

LAS FRONTERAS DEL GÉNERO: INTERMEDIALIDAD Y PERFORMATIVIDAD EN LA POESÍA DE LOLA NIETO

Rosa María Berbel García



**LAS FRONTERAS DEL GÉNERO: INTERMEDIALIDAD Y PERFORMATIVIDAD
EN LA POESÍA DE LOLA NIETO.**

***THE BOUNDARIES OF THE GENRE: INTERMEDIALITY AND
PERFORMATIVITY IN THE POETRY OF LOLA NIETO.***

Autora: Rosa María Berbel García

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Granada

rosaberbel@correo.ugr.es

Sumario: 1. Introducción. 2. La conquista de la escena: perfoepoesía e intermedialidad. 3. Espacios fronterizos: la poética performativa de Lola Nieto. 4. Conclusiones. Notas. Índice de imágenes. Referencias bibliográficas.

Citación: Berbel García, Rosa M. "Las fronteras del género: intermedialidad y performatividad en la poesía de Lola Nieto." En Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras, nº 9, 2020, pp. 131-145.

LAS FRONTERAS DEL GÉNERO: INTERMEDIALIDAD Y PERFORMATIVIDAD EN LA POESÍA DE LOLA NIETO.

THE BOUNDARIES OF THE GENRE: INTERMEDIALITY AND PERFORMATIVITY IN THE POETRY OF LOLA NIETO.

Rosa María Berbel García

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Granada
rosaberbel@correo.ugr.es

Resumen

Las constantes hibridaciones y trasvases entre medios han condicionado sustancialmente el estudio de la literatura en los últimos años y han contribuido a ampliar las fronteras y las expectativas de lo literario. Así, la consolidación de la performance como modalidad influyente ha dejado sus huellas a lo largo del espectro mediático, transformando significativamente la comprensión tradicional de los géneros y favoreciendo la aleación entre sistemas mediales diversos. De este modo lo atestigua la aparición de la perfopoesía como práctica intersticial fundada en el carácter procesual, interactivo y espectacular de la palabra poética y en la incomodidad con respecto a los moldes teóricos habituales. A este respecto, la obra de Lola Nieto constituye un lugar privilegiado desde el que pensar estas intersecciones entre lo poético y lo performativo, habiéndose convertido en una propuesta fundamental cuya ubicación bordea siempre los límites del género, el canon y el territorio.

Palabras clave: perfopoesía, performatividad, intermedialidad, poesía española contemporánea

Abstract

The constant hybridizations and transfers between media have substantially conditioned the study of literature in the last years and have contributed to expanding its boundaries and its expectations. Thus, the consolidation of the performance as an influential modality has left its traces throughout the media

spectrum, significantly transforming the traditional understanding of genres and improving the mixture between diverse media systems. This is attested by the appearance of perfopoetry as an interstitial practice based on the ritual and spectacular nature of the poetic language and on the discomfort with the usual theoretical ways. In this regard, Lola Nieto's work constitutes a privileged place from which to think about these interactions between poetry and performance, and has become a fundamental proposal whose location always borders the limits of genre/gender, canon and territory.

Keywords: perfopoetry, performativity, intermediality, Spanish contemporary poetry

1. INTRODUCCIÓN

Desde el sustrato teórico de la literatura comparada, los análisis de las aleaciones y trasvases entre medios han contribuido a ampliar los límites y las expectativas de lo literario, intensificando, así, la experiencia estética. En este sentido, la consolidación de la *performance* como modalidad influyente tras el giro performativo (Fischer-Lichte) parece haber dejado sus huellas a lo largo del paisaje mediático, transformando significativamente la comprensión tradicional de los géneros y favoreciendo la aleación entre sistemas mediales diversos. Así lo atestigua la

aparición de la perfoepoesía como práctica intersticial fundada en el carácter procesual, interactivo y espectacular de la palabra poética y en la incomodidad con respecto a los moldes teóricos tradicionales. El estudio de los actos perfoepoéticos debe, pues, por un lado, indagar en la especificidad medial de la perfoepoesía, y por otra parte, desestabilizar las relaciones tradicionales entre texto y escena, valorando estas producciones como objetos artísticos efímeros y polivalentes y obras autónomas independientes de su fijación en la escritura.

A este respecto, la obra de Lola Nieto constituye un lugar privilegiado desde el que pensar estas intersecciones entre lo poético y lo performativo, mediante la fragmentariedad, el trabajo sobre la oralidad, la proyección de una puesta en escena, el énfasis en lo ritual, la apertura a lo impredecible o la incorporación de cierta estética del shock. En este entorno mediático, las tesis de Irina Rajewsky (2005) sobre intermedialidad dan cuenta de lo perfoepoético como un espacio para la convergencia, al constituirse al mismo tiempo, y desde una sorprendente pluralidad interna, como una *transposición medial* (puesto que implica el traslado del material textual original a otro medio a través de un proceso de transformación de los contenidos) y como una *combinación de medios* (dado que la perfoepoesía es, por definición, una conceptualización que articula varias formas mediales diferenciadas: lo textual, lo espectacular, lo audiovisual, lo corporal, etc.).

