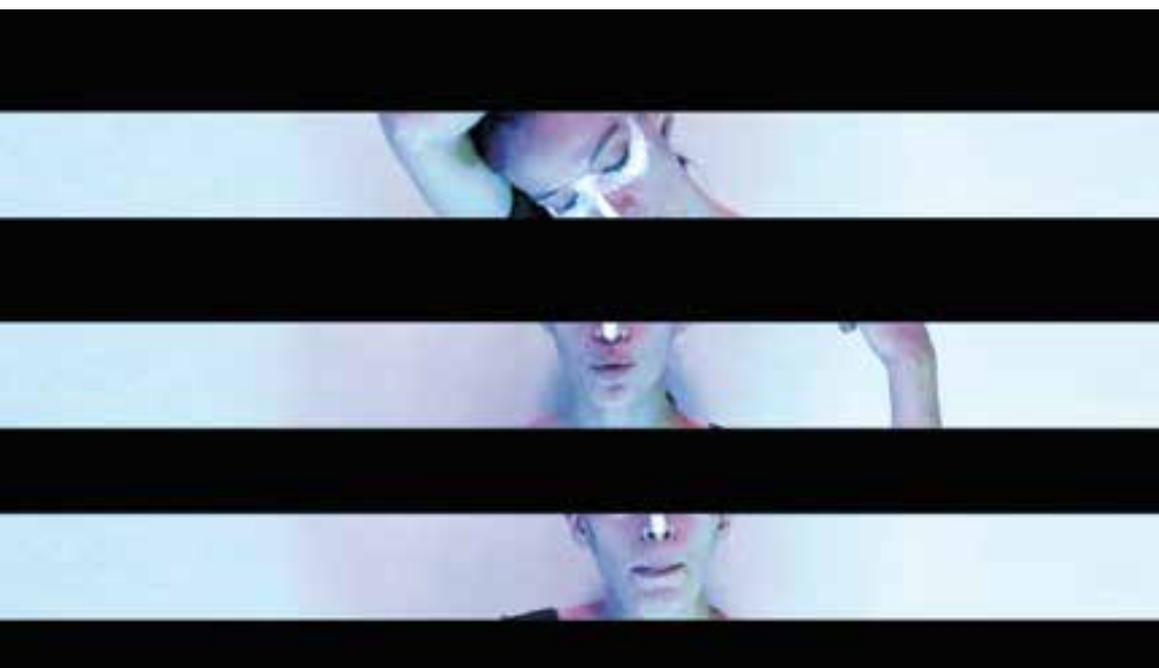
y el mar es la infancia secada por mujeres que al borde de la postal con la toalla nos esperan. Pacientemente, sus brazos. Sus muslos, reverte, sus brazos. Su manera de dar lo que se espera que interpreten el poder que se requiere ejercer en el momento. Su manera dulce de apartarse justo a tiempo de nuestra manera brusca de requerirlas a destiempo. Esa femineidad. Ya no hay esa femineidad. Ya no la hay. Ya no. Es que no hay esa femineidad que ya no hay no existe como no hay la literatura ya no hay la literatura de hotel. Ya no hay mujeres. Literatura de hoteles. Ya no hay whiskey. Ya no sabéis beber. Mujeres. Whiskeys. Mujeres. Hoteles Palace. Ir a ver. Ya no hay hoteles. No hay ya femineidad. Ya no hay literatura. No hay ya mujeres. Un avión va a caer. Un avión va a caer. Un avión va a caerse y es el único que no grita reverte. Es el único que no se ha leído y que no grita. Es el último de una casta de escritores que no gritan. Es el último de una casta de escritores que no gritan sino que aprietan los dientes y caen con su nombre entre los dientes. Y se estrellan. Como valientes bien constituidos o en su defecto un abuelo vestido bien tradicional en un paseo de Benidorm o ir a ver mujeres en la barra larga donde de noche se apostan los hombres apostados a ver pasar. A no ver pasar. A ver las pasar. A ver las no pasar. Fantasmas. Mira que ir a morir. Mira que ir a morir en un avión lleno de gente que si no grita porque cae aplaude porque aterriza. Reverte. Esa manera de la gente de estropear la historia de la literatura. Mira que ir a morir en un avión de gente entre la gente. Mira que ir a aterrizar y esperar su maleta en la misma correa de maletas por la que una y otra vez circulan las maletas iguales de la gente. Esa manera, reverte, de morir entre un montón de despotenciados votantes potenciales de Podemos que podrían haber leído prosa de hoteles de mujeres sin haber comprendido nada de nada de nada de su manera de caer o aterrizar o recoger la maleta en la cinta de maletas y están ahí estropeando el cuadro de la desolación. De la depravación. De la femineidad. Mujeres estropeando cuadros estropeando la femineidad. Si las ves te ven. Si te ven las ves. Si no las ves no te ven. Si las ves no te ven. Si no las ves te ven. Como Ava Gardner como Sofía Loren como Grace Kelly como Paul B. Preciado como Angela Davis como Beyoncé. Una mujer, la mujer. No una mujer, la mujer. Cualquier mujer, la mujer. Una mujer cualquiera. La curiosidad de una mujer, la mujer curiosa. Cualquiera



Sarmen Almond (MX)

APUNTES PARA *GRIETAS ORALES* (2020)

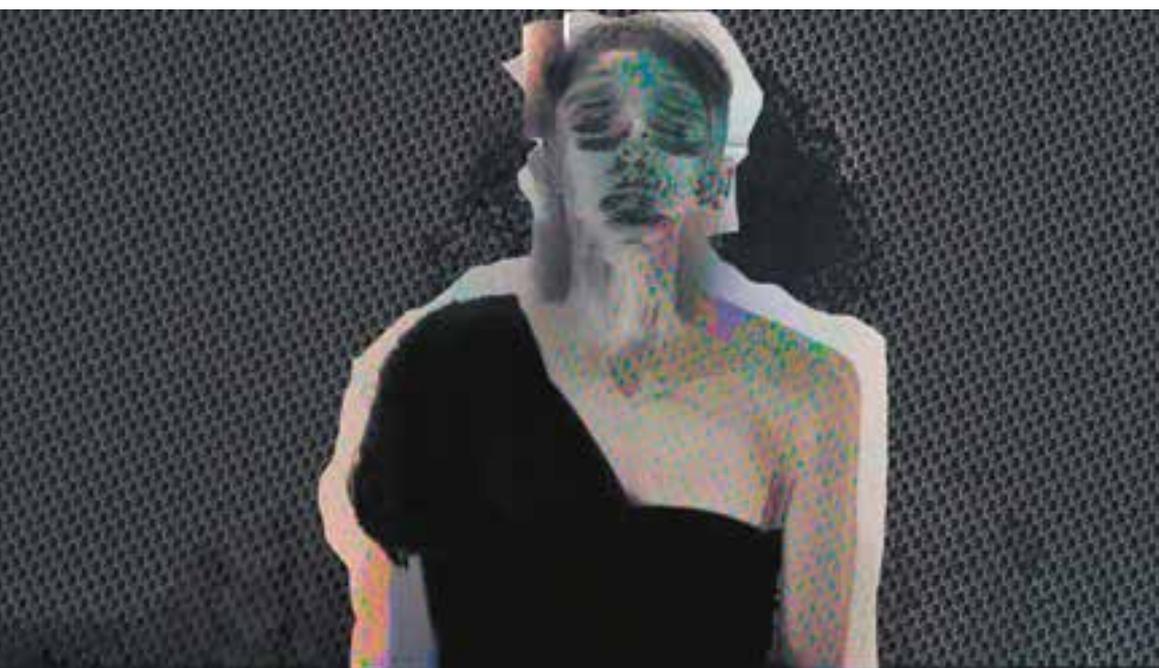




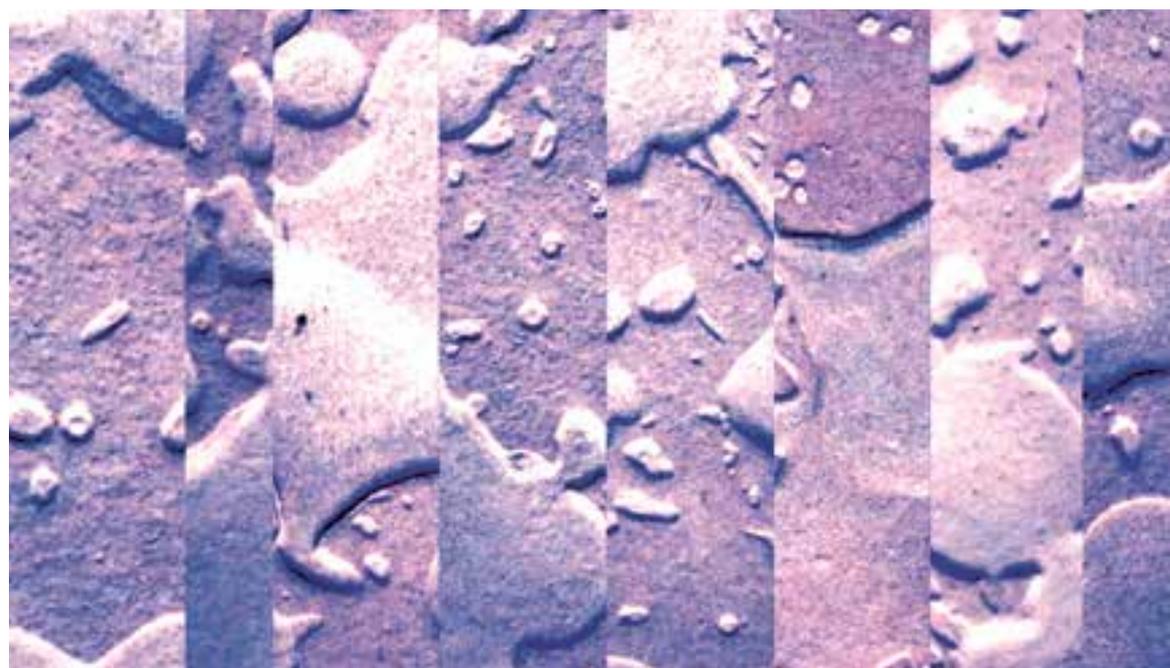
*re-VozSiFerar * re-ConFigurar * re-Sonar * re-BocaR **



Soy mujer que abraza el tiempo y las horas, que gime en la hierba cuando el sol se va.



RE-formar mi percepción del mundo, de mi mundo interno al mirarme a diario en un encierro que permite escapar por medio de la imaginación creativa.





Clemente Padín (UY)

LA NUEVA POESÍA Y POEMAS
ASEMÁNTICOS EN OVUM 10 (1969-1972)

La sintaxis, los nexos, las expresiones causales, los sintagmas, las bismembraciones, la redundancia, los diccionarios, el estilo, la adjetivación; las estrofas unitivas, los grupos semánticos determinativos, el sujeto, los neologismos, el verbo, las anomalías flexivas, el complemento, la versificación; los paradigmas, los pronombres, la gramática: todo a la basura. Nada de imágenes inducidas con elementos ajenos a su propia naturaleza; basta de metáforas, indeciso segundo término de identificaciones triviales; basta de la excreta elegíaca del hombre con cara de pato. El lenguaje rompe con la tradición lingüística que se ha empeñado en definirlo por su función y no por su primaria condición de objeto. Guerra a la exclusiva y autoritaria función expresiva del lenguaje. Novedosa Gladys podrá reposar, se terminaron las sumersiones al infierno en busca de los distintos. Las posibilidades de combinación del lenguaje se han agotado luego de un uso desmedido de más de 30 siglos, ¿quién se atreve hoy a seguir mezclando adjetivos y adverbios buscando el punto más allá que soñara Bretón? Se terminaron los paseos dominicales en torno a la plaza en ruinas del lenguaje, las milicias cansadas de Eliot muertas al fin. El lenguaje se niega a seguir siendo usado y definido por su función expresiva; es, ante todo, una materia, un objeto de naturaleza fónica primero, luego visual-fónica y, ahora, libre del lastre de la significación, instrumento de localización de la poesía.

El significante, tradicional evocador de imágenes por asociación psíquica, se ha erigido en el verdadero protagonista de la poesía. De todos los componentes de la relación significante/significado apenas si quedan algunos cuajarones de la relación significante/objeto que perdura gracias a los viejos hábitos perceptuales. El significante ya no evoca imágenes, ni identifica sentimientos, ni transmite estados de ánimos. Los elementos del lenguaje se transmiten a sí mismos. Nada de sentidos, nada de conceptos, nada de hipérboles. Si la relación significante/significado siempre ha sido un sistema convencional de signos creado para la comunicación entre los hombres, ¿por qué utilizarlo, con qué autoridad se nos impone una herramienta ineficaz para develar lo poético cuando ya ha demostrado largamente su incapacidad?