2. LA CONQUISTA DE LA ESCENA: PERFOPOESÍA E INTERMEDIALIDAD

La progresiva sustitución de la idea de *texto* o *lenguaje* por la de *medio* ha provocado que, en los últimos tiempos, la categoría de intermedialidad se haya convertido en un lugar de referencia a partir del que replantear los estudios literarios y culturales. Así, la literatura comparada ya no habría de limitarse únicamente a las relaciones textuales, sino que habría incorporado en su objeto de estudio elementos propios de medios no estrictamente verbales (Sánchez Mesa y Baetens, 2017: 12). Pero, ¿cómo trasladar el debate teórico sobre la intermedialidad y sus conceptualizaciones al estudio de la especificidad de un medio? ¿En qué sentido es la perfoepoe-

sía una práctica intermedial? La *performance*, como práctica fundada históricamente en la incomodidad ante las limitaciones genéricas tradicionales, constituye en sí misma uno de los ejemplos más claros de la inexistencia de medios puros. Tal y como expone Mitchell, “todos los medios son, desde el punto de vista de la modalidad sensorial, medios mixtos” (2005: 257), y de esta forma, se consolidan como sistemas de signos plurales y dialógicos. También así lo apuntan Sánchez-Mesa y Baetens, al aludir a que “incluso los signos monomodales [sean, o no, verbales] están caracterizados por una pluralidad interna” (2017: 15). Esta comprensión de la intermedialidad como una cualidad intrínseca de cada medio insiste el hecho de que el contacto (y también el conflicto) con otros medios condiciona, influye y transforma la especificidad de cada sistema particular de signos, constituyendo incluso su posibilidad de existencia. De este modo, podemos ver cómo la *performance* opera como una *remediación* sobre otros medios, al articular en sus márgenes diferentes semióticas provenientes de prácticas mediales, discursivas y genéricas diversas¹. Pero también, si seguimos esta idea, habríamos de hablar de la poesía en términos de un medio mixto, en el sentido es que es, desde su origen, fruto de la combinación de la oralidad, la escritura, la visualidad o la música. Así, la perfoepoesía (que en sí misma engloba una complejísima infinidad de prácticas y cauces expresivos diversos) no sería, en ningún caso, una combinación de medios puros o sencillos, sino el resultado de la aleación de dos regímenes mediáticos en sí mismos complejos, plurales y definitivamente *remediados*, unidos en una “integración genuina” (Rajewski)².

A esta circunstancia específica en la naturaleza de los medios, se une una segunda definición de intermedialidad, quizá más restringida y aceptada, que tiene que ver con su comprensión como combinación de medios o de signos, o como transposición de materiales de un sistema de signos a otro. Rajewski alude a esta última forma de intermedialidad como una práctica “genética”, que implica el trasvase de un texto o discurso “original” o “fuente” a otro medio, mediante un proceso de transformación de los materiales (2005: 51). Hablaríamos, entonces, de adaptaciones fílmicas o seriales, de novelizaciones o, en el caso, de la poesía, de videopoesía, teatralizaciones de poemas o lecturas en escena. No obstante, parece resultar problemático para el estudio de la perfoepoesía concebir la fijación de la

escritura en el objeto-libro tradicional como el sistema fuente de esta relación intermedial, a saber, comprendiendo los aspectos que tienen que ver con la escena o la interacción con el público desde un punto de vista subsidiario de la literatura. Al contrario, entendemos que lo perfo-poético ya articula en su naturaleza original los materiales líricos y los espectaculares, sin que podamos hablar de una mera translación de contenidos verbales desde el marco de la página al marco de la puesta en escena. Así lo expone Walter Ong remitiendo a la historia, cuando escribe que desde la Antigüedad hasta prácticamente el siglo XVIII, muchos textos literarios, aun compuestos mediante la escritura, estaban concebidos y orientados para la lectura pública (Ong, 1996: 137). No obstante, reconocemos que, al margen de la perfo-poesía entendida en un sentido estricto, la categoría de performatividad ha dejado su poso en las prácticas poéticas, permeando también en las escrituras más tradicionales³. Pero más allá de esto, la poesía escénica vehicula una nueva forma de relación entre el texto y la escena, fundada en la deriva performativa y teatralizante del arte contemporáneo, y que no debe ser lastrada por las críticas literarias de vocación textocéntrica, que han privado tradicionalmente a la palabra de sus posibilidades escénicas, públicas o rituales.

Consideramos, pues, que en la perfo-poesía acontece una reformulación profunda de los códigos de recepción de lo poético al margen de la escritura y de los cauces de emisión habituales, mediante la apertura significativa, la *autopoiesis*, la explotación de la voz y la oralidad y el énfasis en la irreproductibilidad del acontecimiento. La audiencia desempeña un papel protagonista, convirtiéndose no solo en receptores del poema, sino también en coautores y coproductores. La poesía performativa supone, además, una puesta en cuestión de los circuitos editoriales tradicionales y de las formas canónicas de publicación y legitimación de los contenidos, en el sentido en que “una performance escapa al alcance de las teorías estéticas tradicionales” (Fischer-Lichte, 2013: 32) y se resiste a una “estética hermenéutica”. En la práctica, no obstante, las fronteras entre libro y escena son más porosas, y no son pocos los poetas que, a lo largo de su trayectoria, se han servido tanto de las estrategias tradicionales de publicación como del carácter interactivo, contrahegemónico (e incluso, beligerante⁴) de los actos perfo-poéticos. Así, pese al prestigio social y cultural del objeto-libro, estos

poetas han abierto sus propuestas a lo que Novak reconocía como definitorio de la poesía performativa: “la simultaneidad y la colectividad tanto en su producción como en su recepción” (173); en contra, con frecuencia, de la visibilidad o de la aceptación crítica de sus obras escritas.