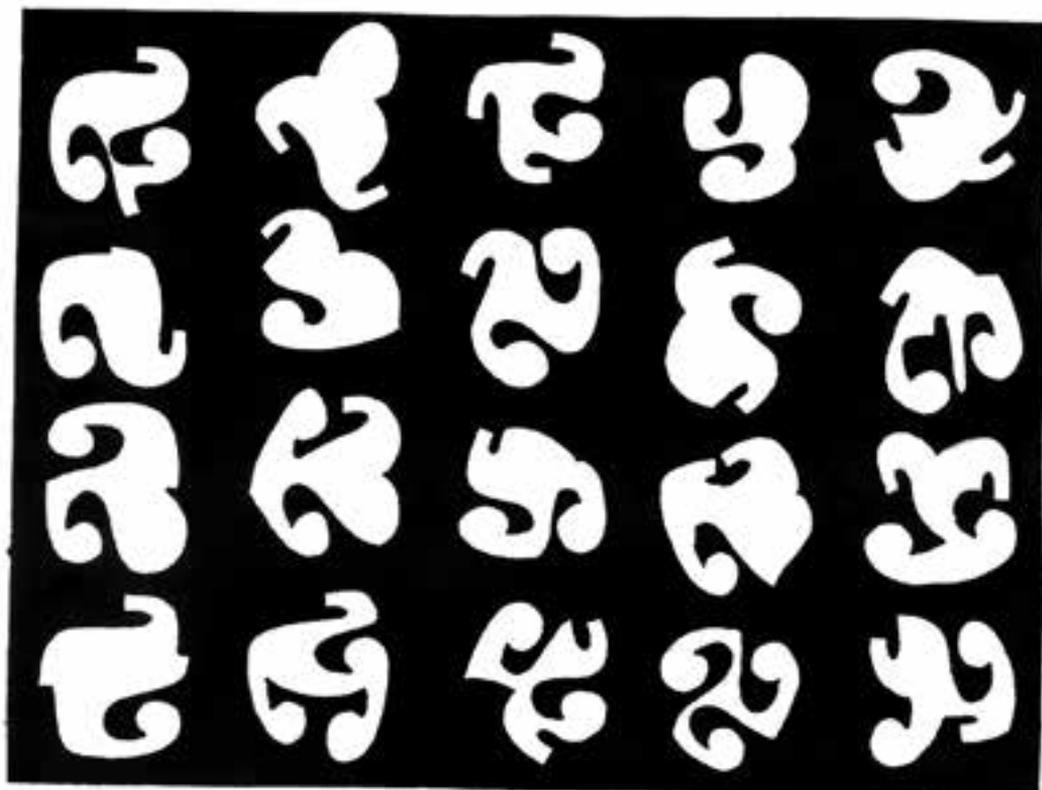
La férrea tiranía del poeta-genio —talento insustituible—brujo de la tribu ha desaparecido. El poema ha dejado de ser vehículo de caprichos, de lamentos, de procesos emocionales que sólo interesan al autor y que se imponían al lector pasivo por la sola autoridad de aquél. Ahora ambos, el productor y consumidor de poemas, son los creadores, los que actualizan el material poético. La antigua relación poética lector/oyente desaparece en virtud de que el proceso emocional o transmisor de informaciones o vocero de inquietudes sociales o metafísicas o de localización de la poesía pertenece a ambos y ambos son responsables de la realización total del acto poético. La poesía creándose al mismo tiempo que se actualiza, al mismo nivel de la acción y no por delante como vaticinaba Rimbaud. Ambos asumiendo su responsabilidad frente a la poesía y frente a la realidad. No más receptáculos de imposiciones, de credos, de morir habemus, de confidencias, de trivialidades sino responsables de actos y situaciones ante las cuales habrán de ejercer su libertad de elección. Se han esclavizado a las palabras haciéndolas transportes de tonterías, mudanzas de malas conciencias; ahora las palabras han dejado de ocultar el arte, retoman su primigenia condición de actos, de objetos. Específicamente servirán en sus funciones tradicionales: transmitir

Pasa a la pág. 23

información, pero no para transfigurar la realidad tal como se ha intentado hasta ahora, mecanismo viejo e inservible, onnubilador de la angustia temporal de seres que no toleran lo real, adviniendo a todas las teceantes posibilidades de la relación significante/significado, con sus oscuras y personales simbologías, con sus ambigüedades de conceptos y con sus seguras modificaciones diacrónicas. Ahora la alternativa es comprender, reaccionar y modificar la realidad y no resistirla pasivamente. El hombre es responsable de lo que sucede; es un ser histórico, obra sobre la realidad mal que le pese y pretenda olvidarlo por el camino fácil de la simbolización. La nueva poesía induce al acto y, por analogía, esa actitud se traslada al resto de sus actividades. La poesía es acto, no pensamiento. La vieja aspiración de los traficantes de ilusiones: la identificación, desaparece por su propia imposibilidad, ahora habrá que incorporarse o rechazar esos objetos llamados poemas visuales pero en todo caso por movimiento y no por intermediación de elementos ajenos a la actualización de la poesía. Las palabras cumplan esa función celestinesca, de acarreadores de conceptos; ahora su ajenidad, propia de los objetos, se vuelca en modificaciones y en trastornos.

De ninguna manera la nueva poesía niega la importancia de la función expresiva del lenguaje, gracias a ella el hombre se comunica con sus semejantes, aprende, comprende y conoce la realidad y es capaz, mediante esa función, de transmitir ese conocimiento e interpretarlo, de la misma manera que interpretando la información que le brinda un mapa, p.e., podrá dirigirse adonde quiera; ¿pero qué tienen que ver los mapas con un arte en donde el elemento específico fueran precisamente los mapas, qué tiene que ver la función expresiva del lenguaje con la poesía, qué tiene que ver el rojo de un semáforo con el rojo de una pintura figurativa? En el primer caso son obligados a significar algo que se decreta por convención, por contrato, es decir, son utilizados; en el segundo actúan tal como son.

Hasta ahora la poesía tradicional ha sido una pretendida arma para destruir o afirmar los sistemas, sin advertir que por su propia índole de actividad desarrollada en uno de los paneles subalternos de los sistemas, era imposible e hipócrita el intento. Esos actos fallidos han demostrado su incapacidad para alterar algo. Es imposible sustituir lo real. Todos cabalgamos sobre Babel y perseguimos a los Bactrianos. La poesía connotada de revolucionaria que ha expresado el deseo de realizarla fracasa desde el comienzo, ilusiona y exalta pero no protege de las balas ni toma el poder. Para peor aún los poetas ni siquiera han posibilitado la revolución ni siquiera desde lo que escriben. Las buenas intenciones están bien para los confesionarios. Inducir criterios que se consideran justos y necesarios está bien para la insustituible condición social del lenguaje, no para la poesía a quien concierne ella misma y sus elementos. La unicidad del hombre —si la conquista— actuará por sí misma: si es revolucionario esa actitud se trasladará a todas sus actividades: las que desarrolla en socavar los cimientos del sistema injusto, en su base, es decir, en su infraestructura económica-social y las que desarrolla a niveles subsidiarios como lo son el arte y la docencia, p.e. Ahora la poesía nos obligará, por su específica condición de objeto, al ejercicio de la libertad y a la elección, sin tapujos, de las actitudes frente a ella y frente al resto de la realidad que integra y, por último, a jugarse íntegramente en la elección. Se terminaron los flirteos con la progresividad, el revolucionarismo de los mercaderes del templo, la amoralidad del poeta genial y único; a todos concierne, todos somos creadores; la poesía en manos de los inocentes.



signografía 1
clemente padín

STYLIZED, BOLD, BLACK LETTERS, HEAVILY DISTORTED AND STRETCHED, FORMING AN UNRECOGNIZABLE, ABSTRACT PATTERN.

STYLIZED, BOLD, BLACK LETTERS, HEAVILY DISTORTED AND STRETCHED, FORMING AN UNRECOGNIZABLE, ABSTRACT PATTERN.

STYLIZED, BOLD, BLACK LETTERS, HEAVILY DISTORTED AND STRETCHED, FORMING AN UNRECOGNIZABLE, ABSTRACT PATTERN.

texto X
clemente padín

"Así, pues, todas cuantas cosas os dijeron, hacedlas y guardadlas; mas no hagáis conforme a sus obras, porque dicen y no hacen". (Mat. 23,3)

El signo sustituye el objeto y la acción. La información no podría ser transmitida si necesitaríamos tener presente los objetos y las circunstancias de la acción sobre las que versa. Esa condición, imprescindible para la comunicación verbal y transmisión de conocimientos, se ha convertido en instrumento de opresión por deformación de su finalidad esencial: la representación ha dejado de servir al hombre para servir al motor de la sociedad en la que se mueve, en nuestro caso la concentración de las fuentes productivas en pocas manos y el freno al desarrollo coherente de esas fuentes por traslación de su esencia.

El capital no sólo enfrenta al hombre con sus semejantes en beneficio de su expansión sino que aliena todo lo relacionado con él mismo: sus bienes culturales, su propia vida. Separar al hombre de sí mismo y del mundo exterior es el imperativo del capital. Los medios de comunicación masiva han sido cuidadosamente preparados para cumplir esa función. Cuánto más se ocupe el hombre en la reflexión menos se ocupará del objeto que se ubique frente al espejo. El mundo exterior no es como es o como pudiera interpretarlo una ideología materialista o conocimiento científico, sino como se dice (J. Gerz); evidentemente la realidad será tal cual se dice según el esquema de interpretación del régimen económico determinante, en nuestro caso idealista, irracional, etc., según convenga a quienes detentan el capital y, consecuentemente, el poder.

La realidad es reemplazada por su representación lingüística y la misma representación asegura, por hábito conceptual, su predominio sobre la verdad y la vida. De los dos elementos del signo, el significante y el significado, es en el segundo sobre el que se fundamenta la deformación; el significante no deja de ser lo que es; un objeto de naturaleza fónica o visual según se emita o se represente gráficamente, parcial o totalmente, aunque por la índole indivisible del signo no pueda escapar a la misma. Es sobre el significante que se fundamenta la "nueva poesía", aunque algunas corrientes estimen y se valgan del significado. La poesía de expresión, aquella que se basa en la elusividad y alusividad del significado, no podrá escapar a las impronuncias románticas del "descenso a los infiernos para traer lo nuevo" o el de la "omnipotencia del verbo" mientras persevera en el desarrollo de la representación, ampliando y profundizando el campo de lo conceptual en desmedro de la realidad. El mismo lenguaje que gracias al esfuerzo de los poetas tradicionales se renueva cada tanto y se libra de forma perimida por el uso o la costumbre, sirve tanto a la ambición individualista de particularización (otro rasgo alienante impuesto por el sistema a nivel de las relaciones humanas) como a las necesidades de instrumentación cultural capitalista en defensa de sus instituciones y no sólo por eso sino también por las ciertas posibilidades de utilización rentable en sus industrias aplicadas a la recreación y empleo del tiempo libre. En la medida en que el lenguaje afiance y aumente la incognoscibilidad del mundo exterior mediante la deformación de su función esencial en beneficio de aquella fuerza determinante, en la medida en que la falsa información que difunde, no por traslación de su valor de verdad exclusivamente, sino por la autoridad del como se dice de la representación instalada como un medio de relación imprescindible entre el individuo y el mundo exterior, en la misma medida asegurará el orden que lo utiliza en su provecho.

La "nueva poesía" que ostensiblemente se ha enfrentado a la poesía de expresión no ha escapado al vicio de los "ismos" anteriores". En definitiva, salvo las novísimas tendencias, se ha desarrollado en el ámbito de la representatividad ya sea desde posiciones académicas u oficialistas, ya sea desde posiciones antiacadémicas o paralelas o contraculturales o marginales, etc., pero, con evidencia, supera algunas actitudes formalistas de la poesía de expresión, aplicando y desarrollando una praxis de elementos autoinformativos, esto es, una práctica informativa del lenguaje sobre sí mismo como primer paso hacia el descubrimiento y desenvolvimiento de nuevas formas de información fuera de la estrecha posibilidad de los signos. Todas sus vertientes —las poesías tecnológicas, plásticas, gestuales, letristas, sonidistas, cosistas, fónicas, estructurales, visuales, fonéticas, fotográficas, neodadaístas, etc., se han integrado al sistema e indirectamente le sirven, utilizando los mecanismos habituales de procesamiento y consumo ya destacados por la industria cultural: el libro, la exposición, el concierto, el happening, la revista, la audición, etc. Han preservado el orden que denodadamente han pretendido trastornar, aunque es indudable su in-

fluencia, cualitativa aun, en la consecución de un arte inédito, un arte que escape al *ars celare artem*, un arte que escape al artificio, creado y disfrutado por todos, que sea sólo vida y no obras que dicen y no hacen.

La finalidad del nuevo arte no puede ser la creación de nuevos esquemas representativos pasibles de ser absorbidos y utilizados en su beneficio por la cultura capitalista, iniciando nuevas búsquedas y nuevos desarrollos que terminarán, presumiblemente, en el mismo callejón sin salida del arte actual; ni tampoco la creación de nuevos procedimientos y mecanismos de difusión, en un vano intento por hacer "llegar a todos el mensaje poético" cuando lo real será la ampliación del mercado para las industrias culturales capitalistas, aunque lo que se difunda sea algo tan alejado del "negocio" como lo es la "nueva poesía" o artes que no se propongan el conocimiento y la expresión de la realidad —pasible de ser alterada intencionadamente— o lo contrario incluso; ni aun las posibles experiencias de exaltación y exacerbación de las conciencias estéticas, puesto que la sociedad de consumo encontrará, sin duda, la vía por la cual transformarlas en consumibles, tal como lo ha hecho con todos los "ismos" anteriores, más o menos radicales. Asimismo tampoco sería coherente basarlo exclusivamente en el lenguaje (y no sólo porque ha dejado de ser el único vehículo sobre el cual volcar los contenidos y formas poéticas), cualquiera sea su nivel y su índole técnica, ya sea literaria, filmica, fotográfica, musical, etc., por los ya conocidos riesgos de deformación representativa, aparte del inútil esfuerzo en la creación de nuevos códigos que serán superados por otros novísimos, mientras no se salga del círculo vicioso.

Tal vez pueda parecer aberrante, en estos especialísimos momentos, plantearse y discutir la inoperancia o no del lenguaje, aunque podemos estar de acuerdo en que la batalla se da en todos los terrenos, aun en aquellos que pueden parecer subsidiarios o sobre-estructurales como lo es el cultural sin duda. La situación del arte y del artista actual justifica la revisión: el Che Guevara, con la lucidez que lo caracterizó, lo define como a un ser enjaulado con la "libertad del mono para hacer piruetas" y no deja de ser cierto pese a las renacidas o nuevas piruetas que ensaye. Tomar conciencia de esa inservible libertad creativa cuyo ejercicio sólo asegura la frustración o la afirmación de sobrestimaciones individuales y el falso espejismo de la "sacrificada" labor social en el caso de que las piruetas pretendan la modificación de la realidad o "noble" labor artística si el propósito es exclusivamente estético o formal, parece ser el primer paso conducente a la destrucción de la jaula.

Los cambios infraestructurales indudablemente modificarán esta situación, sin embargo los vicios del arte burgués persistirán un buen tiempo, según dicta la experiencia en países socialistas, hasta tanto las nuevas generaciones, formadas íntegramente en el trabajo productivo, creador impongan un arte impredecible, no para una determinada clase sino por y para todos, siempre y cuando subsista su necesidad.

- Clemente Padín, "texto V" y "La Nueva Poesía", *OVUM 10* (no. 1, Montevideo, diciembre 1969). Material cortesía del Archivo Clemente Padín (Montevideo, Uruguay). — 159 - 161
- Clemente Padín, "signografía I" y "texto X", *OVUM 10* (no. 3, Montevideo, junio 1970). Material cortesía del Archivo Clemente Padín (Montevideo, Uruguay). — 162 - 163
- Clemente Padín, "La Nueva Poesía II", *OVUM 10* (no. 4, Montevideo, septiembre 1970). Material cortesía del Archivo Clemente Padín (Montevideo, Uruguay). — 164 - 165



Fernanda Nogueira (BR)

*RELACIONES TEXTUALES Y
EXPERIMENTACIONES PERFORMATIVAS.
UN RECORRIDO POR POÉTICAS Y TEORÍAS
DESESTABILIZADORAS, DESDE LA POESÍA
CONCRETA HASTA LA ESCRITURA TRAVESTI*

Para Denise Milfont

CUERPOS GRÁFICOS

Desde la irrupción de la poesía concreta en los años 1950 brasileños, hasta el Movimiento Arte Pornô en la década de 1980, el interés sigue siendo una micro-cartografía de transgresiones poéticas y políticas contra formas autoritarias de gobernanza de la vida que prioriza intersecciones entre literatura experimental, poéticas del cuerpo y activismo visual para poner en evidencia el deseo de devenires disidentes, relaciones, complementariedades y enlaces movilizados por el intento de superar incógnitas. Son prácticas que sobresalen por la ocupación de territorios otros en la inauguración de campos de visibilidad, que se atreven a tomar el espacio público cercenado/vigilado y, a la vez, emplean estrategias de trabajo artístico colectivo. Encarnan impulsos activistas, pulsiones inconformes o pasiones inevitables que se reflejan en el uso de los lenguajes, los modos de activarlos y la capacidad de invención para interferir en la esfera pública. Son prácticas que prolongan la escritura hacia el cuerpo deviniendo en *performance poetry*, con la dramatización e improvisación que exige la práctica poética *in situ*. En el límite, se asumen como dispositivo de actuación cotidiana en la compleja ecuación arte<>vida, marcando así el camino desde la poesía experimental hacia un cuerpo experimental, un cuerpo-poema o cuerpo poema (el cuerpo como plataforma de experimentación poética). Así pues vamos a retomar aquí el trabajo de poetas y artistas que produjeron poesía experimental (concreta, visual, táctil, sonora, performática) teniendo, además, el género como eje crítico en esa tarea de indagar los mecanismos y engranajes del lenguaje y en el intento de salir de la disposición binaria construida como lugar de entendimiento y sentido común por la colonialidad.¹

Sin embargo, simplemente proveerles inteligibilidad no es suficiente. Debemos reconstruir el entramado de significados que traspasan estos casos. Es extremadamente necesario devolver el cuerpo a las imágenes, casos y episodios reconectándolos a sus historias, contextos sociales y modos de producción, tal como alertaba el historiador del arte, crítico y activista estadounidense Douglas Crimp.²

1 Maria Lugones, "Colonialidade e gênero", *Bazar do Tempo* (blog), jul. 2020. <<https://bazardotempo.com.br/colonialidade-e-genero-por-maria-lugones-2/>>, consulta: 6 feb. 2021.

2 Douglas Crimp, "El Warhol que merecemos. Estudios culturales y cultura queer", *Social Text* (no. 59, Durham NC, Summer 1999), p. 61.

En consonancia con su alerta, el lingüista y poeta peruano Mario Montalbetti señala que “no es cuestión de listar antecedentes o referentes parecidos. En nuestro caso, como en el de Adorno, es tratar de elucidar *el plus que crean ciertos objetos* que hace que les concedamos la categoría de ~~obras de arte~~”.³ Montalbetti defiende aún que debemos detenernos en el “sentido” (hacia adónde apunta) aquello que consideramos artístico para que seamos, entonces, capaces de averiguar las imágenes, poemas, acciones, cuerpos e ir hacia lo que “prometen”.⁴

Restringirnos a semejanzas estéticas superficiales, coincidencias materiales o regionalidades que obedecen a dictámenes fronterizos hegemónicos, sin duda, bloquea nuestra capacidad de inquirir e investigar más allá de lo aparente. Que podamos tener claro a qué mecanismos epistemológicos respondemos en nuestro proceso de producción de conocimiento y, sobre todo, evaluar si son combustible para hacer girar el engranaje del sistema dañino en el que estamos inmersos o, por el contrario, potencialmente servirán para impedirlo, hacerlo fallar o romperlo.

LA APERTURA CONTENIDA DE LA POESÍA CONCRETA

El grupo Noigandres, integrado por los poetas Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald y Ronaldo Azeredo, ha hecho un esfuerzo realmente notable en los años 1950 para convocar un repertorio significativo para la poesía concreta brasileña en aquel momento clave de transformación del imaginario social. El *paideuma* —que según el poeta y crítico estadounidense Ezra Pound significa “ordenar el conocimiento para que las próximas generaciones puedan encontrar su parte viva de forma ágil, sin perder tiempo con elementos obsoletos”,⁵ en oposición al concepto *zeitgeist*

3 Mario Montalbetti, *Cajas* (Lima: PUCP, 2012), s.p. [cursiva y tachado añadidos].

4 *Ibid.*

5 Definición concentrada en la presentación del libro *Paideuma* (São Paulo: Risco Editorial, 2010), editado por André Dick. <<https://www.casadasrosas.org.br/centro-de-referencia-haroldo-de-campos/edicoes-paideuma>>, consulta: 31 ene. 2021.

[el espíritu de un tiempo]— reunía de forma concisa un repertorio de autores, movimientos estéticos y manifestaciones de vanguardia en las artes, literatura, música y arquitectura capaces de renovar la tradición.⁶ Su repertorio marcaba claramente influencias de los Nortés y de Brasil que ellos reconocían como cruciales para la práctica poética concretista de vanguardia —Vladímir Mayakovski, Stéphane Mallarmé, e. e. cummings, James Joyce, Ezra Pound, Arnold Schönberg, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, entre otros—. ⁷ Esta iniciativa de sistematización de la poesía concreta es memorable pues instaaura una metodología fértil, una estrategia primordial para las vanguardias poéticas latinoamericanas en las décadas siguientes. En esa selección sistemática de repertorio de base, las revoluciones sociales y estéticas vanguardistas europeas fueron insistentemente re-inventadas y re-elaboradas en estos terrenos latinoamericanos, y viceversa.⁸ Los impulsos y respuestas de modernización —con todos los problemas que hoy reconocemos en este ideal respecto a la producción de jerarquías epistemológicas locales— inauguraron senderos hacia la apertura transdisciplinaria de la práctica poética, más allá del aislamiento reiterado de la poesía como seguimiento exclusivo de la literatura. Con el paso de los años, las propuestas formales de la poesía concreta y sus distintos despliegues ponen en evidencia el proceso de radicalización de postulados literarios que llegaron a romper sus fronteras para ocupar el imaginario social de forma decisiva. Un ejemplo evidente de ello es la retroalimentación con la vanguardia musical tropicalista en la década siguiente.

- 6 "Haroldo y Augusto de Campos empezaron a corresponderse con Pound en 1953. En 1957, cuando Pound llevaba unos años internado en el Hospital St. Elizabeth de Washington, considerado loco, iniciaron un movimiento por su liberación, intentando, junto a las autoridades de allí, una invitación para que fuera a Brasil a enseñar literatura. En 1959, cuando hizo su primer viaje a Europa, Haroldo lo visitó en Rapallo." En: "Diálogos," proyecto *Ocupação Haroldo de Campos*, Itaú Cultural. <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/haroldo-de-campos/dialogos/?content_link=2>, consulta: 31 ene. 2021. [Traducción libre]
- 7 Cf. Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos, "Plano-Piloto para Poesía Concreta", *Noigandres* (no. 4, 1958). <<http://tropicalia.com.br/en/leituras-complementares/plano-piloto-para-poesia-concreta>>, consulta: 31 ene. 2021.
- 8 Tengamos en cuenta, por ejemplo, la influencia de los diseños indígenas en la geometría abstracta europea claramente marcada en la obra del artista y educador alemán Josef Albers. Cf. Joaquín Barriandos, "Josef Albers and the Pre-Columbian Artisan", en *Bauhaus Imaginista, Learning from* (2a ed., Berlín, 3 feb. 2020). <<http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6263/josef-albers-and-the-pre-columbian-artisan>>, consulta: 7 feb. 2021.



9

BATMACUMBA¹⁰

batmacumbaieiê batmacumbaobá
batmacumbaieiê batmacumbao
batmacumbaieiê batmacumba
batmacumbaieiê batmacum
batmacumbaieiê batman
batmacumbaieiê bat
batmacumbaieiê ba
batmacumbaieiê
batmacumbaie
batmacumba
batmacum
batman
bat
ba
bat
batman
batmacum
batmacumba
batmacumbaieiê
batmacumbaieiê ba
batmacumbaieiê bat
batmacumbaieiê batman
batmacumbaieiê batmacum
batmacumbaieiê batmacumba
batmacumbaieiê batmacumbao
batmacumbaieiê batmacumbaobá

Las propuestas estéticas de la poesía concreta brasileña dieron origen a cuestionamientos sobre la dimensión social, artística y activista de la práctica poética experimental. Aunque su repertorio abarca influencias distantes geográfica y temporalmente, las demandas que ha originado son prueba del impacto en la producción literaria local. Como ejemplo de ello las transformaciones en la sociedad y la producción creativa rusa tras la Revolución de Octubre (1917) tienen ecos innegables en tal poética.

9 Os Mutantes, "Bat Macumba", en *Tropicália ou Panis et Circencis* (LP, Phillips Records, 1968), composición Caetano Veloso & Gilberto Gil. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tropicalia_ou_Panis_et_Circencis>, consulta: 3 feb. 2021.

10 "La versión corresponde a una transcripción creativa de Augusto de Campos y, desde entonces, 'Batmacumba' se imprime de esta manera", en Gonzalo Aguilar, *Poesía Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005), p. 153. [Traducción libre]

Lo que se acuñó como Proyecto Constructivo Brasileño en el arte de la posguerra pone en evidencia cambios profundos en las estructuras locales tanto de lo social como de lo artístico.¹¹ Discursos culturales re-actualizaron cuestiones primordiales para una vanguardia politizada: la preocupación por el público y los modos de recepción.

Es imprescindible recordar que el concretismo brasileño surge en un intervalo democrático de casi veinte años en un siglo marcado por dictaduras en el país: la dictadura populista de Getúlio Vargas (1930-1945) y la dictadura militar (1964-1985).¹² En la década de 1950, se gesta la posibilidad de ascensión de un gobierno de izquierdas de carácter social y distributivo. En el campo cultural la creación de la Bienal de São Paulo en 1951 tiene un rol fundamental en la consolidación del programa constructivo en las artes. En su primera edición, se presentaron públicamente dos programas estéticos antagónicos. Por un lado, el expresionismo abstracto —o “hedonista” como constataba el artista concreto y crítico ítalo-brasileño Waldemar Cordeiro— con características formales complementarias vinculadas a una política estadounidense que abanderaba un arte de “formas libres”.¹³ La supuesta libertad, de dimensiones individualista y despolitizada, era sutilmente difundida en América Latina a través de incentivos de Nelson Rockefeller para la creación de museos de arte moderno.¹⁴ Por otro lado, el abstraccionismo constructivista, heredero del constructivismo ruso, rechazaba la raíz de la individualidad en la estructura misma de la obra. El proyecto constructivo de ese período pone de manifiesto

11 Aracy Amaral (ed.), *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)* (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977) Cf. en *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras* (São Paulo: Itaú Cultural, 2021). <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento220092/projeto-constructivo-brasileiro-na-arte-1950-1962-1977-sao-paulo-sp>>, consulta: 1 feb. 2021.

12 En plena Guerra Fría, cualquier amenaza a la acumulación capitalista global y al imperialismo (reflejado en la estética misma) sería sofocada con la instalación de dictaduras “cívico-militares” en el continente Americano. En Brasil, la popularidad de las izquierdas, sumada a la desestabilización económica y las varias huelgas maquinadas con el apoyo de la Agencia Central de Inteligencia (CIA), infiltrada en diversos sectores sociales, se suman al enojo de la clase burguesa con las reformas sociales implementadas por el gobierno del presidente João Goulart (1961-1964), y resultan en el criminal Golpe de Militar de 1964. Cf. Júlio José Chiavenato, *O golpe de 1964 e a ditadura militar* (São Paulo: Moderna, 1994).

13 Waldemar Cordeiro, “ruptura” (Correio Paulistano, São Paulo, SP, 11 ene. 1953), en João Bandeira (ed.), *Arte concreta paulista: documentos* (São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antônia da USP, 2002), pp. 48-49.

14 Serge Guilbaut, “Recycling or Globalizing the museum: MoMA-Guggenheim approaches”, *Parachute* (no. 92, 1998), p. 64.

la potencialidad de las producciones artísticas para afectar radicalmente al sujeto, sus esquemas perceptivos,¹⁵ desacomodar certezas, incitar la participación y la producción y, potencialmente, provocar acciones que hacen resonar las intenciones estructurales de los trabajos.