No podemos obviar, a este propósito, que la génesis de la *performance* coincide históricamente con el momento de expansión de las vanguardias, por lo que no es causal que buena parte de esta poesía performativa se distinga desde su concepción por el rechazo de la narratividad o la certeza semántica, la experimentación con elementos de lo lúdico y lo hipertextual o la inclusión de elementos desestabilizadores y desacralizadores en la palabra poética. También, se fija su inicio en el *spoken word* de Ginsberg con su célebre *Aullido*; en un contexto, por tanto, regido por las lógicas del *underground* y por la revolución general de los formatos artísticos. Así, en su camino en favor de la creación como un lugar de encuentro y de discusión pública, la perfo-poesía trasciende la comprensión romántica de lo literario como ejercicio individual y fruto del genio, desmontando el yo poético absoluto y colectivizando la autoría. No obstante, y como señala Finnegan, a pesar de estos intentos de vanguardia, la lectura en silencio y la *performance* en vivo siguen coexistiendo necesariamente en la experiencia del poema (169), apareciendo en dimensiones distintas pero no necesariamente opuestas del entorno cultural.

Por tanto, partimos de la certeza de que la categoría de performatividad ha dejado sus huellas a lo largo y ancho del espectro mediático, transformando significativamente todas las producciones culturales de nuestro tiempo. Frente a la estética de la Modernidad, que nos impelía a un reconocimiento del arte como producto acabado, original y único, el “giro performativo” vaticinado por Fischer-Lichte nos ha proveído en las últimas décadas de las herramientas críticas necesarias para valorar la creación como un conjunto irreproducible de acciones y un proceso interactivo en elaboración permanente. Este giro performativo ha supuesto el tránsito desde una comprensión semiótica de la experiencia estética hacia una comprensión performativa y ha desestabilizado, en consecuencia, la tradicional dicotomía entre sujeto y objeto⁵. Así, las prácticas artísticas han tratado de esquivar las categorías aristotélicas de representatividad y narratividad, la idea

de perdurabilidad asociada a lo textual o la noción de destreza, entre otras, mediante las ideas de ritualidad, procesualidad, impredecibilidad o participación. De este modo, la perfoepoesía trabaja a partir de una suerte de “palabra descontextualizada” o “desterritorializada semióticamente” y, en cualquier caso, alejada ya del ejercicio solitario e íntimo de la escritura tradicional, para constituir de ese modo una nueva realidad para la práctica poética. Esta descontextualización se aproxima sorprendentemente a lo que Fischer-Lichte denominó “acción autorreferencial” aludiendo al teatro y descrita, por tanto, como acción performativa, “sin más significado que su propia ejecución” (2013: 43), puesto que no se refiere a algo ya dado de antemano sino que, más bien, “genera identidad” (54) y hace realidad. La poesía performativa no proyecta en escena, pues, una identidad preconcebida en los textos escritos, sino que es constitutiva de realidad en tanto que “corporiza determinadas posibilidades históricas” (Fischer-Lichte, 2013: 57).

Si atendemos al *slam poetry* como caso paradigmático dentro de las prácticas perfoepoéticas, nos encontramos con algunas características específicas. El elemento de la competitividad entre poetas añade rasgos particulares, aunque no originales, a esta práctica performativa. Como exponen Marc Smith y Joe Kraynak, no podemos decir que la competición sea el punto principal del *slam*, pese a que sí constituye un ingrediente esencial (2009: 6) que hunde sus raíces en la poesía clásica y las justas tradicionales. En este sentido, el papel del público cobra una importancia superior, si cabe, a la de otras prácticas perfoepoéticas, al convertirse la audiencia en juez de lo que ocurre en escena, pero también en coautora y coproductora. Así lo expresa Diana Cullell, aludiendo a la forma en que “varios miembros de la audiencia se retroalimentan los unos de los otros y sus respuestas y reacciones dependen en gran manera de los de los demás” (2017: 246). La competición genera, de este modo, un reforzamiento de la idea de comunidad y la consolidación de un sujeto creador colectivo. Se produce una desestabilización del yo poético absoluto en el momento en el que se erradican las desigualdades jerárquicas entre poeta y público y la audiencia pasa a formar parte de lo que Herrmann denomina un “juego de todos para todos”. A esta abolición de las relaciones de poder contribuye también la voluntad de ocupación del espacio público y social de estas prácticas

performativas. Como apunta Cullell, la celebración de estos encuentros en bares u otras salas públicas⁶ crea una dinámica creativa particular con un público mezclado y muy plural, no necesariamente lector habitual de poesía, y “propicia para una unión con el público” (Cullell, 2017: 250). Para conquistar el elemento ritual de estas lecturas colectivas, dirá Fischer-Lichte, es preciso que las realizaciones escénicas se desarrollen en lugares que no estén aislados de la realidad social (2013: 109).

Aunque el mayor interés crítico-teórico por la poesía performativa provenga de los Estados Unidos, son múltiples las prácticas perfoepoéticas que, en estos años, se han consolidado en España. Al margen del *slam poetry*, que ha anidado en buena parte de los centros urbanos, podemos hablar de la credibilidad institucional y académica que se ha concedido en esta década al Festival Perfoepoesía de Sevilla, que habría celebrado en este 2020 su octava edición. Se trata del primer festival español íntegramente dedicado a la poesía performativa, aunque estas prácticas suelen encontrar cabida también en festivales más al uso, como Cosmopoética, AntiaéreA5 o el Festival NUDO. En esta vocación de transgredir las formas y los espacios tradicionalmente asociados con la poesía mediante la interacción con otros lenguajes creativos, la editorial Cangrejo Pistolero publicó en el año 2012 una monografía sobre poesía escénica asociada al festival sevillano, en la que poetas como José Ignacio Montoto, Yolanda Castaño u Óscar Martín Centeno abordaban diversas cuestiones relacionadas con estas prácticas creativas.