16



17

El libro *Poetamenos* (1953/73) del poeta Augusto de Campos, publicado por primera vez en la revista *Noigandres* no. 2 (1955), por ejemplo, propone en la estructura de los poemas una disposición radicalmente liberada de los versos, rompiendo con el orden occidental naturalizado de lectura, haciéndola estallar para dar lugar a variadas articulaciones que dependen de nuestro accionar, exigiéndonos un rol activo. Aparte de la estructura de constelación poética, la edición de 1973 del libro está compuesta por poemas-carteles, planchas de papel-cartón agrupadas que des-bloquean la sucesión evolutiva del conjunto de poemas permitiendo un ejercicio de libertad que des-compone la mirada y la misma lógica occidental para aquellos que se arriesgan a aventurarse. Desorientar la secuencia unívoca y subvertir radicalmente la forma poética con una estructura de lectura compleja inducen al lector a la acción, pues deberá elegir su trayecto, seguir su deseo, sea discontinuo y/o lineal, circular y/o conclusivo, fragmentario y/o al azar. El libro-objeto estimula la acción-metáfora (vocación del signo literario y artístico) que consiste en leer activamente, sentir la realidad (la materialidad del poema) e intervenir en ella.

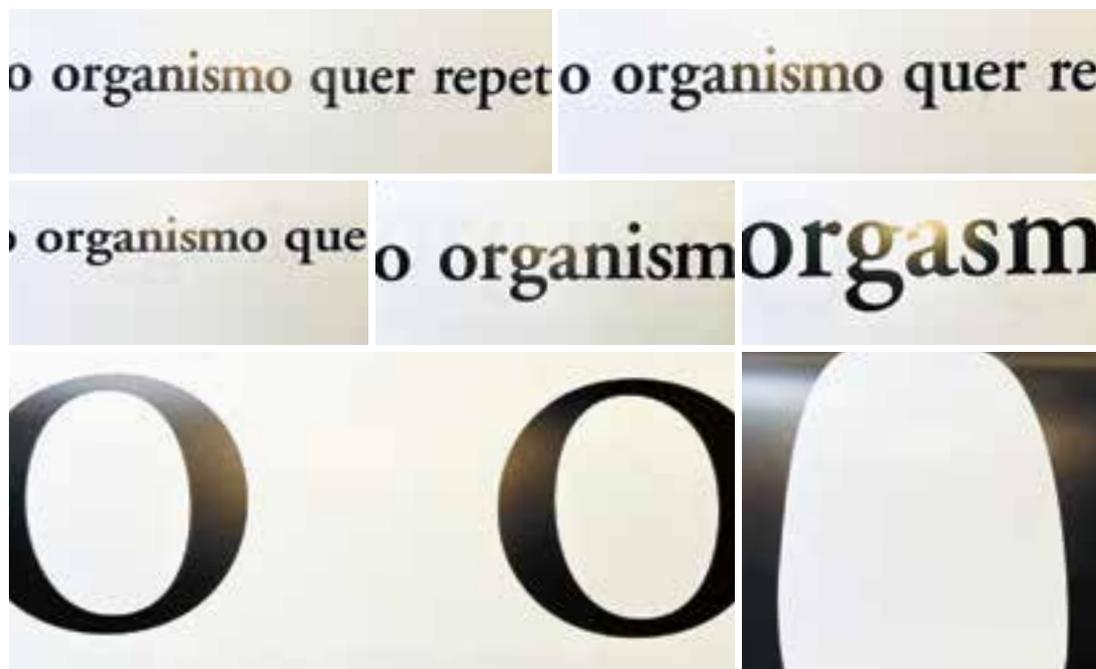
15 Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (Madrid: Siglo XXI, 2006), p. 5.

16 Augusto de Campos, *Poetamenos* (São Paulo: Invenção, 1953/73), Espacio de Lectura 1: BRASIL, Centro de Estudios y Documentación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 11 feb. - 10 jun. 2009. Foto: Tony Coll.

17 Augusto de Campos, "eis os amantes", *Poetamenos* (São Paulo: Invenção, 1953/73), en João Bandeira y Lenora de Barros, *Grupo Noigandres* (São Paulo: Cosac & Naify, Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002), p. 32.

No es casual que la poesía concreta realizada por el grupo Noigandres, cuyo nombre significa “lo que protege del aburrimiento”, sea un proyecto verbal, vocal y visual.¹⁸ Interesa precisamente este espíritu participativo y activo potencialmente convocado para des-hacer lecturas naturalizadas en la persona que ve, lee y escucha.

La poesía concreta tuvo diferentes despliegues en los años y décadas siguientes. La economía de la forma de expresividad máxima ha seguido conduciendo la poética de sus integrantes de forma individual. Tres poemas visuales del poeta y diseñador gráfico paulista Décio Pignatari, de las décadas 1960 y 1980, son especialmente fascinantes, pues logran producir visualmente una concepción alterna de los géneros deshaciéndolos, deconstruyéndolos, fusionándolos. Si es cierto que estos poemas pueden representar una metonimia de la dilución orgásmica pornográfica, convocan igualmente procesos de subjetivación mucho más radicales por su potencialidad para cuestionar la binariedad.



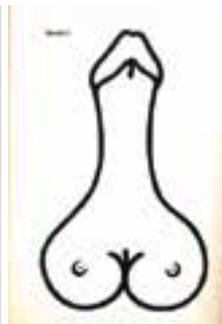
19

- 18 Antônio Risério, “Formação do grupo Noigandres” (São Paulo, mar. 1978), en Erthos Albino de Souza (ed.), *Código. Poesia Concreta 30 anos* (no. 11, Salvador-BA, 1986).
- 19 Décio Pignatari, “Organismo” o “Stèle pour vivre n° 3”, 1960 (*Invenção* no. 2, São Paulo, 1962), en Décio Pignatari, *Poesia pois é poesia: 1950 - 2000* (Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004), pp. 151 - 165.

El primero, titulado “Organismo” (1960), o “Stèle pour vivre nº 3” [estela/ rastro/huella/recuerdo para vivir n.º 3], fue publicado por primera vez en la revista *Invenção* no. 2 (1962). El poema se distribuye en ocho páginas que en un golpe de *zoom* hacen que el mensaje se transforme. La necesidad reiterada del “orgasmo” para el “organismo” culmina con el éxtasis absoluto expresado en las vocales “o” agrandadas hasta superar los bordes del papel. No hay distinción de género. Es más, no hay siquiera antropocentrismo en el mensaje. El orgasmo está difuso, generalizado como propiedad de la vivencia misma.



20



21

Uno de sus ideogramas verbales “man/woman/man”, creado en 1968, muestra hábilmente la representación gráfica de un concepto en el que la idea de “hombre” está contenida, y a la vez se refleja en la misma representación gráfica de “mujer”.

Ya el poema visual “Bibelô(?)” cuenta con una hechura más elaborada en términos gráficos. Literalmente significa objeto decorativo de poco valor, chuchería, y en su sentido figurado en portugués, “persona de apariencia y comportamiento delicado”,²² frágil y emocional. Quizás en los años 1980 en Brasil esta expresión señalara también homosexualidad o *travestilidad*. Dejemos esta incógnita por aquí, pues nos vamos a detener en este poema más adelante.

20 Décio Pignatari, “man/woman/man” (ideograma verbal), Exercício Findo (São Paulo: Gr. e Ed. Martinez, 1968), en Décio Pignatari, *Poesia pois é poesia: 1950-2000* (Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004), p. 197.

21 Décio Pignatari, “Bibelô(?)”, Década de 1980 - Poemas, en Décio Pignatari, *Poesia pois é poesia: 1950-2000* (Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004), p. 246.

22 En *Aulete Digital*. 2021. “bibelô”. [en línea] (Lexicon Editora Digital). <<https://www.aulete.com.br/bibelô>>, consulta: 1 feb. 2021.

LA MOVIDA DEL POEMA/PROCESO

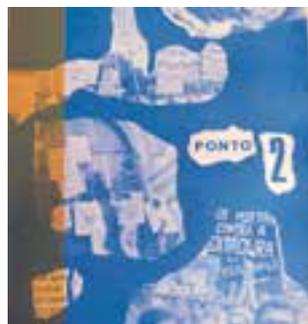
Siguiendo la ruta de la incitación participativa de poéticas y estéticas activistas, no podemos pasar por alto el movimiento del poema/proceso. A diferencia de la poesía concreta, el movimiento del poema/proceso se dispersó por diferentes regiones del país a partir de su núcleo de acción en Río de Janeiro. Duró oficialmente cinco años, de 1967 a 1972, cuando sus integrantes decidieron realizar una “parada táctica”. En aquellos años de dictadura militar, ellos empezaron a enfrentar la persecución y violencia que resultó en allanamientos de sus hogares, pues los primeros años de la década de 1970 ya intercambiaban producciones del movimiento con artistas de todo el mundo, incluso con artistas de países miembros de la ex-Unión Soviética, según relató Neide de Sá.²³

El movimiento empieza oficialmente el 11 de diciembre de 1967 con la 1ª Exposição Nacional Poema de Processo, la cual ocurrió simultáneamente en las regiones norte y sudeste del país: en el Museo do Sobradinho, en Natal, y en la Escuela Superior de Diseño Industrial de la Universidad Federal de Río de Janeiro. El movimiento criticaba las prácticas restrictivas y excluyentes en el campo literario en aquella época proponiendo no sólo una apertura formal preconizada por la poesía concreta y, por supuesto, presente en la proposición fenomenológica y ambiental del neoconcretismo, sino además una apertura de la producción poética, concibiendo el poema ya no como un producto final del poeta-genio, sino como un proyecto susceptible de apropiación y modificación efectiva por su lector-consumidor. Interferir en la noción de propiedad del autor facilitaba la diseminación y la apropiación, es decir, los poemas deberían ser consumidos, asumidos e in-corporados para dar lugar a nuevas manifestaciones poéticas críticas y nuevas consignas.

Poetas/proceso apuntaban hacia un deseo de intervención, actuación y participación. Proponían *performances* públicos, acciones colectivas e individuales que simbólicamente inducían protestas en el espacio público, una estrategia poética de clara desobediencia a los

23 En ese contexto fue necesario que Álvaro de Sá y Neide Dias de Sá desaparecieran toda la literatura marxista o de izquierda que mantenían. Neide de Sá en conversación con la autora, Río de Janeiro, feb./mar. 2010 [no publicada].

dictámenes de control impuestos por las fuerzas militares autoritarias que gobernaban el país en ese momento. Las acciones incluían poemas/pancarta que, mientras se leían mensajes explícitamente direccionados al campo de la literatura —una suerte de metacrítica (o crítica institucional)—, eran pura táctica encriptada de denuncia de la situación política.



24



25



26

Uno de los principales medios de distribución de las prácticas eran los sobres/revistas editados a partir del material que se recibía de miembros de otros estados del país vía correo. Así funcionó con la revista *Ponto* [Punto], editada por Álvaro de Sá, Neide Dias de Sá y Wladimir Dias-Pino, la principal plataforma de distribución de poemas/proceso. Esa revista-de-artistas (dada su edición y diseño inusuales) tuvo dos números extensos publicados en 1967 y 1968, además de un número especial al año siguiente sobre el movimiento del poema/proceso editado con la revista *OVUM 10*, del poeta y teórico uruguayo Clemente Padín. La edición *Ponto-OVUM 10* (1969) tuvo 500 copias impresas distribuidas exclusivamente por envío postal. En la contraportada se aclaraba:

- 24 Portada de la revista *Ponto 2*, editada por Álvaro de Sá, Neide Dias de Sá y Wladimir Dias-Pino, Río de Janeiro, 1968. Integrantes del movimiento del poema/proceso y participantes de la 2a Expo Nacional do Poema/Processo recorren las avenidas con pancartas/poema de denuncia, 26 ene. 1968. La *Passeata dos Cem Mil* [Marcha de los cien mil], 26 jun. 1968, Río de Janeiro (detalle). Archivo Poema/Processo - Neide de Sá (Río de Janeiro, Brasil). Foto: Fernanda Nogueira.
- 25 Edición conjunta *Ponto-OVUM 10*, especial Poema/Processo, Río de Janeiro, Montevideo, 1969. Archivo Poema/Processo - Neide de Sá (Río de Janeiro, Brasil). Foto: Fernanda Nogueira.
- 26 Dailor Varela, "não ao não", 1969, revista *Projeto-1*, Natal, 1970. Archivo Poema/Processo - Neide de Sá (Río de Janeiro, Brasil). Foto: Fernanda Nogueira.

no hay poesía/proceso, lo que hay es poema/proceso, porque el producto es el poema, quien encierra el proceso es el poema. El movimiento, o la participación creadora, es lo que lleva la estructura (matriz) a la condición de proceso. El proceso del poeta es individual, lo que interesa colectivamente es el proceso del poema. Poema/proceso es aquel que, a cada nueva experiencia, inaugura procesos informativos. Esa información puede ser estética o no: lo importante es que sea funcional y, por lo tanto, consumible.²⁷

En el movimiento del poema/proceso el lector/consumidor ya no podía ser tampoco un espectador o lector pasivo, sino que era convocado a interferir críticamente en la matriz informativa que le llegaba. Quizás por eso mismo Wladimir Dias-Pino haya propuesto un poema/concepto tan provocador como, “Quien mira es responsable por lo que ve” ya en 1966, un año antes del inicio del movimiento. En el límite, el poema era considerado un dispositivo de interferencia para incitar a la acción directa.

El resultado formal, los medios y los materiales empleados importaban menos que su incidencia social. Por eso, se valoraba sobre todo “la intención del poeta al optar por la vanguardia”.²⁸ Esa apertura de la producción poética a la acción directa se basaba en cuatro postulados fundamentales:

- 1 el proceso: ninguna producción es definitiva, sino que está disponible a la libre apropiación y transformación. El lenguaje, cualquiera que sea, debe ser un “factor de solidaridad universal”;
- 2 para que esto ocurra, se debe asumir toda creación como una matriz para nuevas proposiciones, un “punto de partida”;

27 Clemente Padín (ed.), *Ponto-OVUM 10*, edición conjunta (Río de Janeiro, Montevideo, oct. 1969). Otras revistas poéticas de vanguardia editadas por Padín fueron *Los Huevos del Plata* (Montevideo, 1965-1969), equipo editorial conformado por Clemente Padín, Héctor Paz, Juan José Linares y Julio Moses; *OVUM 10* (1969-1972), Clemente Padín (ed.), publicada en diez ediciones, que se caracterizó como una “revista de investigación poética y de difusión de las corrientes de la nueva poesía” tal como señalaba el editorial; *OVUM*, 2a época (1973-1977), Clemente Padín (ed.), un proyecto editorial cooperativo que termina abruptamente cuando lo arrestan bajo acusación de difamar la moral de las fuerzas armadas del país. Cf. Fernanda Nogueira, “El cuerpo político más allá de sus límites. Clemente Padín y el flujo postal”, en Mauricio Marcín (ed.), *Artecorreio* (México, D.F.: Museo de la Ciudad de México; Barcelona: RM Verlag, 2011), pp. 77-92.

28 Wladimir Dias-Pino, *PROCESSO: Linguagem e Comunicação* (Petrópolis: Vozes, 1971), p.10.

- 3 lo que puede surgir a partir de tal matriz es la versión, “disciplina para la apropiación”;
- 4 el gráfico es la formalización final del poema, totalmente integrado a la propuesta crítica general, es decir, no se trata simplemente de un *layout*, sino de un proyecto, para nuevas versiones.²⁹

En síntesis, proyecto y versión eran “opciones prácticas que tenía el participante”.³⁰ Uno de los objetivos del movimiento del poema/proceso era el aumento potencial de la práctica poética, en cantidad y calidad, lo que implicaba empeño para alcanzar a un público masivo. Este objetivo tenía como fundamento teórico “La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica” (1936) de Walter Benjamin para señalar la ineficacia del objeto estético único para una vanguardia que se pretendiese efectivamente revolucionaria para y en el tejido social. Las propuestas del poema/proceso representaban un esfuerzo por hacer del conocimiento (y de la producción de conocimiento) algo social/común/de la colectividad. La producción y distribución libres iban a contramano de la dinámica de grupos o individuos que creaban para nutrir sus propios intereses. Por eso, los poetas/proceso criticaban el aislamiento del trabajo intelectual, el deslinde entre producción y reproducción cuando una poética vanguardista las debería hacer complementarias, así como los derechos de autor, ya en 1968.³¹ Aunque Brasil estaba en plena dictadura, ese intento de democratizar el acceso a la producción poética y crítica revela correspondencias del movimiento con los movimientos estudiantiles de 1968, los cuales en diferentes contextos manifestaban no solamente la necesidad de ampliar el acceso al conocimiento, sino igualmente cuestionar las instituciones, sus *modi operandi* jerárquicos, además de la necesidad de imaginar formas colectivas de producción de conocimiento en las cuales la población en general pudiera tomar parte. Solo así se podría generar conocimiento, ciencia y cultura de forma

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 “[El poema/proceso] denuncia, por sus procesos revolucionarios, las necesidades revolucionarias –no evitando temas políticos, cuando así lo quieren los artistas–, no es ‘profiteur’ de un público pequeño-burgués que se dice de izquierda y a la vez discute inerte en sus butacas. Su realidad misma está en contra del *copyright*, pues proporcionando distintas versiones de igual valor impide que el autor se vuelva mandatario y señor de la obra: esta pasa a ser propiedad social. Por este carácter democrático prefiguran las condiciones que se desarrollarán plenamente en el ‘reino de la libertad’. Así es el poema/proceso, realidad-realista de 1968.” *Ibid.* [Traducción libre]

democrática y posicionamientos críticos que des-normalizaran las estructuras de poder y jerarquías epistemológicas inherentes al orden moderno-occidental del conocimiento. Los escritos teóricos del movimiento del poema/proceso revelan una preocupación incomparable con la desigualdad de acceso a la información, a la producción y a la posibilidad de popularizar la elaboración de pensamiento crítico.

Esto significaba dar cabida a la “información estética” no restringida y a insistir en el constante y necesario proceso de cambio, pues precisamente “se dice que hay un proceso cuando se dan cambios o transformaciones”.³² Así que, en el auge de la dictadura militar, defender el “desencadenamiento crítico de estructuras siempre nuevas” era potencialmente tan subversivo como las tácticas de los grupos de guerrilla armada que pretendían derrocar al régimen dictatorial. De hecho, en las muchas entrevistas y visitas al archivo del poema/proceso que conserva la artista y poeta Neide de Sá, ella ponía énfasis en que en ese entonces la pluma era el fusil.³³



34



35

Lo que aparecía como propuesta formal en la poesía concreta, toma cuerpo en el poema/proceso, y va más allá. Los postulados del poema/proceso trataron de des-estabilizar las nociones naturalizadas y autorizadas de la creación poética como propiedad para proponer formas de distribución, pedagogía literaria contestataria y libertaria, apertura e inclusión de nuevos poetas para la formación de redes de comunicación.

³² *Ibid.*

³³ Neide de Sá (artista, poeta, miembro del movimiento del poema/proceso) en conversación con la autora, Río de Janeiro, feb./mar. 2010 [no publicada].

³⁴ Neide Dias de Sá, *A corda*, 1967, en Roberto Moriconi, *Brasil Vivo / Brazil Alive* (Río de Janeiro: Editora Renes, 1971), p. 180. Archivo Poema/Processo – Neide de Sá (Río de Janeiro, Brasil).

³⁵ Página de la revista-sobre *L/1* publicação do grupo levante, Campina Grande-PB, 1970. Archivo Poema/Processo – Neide de Sá (Río de Janeiro, Brasil). Foto: Fernanda Nogueira.

El poema/proceso operó sobre la complejización de postulados teóricos, capas de significación, implicación y activación más allá de la experimentación gráfica anclada en un repertorio y directivas predefinidos.

En Brasil el poema/proceso siguió en expansión y sus poetas/signatarios continuaron activando lo que luego, más allá de las fronteras del país, se transformó en la red de arte correo. La relación entre la experimentación estética y la activación del canal postal como medio no controlado llegó a tener episodios clave plasmados en la hechura gráfica: demandas políticas, denuncias a los disparates cometidos por los regímenes dictatoriales, intervenciones y lenguajes-código estratégicos.

DE LA REPRESENTACIÓN A LA VIDA MISMA

En un país con dimensiones continentales, el movimiento del poema/proceso tuvo que activar el intercambio postal para alcanzar e incluir a participantes de diferentes Estados. Cada miembro representaba un núcleo de resistencia y solidaridad frente a la falta de libertad civil y política y la explícita persecución de intelectuales críticos a la dictadura militar que como forma de gobierno silenció, censuró, amenazó y mató sostenidamente durante 21 años en Brasil.

Posteriormente, las redes de intercambio se fueron fortaleciendo en torno a las prácticas poéticas experimentales en países del Cono Sur (Brasil, Uruguay, Argentina y Chile) —curiosamente, los mismos países en donde estaba en marcha el Plan Cóndor—.³⁶ En los años 1970, materiales de propuestas artísticas y documentos circulaban de modo alternativo a los circuitos oficiales del arte. La red de arte correo hacía posible que artistas-militantes y poetas-activistas difundieran críticas y denuncias a los gobiernos dictatoriales e instituciones y políticas culturales cómplices del orden instaurado por los militares a través de experimentaciones estético-políticas. Sus prácticas iban en contramano

36 El Plan Cóndor fue una de las estrategias más perversas y nefastas entre las décadas de 1960 y 1980 en el Cono Sur. El objetivo era eliminar definitivamente cualquier influencia del socialismo o comunismo en la región durante la Guerra Fría. Los Estados Unidos a través de la CIA interferían directamente en países que estaban bajo dictadura con acuerdos unilaterales, bases militares y frecuente asesoría del ejército a las policías locales. La policía y agentes de diferentes países se organizaron clandestinamente para incrementar la práctica de terrorismo de Estado ignorando deliberadamente las fronteras entre estos territorios nacionales para perseguir y desaparecer a activistas políticos. La represión y los asesinatos que ya tenían lugar en sus países de origen fueron intensificados y usados hábilmente como parte de la propaganda de miedo para oprimir la oposición a los regímenes dictatoriales.

de lo que imponía la censura corriente (velada y a la vez evidente) en países bajo regímenes represivos en esa época. Proyectos editoriales colectivos daban cuenta de agrupaciones estético-políticas cuando asociaciones colectivas y la circulación de información crítica y militante estaban cercenadas. Las diversas vertientes de poesía experimental conectaban propuestas estético-políticas y afectos transterritorialmente excediendo el circuito latinoamericano para articularse con artistas de Europa (Central y del Este) y exiliados políticos en diversas partes del globo.

Las revistas funcionan como un dispositivo de colectividad en sí. Las revistas colectivas eran el territorio de lo relacional, en donde una subjetividad solitaria resonaba. Allí cada milímetro de espacio significaba una oportunidad de enunciación que se transformó en manifiestos de una generación interesada en interferir en un estado de cosas. Los materiales dejan ver los conflictos sociales y culturales de una época. La circulación marginal permitía movidas estratégicas para campañas de solidaridad. Las revistas independientes, tal como proponía el poema/proceso, eran transformadas, deformadas, digeridas. El lector/correspondiente era también participante y actuante al responder, intercambiar, participar de las convocatorias y producir multitud con su presencia.

Ya el arte correo ha sido un intento de generar espacios de visibilidad en el propio canal de comunicación para las poéticas de vanguardia que reunían estética y activismo político; una vía de comunicación directa entre artistas en una red sostenida por el intercambio postal con alcances inimaginables. Era también un medio de comunicación de investigaciones artísticas en proceso. La exploración del espacio de experimentación para divulgación de ideas, propuestas, manifiestos, posicionamientos y discusiones políticas envueltas en el lenguaje y modos de comunicación artísticos.

Estas propuestas tenían elementos de incitación, experimentación y, a la vez, “agenciamiento de singularización”.³⁷ El artista, poeta y teórico uruguayo Clemente Padín las nombra *nueva poesía* (1969).

37 *Agenciamientos de singularización* trabajan por una sensibilidad estética, por la transformación de la vida en un plano más cotidiano y, al mismo tiempo, por las transformaciones sociales a nivel de los grandes conjuntos económicos y sociales. [...] Agenciamientos complejos jamás son competencia de un único especialista. [...] Inducen al cambio, construyen nuevas formas de actuación, procuran cuestionar las estructuras de poder. Félix Guattari & Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografías del deseo* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2006), pp. 34, 35, 107. [Adaptado]

Dice él: “La nueva poesía induce al acto y, por analogía, esa actitud se traslada al resto de sus actividades. La poesía es acto, no pensamiento”. Su texto “Gastou, gastou” (1971) —o, luego “Lenguaje de la acción”— complementa la propuesta:

La obra depende del acto del creador-consumidor.

La obra existe en tanto se crea/consume.

Una vez creada y consumida, desaparece.

La obra es el acto.



38



39



40

En la contraportada de la revista *OVUM 10*, no. 10, abril 1971, Padín hace un llamado a la acción. “Inobjetal 1” conforma con otros tres manifiestos la propuesta de una poesía inobjetal y fue impreso en la revista y difundido internacionalmente vía postal aquel año. Decía lo siguiente:

Métale el dedo o lo que quiera y sienta el vacío y la frustración que le espera detrás de la hoja. No de otra manera opera el arte: le brinda un sustituto de la realidad para que Ud. pueda escapar de ella. Arte es lo que Ud. hará en relación directa con lo que lo rodea y no en relación a un sistema representativo de esa realidad.

38 Guillermo Deisler, *Le monde comme il va* (Montevideo: Ediciones OVUM, 1976). Archivo Clemente Padín (Montevideo, Uruguay). Foto: Fernanda Nogueira.

39 Clemente Padín, “Gastou, gastou (Lenguaje de la acción)”, 1971 (*OVUM*, no. 4, Montevideo, 1974). Archivo Clemente Padín (Montevideo, Uruguay). Foto: Fernanda Nogueira. En la parte superior de la obra se lee el título y fecha de la misma, además de la siguiente frase: “la obra no es el nudo sino el acto que desencadena”.

40 Clemente Padín, “INOBJETAL 1”, *OVUM 10* (no. 10, Montevideo, abril 1971). Archivo Clemente Padín (Montevideo, Uruguay). Foto: Fernanda Nogueira.

Padín concluye su propuesta teórica vanguardista con el apartado “De la representación a la acción” (1973). En un paréntesis muy significativo, aclara en qué consiste el arte de la acción:

(la información estética que el artista transmite enriquece el repertorio del receptor posibilitando mejores niveles de comprensión de la realidad y, como consecuencia de ello, aumentan las posibilidades de operar sobre la realidad, pero no es la obra la que altera la realidad sino la que la consume; por el contrario con el lenguaje de la acción, el artista utiliza no solamente el mecanismo habitual del proceso de información estética según las normas tradicionales —obrar a nivel ideológico— sino que, también, su obra puede operar directamente sobre la realidad)

Padín nos interpela. Muestra en una aporía metalingüística que la representación puramente estética o teórica puede ser una limitación práctica cuando no está implicada en la realidad.

GRÁFICA CORPORAL: NUESTRA DE CADA DÍA

Las propuestas artísticas, la práctica y la actuación de Clemente Padín han sido cruciales para desarrollar un lenguaje poético experimental latinoamericano, activar lenguajes artísticos como forma de denuncia política, fortalecer las redes de comunicación entre artistas y, a la vez, ocupar performativamente el espacio público. Él y su colega de turno en la Asociación Uruguaya de Artistas Correo (AUAC), de una generación más joven, el poeta, artista, teórico y editor uruguayo Nicteroy Nazareth Argañaraz llegaron a la misma resolución: volverse hacia un arte de acción. Ambos tienen en común la activación de plataformas de invención (boletines, ediciones propias, compilaciones, copia y distribución de textos teóricos, y el cuerpo performático/performativo). Sin embargo, Argañaraz va a tratar de pensar los efectos de esa poética y de la producción cultural en el cuerpo de quien las recibe o las busca. En esta materia, las prácticas poéticas experimentales vanguardistas se alinean con el movimiento de las identidades de género y sexualidades otras, así como sus modos

de romper con la normalización impuesta en los lenguajes y la típica distancia operada por la racionalidad colonial, patriarcal blanca. Basándose en postulados de las vanguardias poéticas, obras y teorías literarias, Argañaraz trató de literalmente incorporar la travestilidad para alterar los signos de género impuestos al cuerpo y la forzosa coherencia sexual.