En la línea de lo que venía haciendo el *happening* desde la segunda mitad del siglo XX, la poesía performativa hace explícita una resistencia a ser interpretada y una vinculación con el espectador a partir de sensaciones físicas como el malestar, el shock o la frustración, producidas generalmente por la disposición corporal del artista o la artificiosidad de su lectura, que rechaza la naturalidad siguiendo la idea de que la “mímesis de la oralidad no puede lograrse nunca con autenticidad plena” (Mancera, 2009: 420). Las palabras y las imágenes dejan de tener un sentido unívoco y cómplice con el proceso hermenéutico, para abrazar en su lugar la ambigüedad, el caos y la pluralidad de sentidos. Así, estamos más bien ante aquello a lo que aludía Fischer-Lichte cuando hablaba de que “se trata menos de comprender las acciones que llevó a cabo el artista que

de comprender sus experiencias mientras lo hacía y las que suscita en los espectadores” (2013: 32). Sería ingenuo pensar, no obstante, que la propuesta escénica no inicia un proceso de generación de significado, pero la comprensión del acontecimiento, que pasa por la confusión de los roles de sujeto y objeto, es *a posteriori* y, por tanto, no forma parte de la realización escénica. Esta voluntad de rehuir las categorías estéticas tradicionales opera también por acumulación caótica, y por momentos, redundante, de lenguajes en escena o *plétora*, orientados a la recreación de la inmediatez comunicativa.

Hay, además, un realce de lo primitivo y del elemento ritual, para el que puede ser útil la distinción que Walter Ong (1996) establece entre “oralidad primaria y “oralidad secundaria”. Según Ong, la oralidad primaria corresponde a la oralidad de una cultura “que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión” (1996: 6), por oposición a la oralidad secundaria, que es la propia de las sociedades tecnológicas, en las que la cultura posee un “carácter de permanencia”. En este sentido, la poesía performativa, como forma de resistencia ante el discurso hegemónico racionalista, occidental, urbano y ultramoderno, y como lugar de cuestionamiento de la historia y de la temporalidad dominante, estaría fundada en un deseo de recuperación de la oralidad primaria y de sus moldes mentales. No obstante, Martina Pfeiler reconoce que la perfoepoesía es un fenómeno dominado casi exclusivamente por la oralidad secundaria (2003: 9), pues a pesar de esta voluntad de reparación y conservación de los relatos orales, se trata de una forma deliberada y autoconsciente de oralidad, basada, en palabras de Ong, en el uso de la escritura y de la impresión (Ong, 1996: 136). Así pues, la oralidad y la escritura, aun pensadas como instancias distintas del lenguaje, no son en ningún caso excluyentes.

Tras la caída de los relatos y el colapso de las grandes narrativas de la Posmodernidad, las reacciones desde el arte ante el giro performativo parecen vehicular bien un deseo de expresión explícitamente antinarrativo o posdramático, o bien una tendencia a la “poetización *exocanónica*”, de grupos sociales marginales o subalternos. Ambas voluntades conviven en la perfoepoesía, cuya potencia política y emancipatoria tiene un impacto incalculable en el conjunto de los discursos artísticos. Un ejemplo de esto lo encontramos en la poesía de la catalana

Laia López Manrique, que integra reflexiones sobre el lenguaje y la realidad, al tiempo que sobre el impacto de la economía global y las estructuras sociales y culturales del capitalismo. En su poética, el aspecto performativo se articula en escena en paralelo a la reivindicación de identidades periféricas, la inclusión de lo *queer* y una voluntad de reescritura del *lesbian body*, siguiendo el concepto de Monique Wittig. En este mismo camino, la poeta Sara Torres ha explorado la intermedialidad en su último libro, *Phantasmagoria* (La Bella Varsovia, 2019), en vinculación con la artista visual Marta Velasco. El libro ha sido presentado como una encarnación de “lo teatral, lo narrativo y lo poético”, indagando en los cuerpos aislados y el deseo no normativo. Se trata, en este caso, de la presentación de una subjetividad desbordada, heterogénea, que se articula en escena mediante las estrategias creativas de la repetición, la acumulación y la saturación. En este sentido, los poemas de Sara Torres (o, como veremos en el siguiente epígrafe, de Lola Nieto) suelen presentar en lo formal ciertas “cualidades mnemotécnicas” (Pfeiler, 2003: 22), aunque no se trate de fórmulas de memorización al uso, sino más bien de “estructuras *ritualísticas*”. En cualquier caso, estas formas poéticas parecen tener como fin poner en jaque las certezas semánticas de las subjetividades políticas. A este respecto, recordemos que la cuestión de la subjetividad desempeña un papel fundamental en el terreno de la *performance*, que es, desde su origen, lugar de problematización de las certezas subjetivas y reflejo de las contradictorias y complejas transformaciones en la relación del sujeto con el mundo.

A continuación, veremos de qué manera la poética de Lola Nieto constituye, tanto en su faceta de publicación más tradicional como en la exploración del dominio performativo, un espacio privilegiado para pensar estas complejas intersecciones de medios y formatos, en sí mismos fronterizos e difícilmente demarcables.