41

Toda lectura comprometida es un acto de travestismo, demuestra su ensayo de 145 páginas plasmado en un fascinante libro de 18 x 12 cm. El título del libro aparece en letras negras sombreadas que van descendiendo palabra por palabra sobre el delineado rojo del poema visual: *La escritura bajo el signo del travestismo* (1990).⁴² El nombre del autor aparece en la parte superior de la portada: N. N. Argañaraz, como si dijera “sin nombre” o No-Nombre Argañaraz, marcando así cierto anonimato reiterado en las iniciales del nombre del editor.⁴³ En la portada blanca sobresale en líneas rojas el poema visual “Bibelô(?)” (1982) del poeta concreto, teórico y ensayista brasileño Décio Pignatari (1927–2012) que mencionamos antes.

El poema visual tiene un impacto inmediato. La mirada insiste en volver para descifrar el mensaje desacostumbrado. Se trata de la fusión de la representación de zonas sexualizadas del cuerpo. En el imaginativo y hábil poema visual, los testículos pueden ser senos, que pueden ser culo. Toda vagina puede ser un pene, o viceversa. Tal como culo y pezones pueden igualmente ser masculinos o femeninos. Ellos representan

41 N. N. Argañaraz, *La escritura bajo el signo del travestismo* (Montevideo: MZ Editor, 1990). Archivo Clemente Padín (Montevideo, Uruguay). Foto: Fernanda Nogueira.

42 *Ibid.*

43 NN - De las iniciales del latín *nomen nescio* 'desconozco el nombre'. Persona desconocida de la que no se tiene ningún dato (Bolivia, Chile y Perú), *Diccionario de la Lengua Española* (Madrid: Real Academia Española, 2021). <<https://dle.rae.es/NN>>, consulta: 2 feb. 2021.

la fusión orgánica/orgásmica/orgiástica de los sexos hasta entonces fragmentados por la norma de la coherencia sexual. Una fusión para la equivalencia, transposición e igualdad.

En una visita al archivo de Clemente Padín en el 2010, él relató, con aquel libro en manos, que su amigo había decidido dar un giro significativo en su práctica. Argañaraz impartía clases de literatura en la Universidad de la República y llegó a presentarse allí travestido.⁴⁴ Era una puesta en escena de la misma teoría que venía elaborando y que aparece plasmada en este libro y en la ficción autobiográfica *Gloria o El drama de la existencia. Recuerdos del travesti más viejo de América del Sur* (1991) escrita en conjunto con Antonio Ladra, también miembro de la AUAC.⁴⁵ En el ensayo de crítica literaria, Argañaraz toma la travestilidad como dispositivo semiótico, como elemento de un sistema de signos con-textuales radicales. El autor adopta la travestilidad como dispositivo inherente al trabajo intelectual y discursivo, es decir, como operación constitutiva del campo cultural. Según Argañaraz, si hay lector/receptor cómplice, se da una escritura travesti. La marca de la escritura travesti —que en esta interpretación refleja la producción discursiva en términos amplios— es precisamente ayudar a que el lector/oyente/receptor mute. El texto per-mutacion-al es capaz de cambiar al ser, mientras que el texto conducido no llega a abrir este proceso plenamente. La enunciación del texto se transforma y se produce así un texto camaleón. En este caso la travestilidad de la escritura como signo y operación verbal —y visual— hace de la voz ajena algo propio, cargada de solidaridad, empatía y otros devenires.⁴⁶ Sin embargo, depende de ciertos dispositivos empleados en el texto para que este se abra a una lectura activa. Quizás el primer paso sea precisamente, tal como sugiere Argañaraz, que el autor intente

44 Clemente Padín (teórico, artista, performer y poeta uruguayo) en conversación con la autora, Montevideo, mayo 2010 [no publicada].

45 N. N. Argañaraz y Antonio Ladra, *GLORIA o El drama de la existencia. Recuerdos del travesti más viejo de América del Sur* (Montevideo: Ediciones ODOS, 1991). La portada es la marca de labios pintados. Es interesante notar también que la palabra travesti, siguiendo la gramática normativa de la época, aparece en masculino.

46 "DEVENIR: expresión relativa a la economía del deseo. Los flujos de deseo proceden mediante afectos y devenires, con independencia del hecho de que puedan o no ser rebajados a personas, imágenes, identificaciones. De esta suerte, un individuo, antropológicamente etiquetado como masculino, puede estar atravesado por devenires múltiples y aparentemente contradictorios: un devenir femenino que coexiste con un devenir-niño, un devenir animal, un devenir invisible, etc. Una lengua dominante (una lengua que opera en un espacio nacional) puede verse localmente arrastrada por un devenir minoritario. Será calificada entonces de lengua menor. [...] Todos los devenires singulares, todas las maneras de existir de modo auténtico chocan contra el muro de la subjetividad capitalística. [...] la idea de *devenir* está ligada a la posibilidad o no de un proceso de singularización." Félix Guattari & Suely Rolnik, *op. cit.*, pp. 367, 66, 92.

“incumbir al lector activamente” para que haya un accionar —esta apertura fue precisamente una de las estrategias formales exitosas de la poesía concreta—, así es que la persona que lee/ve/escucha se transforma en coautor y en cierto nivel se da la trans-creación.⁴⁷

¿Cómo puede el lector ayudar a construir la obra? Lo que importa en esta propuesta es la inscripción de la voz en el cuerpo. Las palabras redactadas/transcritas se vuelven composiciones, partituras para la interpretación, sea vocal/visual/corporal. Pasan por el cuerpo, ganan cuerpo con la propia voz para resonar más allá del cuerpo individual. El texto puede ser igual, pero el cuerpo que enuncia le agrega significado (o, en algunos casos, le quita significado). Todo cuerpo es un cuerpo con-textual. Quizá por eso mismo el artista brasileño Paulo Bruscky relata que cuando fue detenido durante la dictadura militar, un policía trató de menospreciar su labor artística diciendo que su trabajo no pasaba de colgar cualquier cosa en la pared y decir que es arte. Bruscky le contesta diciendo “Si yo la pongo en la pared, de hecho será arte; pero si tú lo haces, no significa nada”, por lo que se enojó el agente del régimen.⁴⁸ En la elaboración de esta lectura-acción, quien enuncia sus demandas y autodefiniciones, así como los marcadores sociales de la diferencia que le son imputados importan. Hay travestización cuando la persona que lee/ve/escucha se inviste, siente con el otro en sí mismo, y se transforma con el texto revivido en su propia voz. Por eso, dice Argañaraz, la travestilidad es una operación generalizada en el campo cultural. Es más, no hay cultura sin estética, es decir, sin la afectación, sin tocar la vena sensible, tal como ciertas formalizaciones y propuestas son capaces de desencadenar. Eso hacía la Gang del Movimento de Arte Pornô en los primeros años de la década de 1980 en Brasil. Sus integrantes “performaban” la democracia en sus cuerpos y el espacio público en aquel momento de transición política. Encarnaban las palabras, (re)vivían los poemas e implicaban una política de la amistad, empatía, simpatía, compasión, alianza y solidaridad, hacia la transformación del ser,

47 “[...] el término fue acuñado por Haroldo de Campos para designar un proceso de traducción, que se caracteriza por ser creativo.” Ricardo Gessner, “Transcrição, transconceituação e poesia”, *Cadernos de Tradução* (vol. 36, no. 2, Florianópolis, may.-ago., 2016). <<https://doi.org/10.5007/2175-7968.2016v36n2p142>>, consulta: 3 feb. 2021. Haroldo de Campos & Octavio Paz, *Transblanco* (São Paulo: Siciliano, 1994).

48 Paulo Bruscky (artista conceptual multimedia y poeta brasileño) en conversación con la autora, Recife, PE, sept. 2011 [no publicada].

de la existencia en colectividad y de la esfera pública. En la travestilidad ya no hay “héroes”. Lo que se recuerda y se (re)crea en la lectura es una traducción traviesa, desobediente, en la constitución de una nueva singularidad en donde recordar es precisamente la acción sobre la memoria. “Amar a lo travesti” es saberse otra/otro/otro de mí misma/mismo/misme a través de la escritura y de la lectura; es cultivar la posibilidad de imaginarnos de otro modo —*imagining or even realizing ourselves otherwise*—. Por eso mismo *travesti* es un signo disidente para el sistema. A través de dispositivos estéticos, signos de-generados, des-construidos, buscan cuerpos donde pervivir y trans-formar. El texto/discurso verbal/visual/corporal difumina fronteras, las hace borrosas y alteran el sujeto que se engancha, que se compromete; lo hace un organismo camaleón, cambiante. Se da entonces un triángulo multidireccional de relación semiótica/sígnica/simbólica/simbiótica metamórfica entre autor <> texto/discurso <> lector. Estos tres elementos operan la disolución de los géneros sexuales, literarios y poéticos en la relación misma que desencadenan.

El libro *La escritura bajo el signo del travestismo* (1990) se divide entonces en tres postulados: 1) la travestización del lector; 2) el texto camaleón; 3) el escritor como lector. Argañaraz ejemplifica el primer caso con el libro *Rayuela* (1963) del escritor argentino Julio Cortázar, quien defiende que la obra está para ambos tipos de lector:

- A lector-pasivo que quiere soluciones o falsos problemas, problemas ajenos para sufrir en el sillón;
- B lector-activo, cómplice, copartícipe, copadeciente de la experiencia del novelista en el mismo momento y forma.

A partir de su diagnóstico, Argañaraz sostiene que la obra abierta, en movimiento, sería la que cuenta con:

- A Por un lado, la colaboración teórica mental del usuario del hecho artístico ya producido (cuando no hay danza). Esta reflexión contrasta con la de Umberto Eco, para quien, en cambio, la obra abierta sería la que se abre a mil interpretaciones sin que se altere su singularidad.

- B Por otro lado, está la colaboración del usuario para la producción, como organizador y estructurador del mensaje artístico —tal como hacemos lxs productores culturales— (cuando hay danza). La estructura fragmentaria sugiere secuencias/caminos/directrices/órdenes inusuales y enredos.

Este último caso nos remite nuevamente a *Rayuela* de Cortázar, pero también a *A Ave* (1948–1956) de Wladimir Dias–Pino, a las propuestas del poema/proceso, o aun al hecho de que la artista *queer/cuir/kuir* brasileña Pêdra Costa, en el mismo espíritu, deje libremente disponible las bases musicales del *funk-show STA! Solange tô aberta* a partir de 2016.⁴⁹ Estos casos incitan al lector/actuante a ser copartícipe en la obra a partir de las herramientas estructurales ofrecidas. La lectura amplia, múltiple, plena de caminos posibles, ofrece despliegues productivos tanto para la autora/el autor/le autore como para la lectora/el lector/le lector. Por eso importan sobremanera los procesos de singularización que puede desencadenar la producción estética. Argañaraz pone como ejemplo el “Poema permutacional” del poeta uruguayo Francisco Acuña de Figueroa, publicado en *Mosaico poético* (1957), y otras propuestas poéticas latinoamericanas de vanguardia de la mitad del siglo XX en adelante. Él se detiene especialmente en la poesía concreta y en el texto correspondiente a esta propuesta, “La obra de arte abierta” de Haroldo de Campos, publicado el 3 de julio de 1955 en el periódico *Folha* de São Paulo. O sea, sus principales referentes metodológicos son propuestas poéticas de vanguardia en América Latina que tenían como preocupación mayor implicar a lectorxs/receptorxs/consumidorxs y abrir camino a la participación activa.

Él retoma incluso la investigación de la teórica brasileña de la literatura Irlemar Chiampi para subrayar la notable constatación: “la construcción de la *performance* de la voz a partir del cuestionamiento

49 “*Solange, toy aberta!* es un proyecto de Pêdra Costa en formato show, estilo Baile Funk (originario de las periferias de Río de Janeiro, Brasil) que mezcla *queer*, punk, drag y postporno con el sonido y la danza del Funk Carioca, el Hardcore, el Technobrega y el Kuduro. Utiliza el funk como una herramienta política de resistencia desnaturalizando su forma inicial, promoviendo una verdadera explosión danzante, catártica y política que pone en la escena el deseo de cuerpos que quieren espacio y apertura para existir y para que sus voces sean escuchadas. Habla sobre esos cuerpos (existiendo como uno de ellos) que no se inscriben [en la norma], escenificando lo inclasificable, poniendo sobre la mesa cuestiones relacionadas con la sexualidad, el género, la identidad y los estereotipos, entre otras.” Pêdra Costa a.k.a Solange tô aberta! (STA), Sound Cloud. <<https://soundcloud.com/solangetoaberta>>, consulta: 7 feb. 2021.

de la *performance* de la perspectiva”,⁵⁰ lo que nos induce a extender el perspectivismo del sujeto al perspectivismo sgnico —aún en el caso de políticas identitarias, para las cuales “no hay realidad que no dependa del sujeto”⁵¹— pues en ambos sentidos, las propuestas/mensajes se pueden conjugar más allá de la persona propositora/autora/artista. Es más, como recalca Argañaraz, los temas y motivos (a)bordados “pueden ser interpretados como una única y vasta metáfora [...]: metáfora sobre la escritura y sobre el escritor, el cual, en cierto momento, es escrito cuando piensa estar escribiendo”, como dijo Haroldo de Campos.⁵² Esta declaración resuena años después con el artista Eduardo Kac, en el contexto del Movimento de Arte Porn: “Alrededor de 1980/81, algo que me llamó mucho la atención fue el hecho evidente de que somos hablados por el lenguaje”.⁵³

Obra abierta, en movimiento, conlleva la intención de que el texto se haga cuerpo, se permita ser organismo camaleónico incapturable. La palabra afecta al cuerpo y desborda con su poder performativo susceptible a la recepción: Borges, Foucault, Vgo, Octavio Paz, Haroldo de Campos. Quizá hoy aparecería en esta lista el concepto de cuerpo vibrátil, de la esquizoanalista y filósofa Suely Rolnik, elaborado hacia 1989, el cual significa dejarse afectar por los campos de fuerza del mundo y las sensaciones que provocan más allá de la percepción, al punto de deshacer la separación entre un “yo” y un “otro”. En contraposición a estos elementos trans-mutacionales favorecidos por la producción/recepción discursivas, estaría “el intento de atrapar la voz humana” con la escritura, como señala el escritor cubano Cabrera Infante.

En suma, Argañaraz parte de una identidad disidente de género para entenderla como signo social y metodología de creación y fruición. *Travestilidad* en la escritura consistiría, entonces, en un proceso discursivo, una operación siempre presente en el consumo cultural que conlleva la des-esencialización del ser. Argañaraz pasa del metalenguaje (análisis de la escritura en sí) a lo travesti para romper con las asignaciones de género,

50 Irlemar Chiampi, *O realismo maravilhoso* (São Paulo: Perspectiva, 1980), p. 72, *apud.* N. N. Argañaraz, *op. cit.*, pp. 28–29.

51 Cf. Eduardo Viveiros de Castro, “Exchanging Perspectives: The Transformation of Objects into Subjects in Amerindian Ontologies”, *Common Knowledge* (vol. 10, no. 3, 2004), p. 467. <muse.jhu.edu/article/171397>, consulta: 3 feb. 2021.

52 Haroldo de Campos, *Ruptura dos géneros na literatura latino-americana* (São Paulo: Perspectiva, 1977), p. 33, *apud.* N. N. Argañaraz, *op. cit.*, p. 32.

53 Eduardo Kac, “Rebelde sem cala” [Rebelde sin pantalones], en Eduardo Kac & Cairo Assis Trindade (ed.), *Antología. Arte Porn* (Rio de Janeiro: Codecri, 1984), p. 188.

romper con los códigos/signos/símbolos prescritos en la forma misma, dando cabida a un movimiento intra-textual. Tal como defiende el autor, interesa aquí la posibilidad de considerar la interpretación textual, vocal, visual, sea literaria o artística como una forma de travestilidad. Su lectura en aquel año 1990 *queeriza/cuiriza* la Teoría Literaria y la Estética de la Recepción al sostener la condición posidentitaria fundamental y fundacional también en el entramado de lo real (no metafórico) de los cuerpos. No existe la verdad del género como quizá no exista tampoco la verdad restringida al autor cuando el lector se dispuso a consumir el texto —tal como enseñó el poema/proceso—. Se trata de (re)vivir el texto. El lector, la lectora, le lectore incorpora la voz en el proceso de interpretación y la hace suya, se vuelve coautor, o se hace otra persona en ese proceso, y la autoridad se disuelve en una autoría trans-formadora que se colectiviza. El principio de enajenación inferido en la interpretación se rompe y se difumina. Si en principio eso involucra lo teatral, pronto el texto ajeno, al tener su energía captada y ser revivido, se hace propio. En estos casos tiene lugar precisamente una interpretación-*embodiment* /in-corporación poética (acción poética en el cuerpo) o aún cuerpo poema experimental. El texto (proyecto creativo) vive en el cuerpo. Su voz, configuración visual, acción, práctica, discurso vivo mutacional significa asumir diferentes textos como un cuerpo-palimpsesto quizá. Desde ahí proviene un proceso cultural complementario de empatía, alianza, enlace, de-construcción de identidades, sus des-esencializaciones posibles, fundamentos para políticas posidentitarias.

El *embodiment*/in-corporación, la trans-formación, la travestización dependen de la inteligencia para agenciar aliadas, aliados, aliades de pensamiento y voluntad de acción. Dependen de la capacidad para traerles cerca, lado a lado, en el curso de la lectura: aquello que hace el filósofo trans español Paul B. Preciado cuando dice “¿Me seguís?”, insertado inmediatamente el oyente en su teoría-ficción; o el escritor argentino Copi en su libro *La guerra de las mariconas* (2010), donde el narrador parece contar un secreto a quien lee; o lo que logró el Movimiento de Arte Pornô brasileño con la *performance/happening Interversão* [Interversión] y la caminata porno (1982), una marcha a cuerpo desnudo “por el *striptease* del arte” en la playa de Ipanema, que convocó a la gente a formar parte de la manifestación colectiva por la libertad de los cuerpos y la libre ocupación de la ciudad, aún bajo dictadura.



54

En el libro *La escritura bajo el signo del travestismo*, Argañaraz translucifera mefistofáusticamente⁵⁵ la tradición literaria académica al vincular la poesía experimental en América Latina con formas de disidencia sexual y teatralización del género. Desde la poesía concreta y visual, así como la crítica cultural y literaria, él propone que todo lector es travesti en el sentido de que siempre construye su pensamiento a través de la incorporación del otro y la alteridad. La producción poética se lee como un cúmulo infinito de citas a partir de las cuales se hacen proliferar cuerpos utópicos y que, además, implican activamente al lector en un acto que convierte estas poéticas experimentales en espacios de producción de formas de desidentificación sexual. Una de las formas más efectivas de responder no sólo a las narrativas hegemónicas heterosexuales y su implícita afirmación de una coherencia sexual estable/conservadora que, obviamente, relegaron muchos de estos trabajos poéticos o artísticos, sino también reescribir la ficción llamada historia. Escribir es también operar una transfusión de cuerpos, es habitar la otredad y, en ese habitar, romper los géneros —un *leitmotiv* en la práctica artístico-literaria latinoamericana que refleja la condición identitaria metamórfica de un territorio marcado por la colonización—. Nuestra tarea es emular ese movimiento metodológico de las prácticas poético-políticas, del activismo creativo para activar otras historias, otras narrativas, otras críticas.

54 Gang del Movimento de Arte Pornô (Cairo Trindade, Cynthia Dorneles, Teresa Jardim, Eduardo Kac, Ana Miranda, Sandra Terra, Denise Trindade, Joana Jardim, Daniel Trindade) en la *Caminhada Pornô* [Caminata Pomo] luego de la performance *Intervenção* [Intervención], playa de Ipanema, Rio de Janeiro, 13 feb. 1982. Foto: Belisario Franca. En: Teresa Jardim, *Tesão Revolução: a bandalha 80/82* (Rio de Janeiro, [publicación independiente] 1982). Archivo Denise & Cairo Assis Trindade.

55 Haroldo de Campos, "Transluciferación mefistofáustica. Contribución a la semiótica de la traducción poética" [1981], *Acta Poética* (no. 42-1, Ciudad de México, ene.-jun. 2021). <<http://dx.doi.org/10.19130/iifl.ap.1981.1-2.595>>, consulta: 7 feb. 2021.

a través de ti
travesti
a través de ti
travesti
desvisto las obsesiones de lenin & mccartney
a través de ti
travesti
a través de ti
descubro que mis héroes murieron ya
y marx o menos
a través de ti
recordando a wilde
en una especie de transluciferación mefistofáustica
te escribo, héroe posmoderno
porque escribir
escribir/
te amo(r)
es con/
fundir la hoja contigo
es creer que s.o.s. vos
recibiendo mi voz

o su eco casi sexual
de este acto textual
porque escribir
escribir/
te amo(r)
es querer entender
nuestro deseo de transformar
la transficción en transfusión
es decir
es (in)tentar
traducir, transferir, transgredir
es transignar
sí
transitar entre signos
travestidos de cisnes
que solo se desvisten
a través de ti

—N. N. Argañaraz
Porto Alegre, sep. de 1988



Fabiola Garza Talavera (MX)

*AQUÍ, ALLÁ, EN TODAS PARTES:
SOBRE EL ARCHIVO DIGITAL POESÍA
EN VOZ ALTA*

A mediados del siglo XX, una iniciativa apoyada por el Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México funda el grupo de teatro vanguardista Poesía en Voz Alta. Desde 1956 y hasta 1963, este colectivo transformaría el futuro del teatro en México al presentar en diferentes recintos alrededor de la capital obras de teatro en sus idiomas originales, con escenografías imaginativas y vestuarios simbólicos que proponían la limitación de recursos; una pulsión contraria a las puestas en escena taquilleras del México de esos tiempos. Con el mismo espíritu experimental, el festival Poesía en Voz Alta, organizado anualmente por Casa del Lago UNAM desde el 2005, proporciona ahora una plataforma para la escenificación de la poesía contemporánea en lenguas originarias y de expresiones urbanas como el *spoken word* y el *slam*, así como de los cruces contemporáneos que tiene este género con la tecnología, el *performance* y la interdisciplina.

Ante la falta de un repositorio que organizara, categorizara, investigara y dispusiera al público documentos relacionados con estos emblemáticos eventos, la creación de un archivo era inminente. ¿Por qué un archivo? La noción de archivo lleva consigo una fuerte carga histórica llena de reglamentaciones y expectativas que vale la pena analizar. En la “Declaración Universal sobre los Archivos” (2011), la UNESCO reconoce que el libre acceso a los archivos “Juega un papel esencial en el desarrollo de la sociedad contribuyendo a la constitución y salvaguarda de la memoria individual y colectiva”.¹ Siguiendo estos principios, y atendiendo a las políticas de resguardo de los archivos culturales de este país, que comúnmente vuelven estos repositorios inaccesibles al público general, el Archivo Digital Poesía en Voz Alta buscó recientemente crear un sitio web con una navegación intuitiva que facilitara el acceso y consulta de documentos relativos al movimiento y festival Poesía en Voz Alta.

El acceso a los archivos, información reguladora de nuestra historia, no ha sido siempre transparente. El filósofo francés Jacques Derrida traza los orígenes de la palabra “archivo” en el griego *arkhé*, el cual refiere tanto al *comienzo* como al *comando*; aquello donde las cosas, físicas, históricas y ontológicas comienzan, pero también a aquello que se concibe de acuerdo con la ley, donde las autoridades y los órdenes sociales comandan. En la Grecia antigua, el *arkheion* era aquel domicilio

1 “Declaración Universal sobre los Archivos”, UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000213423_spa>, consulta: 20 feb. 2021.

donde los arcontes, o magistrados, resguardaban los documentos oficiales, y eran ellos quienes tenían el poder de interpretar los archivos e imponer las leyes.² Desde esta perspectiva, el resguardo de los archivos ha estado entrelazado con la autoridad y las instituciones, donde aquello que se resguarda en la privacidad afecta al dominio público en tanto registra las “verdades” históricas. El día de hoy, el Archivo Digital Poesía en Voz Alta se concibe y gestiona desde Casa del Lago UNAM, pero su objetivo se opone radicalmente a la noción de un archivo fijo, inmutable y de una voz unidireccional.

La concepción del archivo como un espacio de conocimiento inaccesible para el público general ciertamente ha mutado desde entonces, y los archivos ya no solo refieren a aquellos custodiados por los funcionarios públicos, sino también a las colecciones generadas desde los núcleos personales y familiares. En nuestra era digital, ya no podemos pensar únicamente en los archivos como espacios físicos, pues las definiciones de este término han evolucionado para referir a los expedientes digitales utilizados para almacenar información o documentos electrónicos que no se utilizan con regularidad.³

Comúnmente, las personas que se dedican a los archivos tienden hacia un fetichismo o, al menos, hacia un interés por el aspecto material del documento. Cuando pensamos en un archivo, las imágenes que se nos vienen a la mente sugieren cuartos llenos de gavetas donde en una cuidadosa categorización se resguardan documentos de diferente índole. ¿Pero qué pasa con aquellos archivos que nunca tocan el mundo material? ¿Cómo esta intangibilidad de los registros ha repercutido en nuestros afectos hacia ellos? Sin duda, no hemos dejado de documentar nuestros alrededores, pero la tecnología digital ha cambiado para siempre la manera en la que almacenamos la información.

En el caso del Archivo Digital Poesía en Voz Alta, se podría decir que la labor con los documentos físicos pasó a segundo plano. Existen archivos físicos limitados respecto a estos eventos que la Casa del Lago UNAM resguarda. La labor archivística se inició, además, a comienzos del año 2020, cuando la pandemia de la COVID-19 obligó a los centros de documentación a cerrar sus puertas indefinidamente. La colaboración

2 Jacques Derrida y Eric Prenowitz, "Archive Fever: A Freudian Impression" (*Diacritics*, The Johns Hopkins University Press, vol. 25, no. 2, 1995), pp. 9-10.

3 "Archive", Cambridge Dictionary. <<https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/archive>>, consulta: 20 feb. 2021.

con archivos de terceros, privados y públicos, desde inicios del proyecto ha sido fundamental para subsanar los rezagos de información asociados a Poesía en Voz Alta. De ahí que materiales digitales, el testimonio oral y la experiencia de los artistas, colaboradores y público tomaron un lugar central en la configuración de nuestro archivo. Fue también en estos tiempos cuando se pudieron poner en acción otras metodologías de trabajo virtual con algunas instituciones; por ello, debo agradecer infinitamente al Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (INBAL/CITRU) y a la Fundación Gurrola por su inagotable disposición para formular conjuntamente el Archivo Digital Poesía en Voz Alta.