3. ESPACIOS FRONTERIZOS: LA POÉTICA PERFORMATIVA DE LOLA NIETO

Lola Nieto (Barcelona, 1985) representa uno de los ejemplos más interesantes de la poesía performativa en España⁷. Sus lecturas se ubican en el espacio intersticial e intermedial de la perfoepoesía, al experimentar con las fronteras del género, el canon y el

lenguaje. Pese a esta faceta escénica, Nieto ha publicado también en los cauces editoriales tradicionales, con obras como *Alambres* (Kriller71, 2014), *Tuscumbia* (Harpo, 2016) y *Vozánica* (Harpo, 2018). De este modo, en su trayectoria convergen las estrategias performativas y los aspectos semióticos espectaculares con la fijación de la palabra poética en la escritura. También, la performatividad, vinculada aquí inevitablemente con Butler, y el deseo de escribir difuminando los límites del género, conviven con el deseo de habitar los cuerpos y las subjetividades políticas desde la disidencia, en el sentido en que Fischer-Lichte comprende que la copresencia física consigue que “lo estético encuentre un vínculo inmediato con lo social y lo político” (2013: 105), en tanto que es una situación social, una forma de sociabilidad. Estos hechos problematizan una vez más el análisis de dichas prácticas poéticas desde la especificidad de un único medio, pero a la vez dan cuenta de la extraordinaria complejidad del ejercicio creativo en este siglo, en diálogo permanente con otros formatos, discursos y propuestas.

No en balde, resulta elocuente el interés que Nieto hace explícito por los “márgenes visuales”, que en sus palabras, “restituyen a la escritura todo aquello que esta no puede expresar”. Esta conciencia de las limitaciones del texto escrito (de la “ineficacia denotativa de la escritura”) surge a propósito de la poética de Chantal Maillard y de la intermedialidad de sus diarios personales, pero bien puede comprenderse desde el punto de vista de la propuesta escénica de Nieto. El recurso de lo visual tiene como fin expandir las posibilidades de la palabra escrita, convirtiéndose en un nuevo lugar de narración posible (Maillard, 2011: 32). Los márgenes del lenguaje no constituyen un elemento superfluo o prescindible, sino que son la condición de posibilidad para el pensamiento y para una suerte de “epifanía de la memoria” platónica. Se trata, pues, de un deseo de trascender las formas tradicionales de interpretación de los textos y de vincularse desde lo sensitivo y lo emocional con la historia y el pasado, teniendo en cuenta, como subrayan Petievich y Stille, que la emoción performativa es comunitaria y se manifiesta siempre en espacios concretos y particulares (68). A este respecto, es significativa también la idea de “viaje sensorial”, que Nieto retoma también de Maillard y que pasa por “volver, con la memoria, a una sensación, no a una situación”. Esta evocación no opera por identificación emocional,

como vemos, a la manera de las textualidades tradicionales, sino que desde el “vaciamiento anímico” y la incertidumbre semántica despliega un campo intuitivo de recuerdos y sensaciones.

Así, Nieto introduce en el espacio performativo objetos antiguos, pequeñas fotografías y extraños instrumentos musicales, que toca de manera intercalada a lo largo del espectáculo y que guardan una estrecha relación con dicho deseo de memoria, en el sentido en que sirven como forma de señalamiento o de sugerencia del pasado. Para el espectador, que es coautor de su poesía y coopera en esta realización conjunta, los objetos en escena se convierten en marcas a partir de las cuales vincularse con sus propias sensaciones, a la manera de “una brecha en el estado de alerta de la vigilia” (Maillard, 2011: 68). La música es estridente y con escasa armonía, lo que vehicula una búsqueda estética de modelos de belleza alternativos, al margen de los criterios hegemónicos del equilibrio, la bondad y la pureza del lenguaje. También, el uso de la música reivindica la fugacidad del sonido como forma superior de performatividad. Se trata, pues, de alcanzar una suerte de “violencia catártica” (Girard) o emancipadora, mediante el malestar, el shock o el tabú. El papel de la música contribuye además a potenciar la proyección artificiosa de la voz, cercana al canto, y a la creación de comunidad, en el sentido en que, siguiendo a Fischer-Lichte, “la sonoridad genera siempre espacialidad” (2013: 255), crea un lugar para el encuentro y el intercambio de los roles. Dicho artificio en la lectura provoca una contradicción entre las palabras pronunciadas y su pronunciación (en entonación, prosodia, tono o volumen), produciéndose una desvinculación hermenéutica entre lenguaje y voz⁸.

En las propuestas escénicas de Nieto es también significativo el uso del vestuario, que a diferencia de las lecturas poéticas convencionales, en las que la vestimenta tiene una finalidad eminentemente práctica, adquiere en la *performance* una nueva carga semántica. En los espectáculos, el vestuario *significa*, es un elemento generador de sentidos. En el caso de Nieto, suele portar vestidos, por lo general largos y vaporosos, con distintas capas, que expanden el significado de la actuación hacia el imaginario estético de lo antiguo, lo ritual y lo sagrado, y que además, por su ligereza, contribuyen a explotar la noción de *embodiment* o encarnación performativa a la que

alude Fischer-Lichte, como “capacidad para generar energía de tal modo que el espectador pueda sentir que circula por toda la sala y que le afecta, que incluso lo tiñe” (2013: 201). Nieto transforma, de este modo, su cuerpo fenoménico en un *cuerpo semiótico*, lo convierte en un signo material; y, por tanto, la poesía acaba siendo un ejercicio eminentemente corporal.

Todos estos elementos ponen de relieve la dimensión ritual de la propuesta escénica de Nieto, que tiene por fin provocar una “experiencia umbral”, es decir, “una experiencia del límite y del paso de gran carga simbólica” (Fischer-Lichte, 2013: 347). Dicha fase umbral se convierte en la condición de posibilidad para la apertura de espacios sociales de actuación y de transformación política, al afectar no solo a los oyentes/espectadores involucrados en la situación ritual, sino también al conjunto de la sociedad que permanece ajeno al acontecimiento estético. Este carácter ritual se vehicula, por un lado, en esta nueva vinculación resbaladiza de sujeto y objeto que supone un cambio de los roles y la conformación de una comunidad⁹; pero además, en el ejemplo de Nieto, en el hecho de que los poemas leídos en escena potencian cierto componente perturbador, *extrañante* y *encantado* que parte de una consideración de la poesía como conversión de lo cotidiano en extraordinario y como espacio de resistencia a la interpretación. También, en paralelo, se funda en una visión del cuerpo como un lugar de exhibición de las vulnerabilidades, las fragilidades y las insuficiencias políticas. En consecuencia, los significados generados en la escena no son significados lingüísticos, sino que al contrario serán significados que se resistan tenazmente a las fórmulas verbales, y que, solo posteriormente, como en otros ritos analizados por la antropología, serán traducidos a palabras. Este extrañamiento hermenéutico es apoyado por el recurso de la fragmentariedad, que atraviesa toda la obra de Nieto, y que proyecta el poema en una discontinuidad y disonancia no solo interpretativa, sino también lingüística. La importancia del fragmento, cuya centralidad poética conecta con las ideas de Walter Benjamin, obedece a una resistencia ante lo sistemático y se constituye, al mismo tiempo, como “búsqueda de la salvación de los desechos de la historia” (García, 2010: 162), como resistencia política. Dicha fragmentariedad entronca también con un trabajo tenaz sobre la duración y las posibilidades expresivas del poema extenso que,

como señala Rastrollo Torres, al ser convertido en una “nueva épica”, “construye escenas de ficción lírica con un cierto carácter diegético consistente en el propio acto de hacerse y lanzarse hacia una lectura (recomendable en voz alta) prolongada, variada y heterogénea” (2011: 107). En suma, la incertidumbre semántica (que es, al mismo tiempo, una inestabilidad política) parece consecuencia de un estar “*betwixt and between* entre los dos órdenes de la percepción” (Fischer-Lichte, 2013: 313), un estado “*entre*” o un territorio fronterizo entre lo conocido y lo cognoscible, y entre lo experimentado y lo experimentable.

En este sentido, y como asumía Georg Fuchs a propósito de la danza, los movimientos del cuerpo impelen “a otras personas a realizar los mismos o similares movimientos rítmicos y con ellos llevarlas al mismo estado de éxtasis (1906: 13). La danza tiene una función catártica y liberadora. También en este camino de una estética desarmónica, los movimientos de Nieto son bruscos y convulsivos, no siguen una lógica de la acción, e implican, principalmente, desplazamientos pendulares y espasmódicos del tronco y de los miembros superiores. No obstante, no tienen como objetivo mostrar una presencia escénica poderosa o acaparadora del espacio visual, sino más bien trabajar en la generación de significados desde la aceptación de las limitaciones físicas y corporales y desde cierto primitivismo trágico. Ya Robert Wilson, por trazar una línea comparativa, potenciaba la repetición en escena y el recurso del *slow motion* con el objetivo de centrar la atención del espectador en el *tempo*, la intensidad, la fuerza, la energía o la dirección de los movimientos, y con ello en la singular “materialidad específica del cuerpo performer” (Fischer-Lichte, 2013: 175).

Como ya hemos esbozado, en la perfoepoesía convergen otras muchas tendencias y cauces de expresión cuya vinculación depende de esta “palabra espectacularizada”. A este propósito, y a modo de ejemplo de la porosidad de estas fronteras mediales y genéricas, Nieto ha trabajado también el dominio de la videopoesía, que introduce en sus propuestas escénicas e incluso en los cauces editoriales convencionales. Un caso significativo lo encontramos es su poema “Síndromes”, que integra diversos enlaces a *vimeo* que “forman parte del texto y han sido elaborados como parte de la escritura”, tal y como ella desarrolla a pie de página. También en la videopoesía podemos

ver cómo el formato no implica un mero transvase de contenidos desde el texto escrito limitado en el objeto-libro hasta el medio audiovisual, sino que su creación en uno y otro formato es simultánea y aporta sentidos diversos, en una relación compleja y genuina. De este modo, Nieto trabaja con lo díplico, mediante dos fugas que articulan tanto el nivel verbal como un segundo nivel de lo audiovisual. La sección “Plano 3”, por ejemplo, inserta dos vídeos conceptuales: el primero de ellos, “Autofagia” (<https://vimeo.com/135601517>), está compuesto por diversas imágenes en movimiento; y el segundo, “Algunas galaxias que vi en el río” (<https://vimeo.com/135650724>), también incluye texto.