Existe una obsesión capitalista por querer acumular archivos para obtener un aparente registro objetivo y verdadero de un momento histórico. Sabemos que nuestra memoria es selectiva y, ante ello, la tecnología nos ha dado herramientas para auxiliarnos frente sus inevitables omisiones. Pero, a la vez, no hay tecnología que pueda retratar fehacientemente lo que alguna vez sucedió. Esto es más o menos evidente cuando vemos una imagen en blanco y negro de las presentaciones del movimiento Poesía en Voz Alta (1956–1963) y no podemos imaginarnos los colores de los vestuarios, los detalles de las escenografías y mucho menos las dicciones, actuaciones y musicalización de estas puestas en escena. Y, por objetivo que parezca un video de una presentación reciente del festival Poesía en Voz Alta, un punto de vista y un proceso de edición siempre condicionarán aquello que vemos. No solo eso, los archivos son siempre dependientes de lo realizado y procesado, y no de lo que fue dicho y pensado.⁴ Únicamente queda el registro de los resultados materiales de procesos históricos mucho más complejos. ¿Qué pasaría si en lugar de solo observar los documentos de un evento histórico generados por las instituciones pudiéramos tener acceso a un repositorio que recopilara las vivencias y registros de las personas que lo experimentaron?

Las cámaras digitales y los teléfonos inteligentes nos han permitido documentar cada paso de nuestras vidas. Una prueba de ello es nuestra tendencia creciente a registrar y compartir en redes sociales

4 "Declaración Universal sobre los Archivos", UNESCO. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000213423_spa>, consulta: 20 de feb. 2021.

como Instagram y Facebook nuestra cotidianidad. En ocasiones, los documentos que ahí se albergan no tienen copia de resguardo. Este fue el caso del festival Poesía en Voz Alta: no fue posible encontrar información de las ediciones del 2011 al 2014 en discos duros que albergaran imágenes o videos de los eventos. Fue ni más ni menos que en Facebook donde se hallaron cientos de álbumes con imágenes de las presentaciones, conciertos y competencias del festival.

Uno no es consciente, por lo general, de la historia que se construye mientras se vive. Son pocos quienes se detienen a ordenar sistemáticamente lo que documentan y estiman pueda ser de interés para propósitos futuros. La información se ha vuelto tan efímera como el acto de compartir “historias” en Instagram (un hecho significativo el que en inglés estás se definan como “stories” y no “histories”) que solo son visibles por 24 horas o que el eliminar algo para siempre sea tan fácil como mover un ícono virtual a una papelera. Algunos sucesos, por más recientes que parezcan, en muchas ocasiones transitan por estos medios sin dejar huella de su existencia para la posteridad.

La obsolescencia de los medios es palpable en el momento que nos parece una tarea casi imposible acceder a los documentos que se esconden detrás de un videocasete de VHS o una cinta de audio. Ciertamente esto fue algo a lo que se enfrentó el Archivo Digital Poesía en Voz Alta al momento de tratar de extraer documentos digitales de unos DVD (tecnología que nos parece cercana aunque cada vez son menos las computadoras que incluyen lectores de estos discos). Ahora bien, esos objetos, que para futuras generaciones podrán parecer vestigios inútiles, siguen indudablemente habitando el mundo físico y nos recuerdan las antiguas prácticas de almacenamiento. Algunos otros cambios de tecnología pasan aún más desapercibidos: desde las actualizaciones de los *software*, los alojamientos que mantienen las páginas web corriendo, los sitios web de almacenamiento y las redes sociales difuntas, dejan de funcionar de un momento a otro y con ellas desaparecen una infinidad de documentos digitales que se creían estaban salvaguardados.

Otra gran problemática de los archivos es el acceso a los recursos económicos mínimos necesarios para su mantenimiento. En una conversación en noviembre de 2020, con motivo del lanzamiento del Archivo Digital Poesía en Voz Alta, Mónica Mayer, artista feminista y cofundadora del archivo independiente *Pinto Mi Raya*,⁵ nos preguntaba si efectivamente contábamos con el apoyo institucional y los recursos necesarios para mantener el archivo, una preocupación no insignificante. De manera recurrente en México iniciativas así se crean y se desarrollan tan solo durante el plazo de una administración o gobierno, para quedar en el abandono tras los cambios de poder. Con cierta gracia pesimista, Mónica Mayer ha creado un “Cuestionario para artistas con archivos personales”, en el que, propiciando la autorreflexión de quienes custodian archivos, enumera una serie de condiciones mínimas para preservarlos, y que en caso de no ser cumplidas, sugiere mejor quemarlos.

Ante las infinitas problemáticas relatadas, el panorama de los archivos puede parecer desesperanzador. Los archivos son vistos generalmente como una carga, producto de una compulsión acumulativa de un ente bajo un orden opacado. No tendría por qué ser así: la era digital ha permitido que el acceso a la información llegue a públicos más extensos, e incluso, se expande para que esos mismos usuarios sean quienes aporten materiales faltantes y otros conocimientos. Es imperioso trasladar la concepción de los archivos como un capricho privado a la de un conocimiento colectivo.

Conformar un archivo colectivo es uno de los propósitos principales del Archivo Digital Poesía en Voz Alta. Los eventos del movimiento Poesía en Voz Alta y el festival Poesía en Voz Alta han involucrado a incontables participantes, gestores y espectadores que poseen registros obtenidos desde la experiencia personal que encontrarán aquí una plataforma para su incorporación. Este archivo digital busca expandir el conocimiento acerca de Poesía en Voz Alta por medio de comisiones de textos y obras artísticas que exploren las diferentes implicaciones que han tenido estos eventos históricos en las subjetividades. Para esto último, sirve recordar la reflexión del crítico de arte Hal Foster quien, al analizar la práctica de

5 En el sitio web se lee: “*Pinto mi Raya* surge en 1989 como un espacio alternativo o galería de autor, dentro del marco de otros proyectos similares promovidos por artistas [...] de la Generación de los Grupos”. <<https://www.pintomiraya.com/>>, consulta: 20 feb. 2021.

investigación de archivo en varios artistas contemporáneos de la década de 1990, nota un giro en la concepción de estos que los transforma de “sitios de excavación” a “sitios de construcción”.⁶ Foster percibe aquí el paso de una cultura que ve lo histórico con melancolía, a una que la ve como una oportunidad creativa para lo que puede ser, nutrida de escenarios posibles y alternativas a nuestras realidades actuales. Y es que hoy, cuando los archivos ya no son sitios oscuros resguardados por arcontes con la finalidad de perpetrar una narrativa oficial y los documentos han perdido su componente aurático al disponer de sus copias digitales en el ciberespacio, los archivos están ahí, más que nunca, a la espera de nuevas interpretaciones.

6 Hal Foster, “An Archival Impulse” (*October*, vol. 110, otoño 2004), p. 21.



Fotografías de Natalia Gaia, PVA 2018.

LA LENGUA QUE VIBRA ANTES DE LA PALABRA
POESÍA EN VOZ ALTA 2020

EDICIÓN/COORDINACIÓN EDITORIAL

Macarena Hernández Estrada

DISEÑO

Diego Pereyra Yturbe

CORRECCIÓN DE ESTILO

Lucía Pi Cholula

Guillermina Olmedo y Vera

TRADUCCIÓN

Guillermina Olmedo y Vera → 84 - 91 y 100 - 119

REVISIÓN DE LA TRADUCCIÓN

Fabiola Garza Talavera

TRANSCRIPCIÓN

Alberto Andrade → 18 - 39

EQUIPO COLABORADOR DEL FESTIVAL PVA 2020

Macarena Hernández Estrada · Curadora Invitada
Fabiola Garza Talavera · Seguimiento actos internacionales
Luis Fernando Colchado · Comunicación Web
Francisco Calleja Luna · Redes Sociales – Comunicación Web
Regina Vargas Acosta · Servicio Social

casadellago.unam.mx/pva2020

AGRADECIMIENTOS

Bosque de Chapultepec, Cátedra Max Aub. Transdisciplina en arte y tecnología, Fonoteca Nacional, Fundación Gurrola A. C., Gaga Fine Arts, INBAL/CITRU, Wendy's Subway, Tania Aedo, Catherine Bennett, Elizabeth Calzado, Eugenia Correa, Ericka Florez, Rosa Gurrola, Flor Edwarda Gurrola, Paulina González Villaseñor, Finella Halligan, Sol Henaro, Catalina Lozano, Mauricio Marcin y Andrea Paasch.

Agradecemos especialmente a las/los artistas y colaboradores por su generosidad para realizar esta publicación.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Enrique Luis Graue Wiechers · Rector

Leonardo Lomelí Vanegas · Secretario General

Luis Agustín Álvarez Icaza Longoria · Secretario Administrativo

Patricia Dolores Dávila Aranda · Secretaria de Desarrollo Institucional

Raúl Arcenio Aguilar Tamayo · Secretario de Prevención,

Atención y Seguridad Universitaria

Alfredo Sánchez Castañeda · Abogado General

Néstor Martínez Cristo · Director General de Comunicación Social

Jorge Volpi Escalante · Coordinador de Difusión Cultural

CASA DEL LAGO UNAM

Cinthya García Leyva · Dirección

Monserrat Serafín · Asistente de Dirección

Jean Pierre Espinosa · Subdirección

Irene Chávez · Asistente de Subdirección

Itzuri Cabrera · Difusión y Prensa

Diego Pereyra, César Álvarez · Diseño

Ilona Goyeneche · Unidad Académica

Beruz Herrero · Artes Plásticas

Erika Lázaro · Producción

Ricardo Castellanos · Logística

Roberto Gutiérrez · Área Técnica

Nayeli Macías · Cursos y Talleres

Alejandra Pérez Grobet · Vinculación

Alberto Andrade · Relaciones Públicas

Eduardo Marañón · Estadística y Análisis

Marco Mostalac · Unidad Administrativa

María del Mar Flores · Asistente de la Unidad Administrativa

Angélica Aguilar · Servicios Generales

Rosario Hernández · Personal

Jeannette Gaona · Presupuesto

Francisco Medina · Bienes y Suministros

Edgar Javier Ceceña García · Almacenista
Alfredo Vázquez García · Analista
Erick Sevilla Trejo · Auxiliar Contable
Sergio Barrientos Barrientos, Beatriz Castro Nieto, Veronica Marisol Contreras Olivar, Elia Ivonne Duarte Zumaya, Tania Hernández Ponce, Joselin Hernández Zamora, Andrea Lara Ramírez, Argelia Guadalupe Lerma Rosas, Héctor Martín Sánchez, Enrique Reyes Ortiz, Mónica Sánchez Hernández y Laura Valadez Cortés · Auxiliares de intendencia
Eduardo Mondragón Cruz y José Antonio Santiago López · Jardineros
Leticia Sandoval García · Jefa de Sección
Oscar Cruz Cruz, Sergio Santiago López
y Julio Alejandro González Hernández · Jefes de Servicios
Adrián Jamayo Cervantes · Oficial Electricista
Edgar Ramírez Osorio · Oficial Jardinero
Evelyn del Rocío Rosas Rosales · Oficial de Servicios Administrativos
Octavio Estrada Manzanares · Oficial de Transporte
José Melvi González Reyes · Operador de Aparatos Audiovisuales
Martha Aurora Pérez Said · Profesionista Titulada
Yabel Lorenzo Orozco, Cecilia Margarita Pérez García, Patricia Ramírez Osorio, Daniel Solís Alatorre y Olivia Valle Torres · Secretarias y Secretarios
Luis Alberto Contreras Olivar, Raúl Grijalva Sánchez,
Alberto Isaac Hernández Ponce, Alfredo Gustavo Sánchez Valerio,
Alejandro Santiago López, Jose Luis Villafuerte Navarrete
y Juan Pedro Quiroz Temaxte · Técnicos
José Francisco Aguayo Gallegos, Edgar Emmanuel Aguilar Mosqueda,
Eleazar Aldaco Pérez, Claudia Barrientos Barrientos, Luz María Carmona Pantoja, Monserrat Del Castillo Araoz, María del Pilar Cortés Corona, Alejandra Gómez Pérez, José Hugo Hernández Cabrera, Adrián Jamayo Valle, Mónica Lara Ramírez, Daniel Raúl Lomelí Sánchez, Yuval Alejandra López Guevara, Luis Alberto Ángel López Robles, Gabriela Martín Sánchez, Luz María Martín Sánchez, Diana Samantha Rubí Pérez Guerrero, Rafael Pineda Vargas y Erik Rojas Méndez · Vigilancia

D.R.© 2021 Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, delegación Coyoacán,
C.P. 04510, México, Ciudad de México.
Casa del Lago Juan José Arreola - UNAM
casadellago.unam.mx

D.R.© Imágenes y textos de sus autores.
Se ha hecho todo lo posible para encontrar a los titulares de las
imágenes aquí publicadas. Se acreditan en el pie de cada fotografía.

Queda prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio de la
presente obra, sin contar previamente con la autorización escrita del titular
de los derechos patrimoniales. Todos los derechos reservados.

Primera edición
Ciudad de México, 2021
ISBN: 978-607-30-5001-2
Se terminó de imprimir en octubre 2021
en los talleres de Offset Santiago.
Para su formación se utilizó la familia Surt,
diseñada por Blaze Type Foundry.
Papel bond de 120 gr.
Se imprimieron 500 ejemplares.







Amor Muere (MX-GT)
Ampersan (MX) + Cineamano (MX)
Annea Lockwood (EU) por Liminar (MX)
Augusto de Campos (BR)
Claudia Pagès (ES)
Clemente Padín (UY)
Cucina Povera (FI)
Dani Zelko (AR)
Fabiola Garza Talavera (MX) + Mónica Mayer (MX)
+ Paulina González Villaseñor (MX) y Cinthya García Leyva (MX)
Fernanda Nogueira (BR) + Sol Henaro (MX)
Grupo Móvil (CO)
Jonathan Burrows (GB) + Matteo Fargion (IT-GB)
Juan José Gurrola † (MX) por Pepx Romero (MX)
Macarena Hernández Estrada (MX)
Marcia Cabrera (CO)
María Salgado (ES)
Martina Raponi (IT-NL)
Murcof (MX-ES)
Rodolfo Obregón (MX)
Sarmen Almond (MX)
Tania Candiani (MX) + Erick Meyenberg (MX)