4. CONCLUSIONES

Pese a la complejidad de demarcar la especificidad medial de la perfoepoesía, se hace evidente la necesidad crítica de abordar estas prácticas poéticas, siguiendo la convicción de Higgins según la cual “muchas de las mejores obras que se producen hoy caen entre los medios” (1984: 18). La sorprendente capacidad de adaptación flexible del género poético y la heterogeneidad del paisaje mediático contemporáneo nos obligan a ser conscientes de la riqueza de las propuestas *exocanónicas*, que ocupan una posición fronteriza entre discursos, medios y territorios del saber. En este sentido, la categoría de intermedialidad se ha convertido en una herramienta teórica indispensable a la hora de pensar el lugar que estas cuestiones ocupan en el marco de los estudios literarios o culturales. Dicha noción se encuadra dentro del marco metodológico de la literatura comparada, que atestigua su propia capacidad reflexiva y expansiva al confrontarse con estos fenómenos, no limitada ya de forma única a las relaciones textuales, sino también a “aquellos elementos propios de medios no estrictamente verbales” (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017: 6), que desbordan la fijación en la escritura.

Así, este artículo ha tratado de dar cuenta del extraordinario impacto de la *performance* como modalidad influyente, habiéndose extendido en las últimas décadas no solo a lo del dominio literario, sino también por todo el espectro mediático y discursivo en su conjunto. El denominado giro performativo, cuya densidad estética discurre en paralelo a la po-

tencia de sus postulados políticos y éticos, ha dejado su huella en la poesía, desestabilizando las bases de su consideración romántica y sus modos de difusión, publicación y legitimación tradicionales. También, la poesía performativa se ha convertido en un lugar privilegiado para la reflexión ideológica y para la proyección de formas alternativas y disidentes de habitar los lugares, los cuerpos y la historia. En el camino hacia otras vías de narración posibles, o en el deseo de crear al margen de las normas de la narratividad aristotélica, la perfoepoesía ha encontrado un espacio para alentar los debates políticos, morales y epistemológicos principales de este siglo en curso. Si el poema es, en sí mismo, un lugar para el pensamiento y una forma genuina de conocimiento, la poesía escénica potencia la virtud de estas posibilidades públicas de diálogo. De este modo, la trayectoria de la poeta Lola Nieto, a caballo entre la radicalidad performativa y las estrategias editoriales convencionales, puede servirnos como punto de partida para indagar en un apasionante territorio de límites sobrepasados, espacios de intercambio y generosidades en escena. En suma, esta estética de lo performativo, en palabras de Fischer-Lichte, nos alienta a una nueva relación con nosotros mismos y con el mundo (2013: 410) vinculándonos con la vida de la forma quizá más profunda posible.



Imagen 1. Facultad de Poesía José Ángel Valente, 5 de junio de 2017. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=qmhJyvL6im0>



Imagen 2. Stendhal Books, 3 de julio de 2017. Recuperado en: <https://stendhalbooks.com/laalandestina-aquelarre-poetico/>



Imagen 3. Facultad de Poesía José Ángel Valente, 5 de junio de 2017. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=T9a7ejX2uVk&feature=emb_title



Imagen 4. #6 Cápsula XXII Festival de Poesía, 13 de julio de 2020. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=OifZ0Z5bvs0>

NOTAS

¹ Del carácter limítrofe e intermedial de la *performance* da cuenta el hecho de que ya su surgimiento estuviera fuertemente vinculado a géneros musicales concretos, como el punk, el hip-hop y el siniestro. Como expone Grijalba, “los grupos siniestros siempre estuvieron muy conectados con la literatura y en el caso del punk, la conexión tiene que ver con el componente de crítica social que tuvo desde sus comienzos el *spoken word* y que con el tiempo sería más evidente en la rama cercana al hip-hop y los movimientos revolucionarios afroamericanos” (Grijalba, 2008: 168).

² No nos referimos, pues, en esta investigación, a una poesía trasladada a la escena o a la lectura de poemas tradicional, estrategia habitual de presentaciones y festivales poéticos; ni tampoco a una *performance* que se sirva de la palabra poética como forma de *referencia intermedial*, sino a un producto complejo e híbrido, cuya suma trasciende lo particular y propio de cada una de las partes. Siguiendo las ideas de Marc Kelly Smith y Joe Kraynak, la *perfo*poesía “no se trata de una lectura poética formal, en la cual el público escucha de una forma pasiva y aplaude educadamente sin prestar atención a lo que ha sentido o pensado” (2009: 6).

³ Al igual que existe una distinción teórica entre la literatura digital y la forma en que la digitalización ha transformado la escritura creativa, esta investigación pone el énfasis en la separación crítica de la *perfo*poesía de aquella en que la *performatividad* opera como categoría fundamental de la creación. Aunque es posible un análisis de ambas realidades en la poesía de Nieto, y de hecho resulta difícil deslindar una y otra lectura, en el presente artículo nos limitaremos únicamente al estudio de su poesía *en escena*.

⁴ Para este propósito, resultan de gran interés las aportaciones de Diana Cullell, quien analiza la retórica bélica del *slam poetry* menos como un rasgo de competitividad o enfrentamiento, que como una defensa a ultranza de la poesía: “la única lucha que debería asociarse con el *poetry slam* es su pelea constante para –y por encima de todo– defender la poesía” (2017: 254). Si la poesía pervive es, en parte, gracias a esta faceta social.

⁵ La propia Erika Fischer-Lichte alude al impacto del giro performativo en la literatura tomando como referencia las lecturas poéticas. Ella menciona, entre otros, el caso de la lectura que Günter Grass llevó a cabo de su obra *El rodaballo* en el Thalia-Theater de Hamburgo en 1992, acompañado por un percusionista. Así, y pese a que su comprensión de la poesía performativa se limita a un mero traslado de contenidos del libro a la escena, reconoce con claridad “la diferencia entre leer el texto y escuchar la lectura pública, entre leer como desciframiento del texto y un leer como realización escénica”, atendiendo a la “materialidad específica de las voces” (2013: 41).

⁶ Marc Kelly Smith y Joe Kraynak aluden también a las iglesias, estaciones de tren, discotecas o ferias callejeras como lugares potenciales para la celebración de espectáculos *perfo*poéticos, con el objetivo claro de problematizar “cómo y dónde debe ser presentada la poesía” (2009: 8), desviar lo predecible y desafiar el *status quo*.

⁷ La dificultad de investigar la *perfo*poesía y, de forma más amplia, las producciones escénicas, radica en la irreproductibilidad y fugacidad de su acontecimiento y, por tanto, en la imposibilidad de su fijación. A pesar de la abundancia de grabaciones en la época actual, ver el vídeo de una *performance* no es asistir a una *performance*. Este *impasse* es el punto de partida de nuestra investigación en curso y también la razón de nuestra resistencia a ceñirnos únicamente al componente verbal, en lo que podría convertirse en un comentario de poemas al uso. Por ello, trabajamos con algunos vídeos (no profesionales) de distintas lecturas de Lola Nieto, que pueden encontrarse fácilmente en *youtube* y otras plataformas públicas de vídeo: en concreto, de la presentación de *Vozánica* en Carme Teatre el 23/03/2019, el recital en el Museo de la Guitarra de Almería de 2017 y la reciente lectura en el *European Poetry Festival*.

⁸ En este punto, Erika Fischer-Lichte alude a la ópera, como ejemplo paradigmático de cómo “escindida por el lenguaje, la voz aparece como lo otro del logos, como lo que le ha arrebatado su hegemonía (...) y ofrece la experiencia, tan placentera como temible, de vivir la propia corporalidad como sensible y *al mismo tiempo* como capaz de transfiguración” (2013: 259).

⁹ Lo que Fischer-Lichte denomina “creación de un bucle de retroalimentación” (2013: 105), como forma de contacto basada en la copresencia física.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Facultad de Poesía José Ángel Valente, 5 de junio de 2017. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=qmhJyvL6im0>

Imagen 2. Stendhal Books, 3 de julio de 2017. Recuperado en: <https://stendhalbooks.com/laclandestina-aquelarre-poetico/>

Imagen 3. Facultad de Poesía José Ángel Valente, 5 de junio de 2017. Recuperado en: https://www.youtube.com/watch?v=T9a7ejX2uVk&feature=emb_title

Imagen 4. #6 Cápsula XXII Festival de Poesía, 13 de julio de 2020. Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=OifZ0Z5bvs0>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cantón, C. (2012). “El auge de la nueva poesía oral. El caso del poetry slam.” *Castilla: Estudios de Literatura* 3, 18.
- Corral Cañas, C. (2014). “Sinestias: hacia una visión panorámica de la poesía multimedia española actual.” *Tintas. Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane*, 183-196.
- Cullell, D. (2017). “Transformaciones y evoluciones poéticas: perfopoesía y círculos alternativos.” *Allá donde se cruzan los caminos: Poetas alternativos en el Madrid del siglo XXI. Estudios y poesía*, 47-68.
- Favaro, F. (2019). *¿Cómo cantan los poetas de ahora? Poesía en la red, perfopoesía y movimientos poéticos urbanos*. BS thesis. Università Ca’Foscari Venezia.
- Féral, J. (2017). «Por una poética de la performatividad: el teatro performativo», *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* 7, 10-11.
- Fischer-Lichte, E. (2013). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Fuchs, G. (1906). *Der Tanz*. Stuttgart.
- García, L.I. (2010). “Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin”, en *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, v.2, 158-185.
- Grijalba, S. (2008). “Cuando la literatura sale a jugar a la calle”, en *Periférica. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nº9.
- Higgins, D. (1984): *Something Else Newsletter*, 1/1; reeditado en *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Maillard, C. (2011). *Bélgica*. Valencia: Pre-Textos.
- Mancera, A. (2009). “La oralidad simulada en la narrativa contemporánea”, en *Verba: anuario galego de filoloxía*, 36, 419-436.
- Mitchell, W.J.T. (2005). “There Are No Visual Media”, *Journal of Visual Culture*, 4/2, 257-266.
- Mora, V.L. (2016). *El sujeto boscoso: tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978-2015)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Nieto, L. “La memoria sonora”. Universidad de Barcelona.
- . (2014). *Alambres*. Barcelona: Kriller71.
- . (2016). *Tuscumbia*. Madrid: Harpo Libros.
- . (2018). *Vozánica*. Madrid: Harpo Libros.
- Ong, W.J. (1996). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Pfeiler, M. (2003). *Sounds of Poetry: Contemporary American Performance Poets*. Gunter Narr Verlag.
- Rajewsky, I. (2005). «Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», en *Intermedialités*, 6, 43-64.
- Rastrollo Torres, J.J. (2011). “Hacia una caracterización del poema extenso moderno”, en *Forma: revista d’estudis comparatius. Art, literatura, pensament*, 4.
- Sánchez-Mesa, D., Baetens, J. (2017). «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies.» *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 27, 6-27.
- Serrato, Juan Carlos Fernández. (2018). «La rebelión de los lenguajes: interrelación de las artes y poética experimental.» *Eu-topías: revista de interculturalidad, comunicación y estudios europeos* 16, 27-34.
- Smith, M. K., Kraynak, J. (2009). *Take the mic: The art of performance poetry, slam, and the spoken word*. Sourcebooks, Inc.
- Torres, S. (2019). *Phantasmagoria*. Madrid: La Bella Varsovia.

