

Ronda de poetas: una performance constante sobre el eje de la poesía

Cecilia Gerolami & Lucía Delbene

A partir del año 2006 en la frontera entre la Ciudad Vieja y el Centro de Montevideo, una zona históricamente fermental desde el punto de vista de la cultura, enmarcada por el teatro Solís, mundo afro o Fun Fun, entre otros edificios, se desarrolla el evento llamado Ronda de Poetas. El mismo consiste en la convocatoria de artistas nacionales y extranjeros de diversas disciplinas, a participar en la noche de los jueves exponiendo sus trabajos, en el espacio contiguo al bar La Ronda, llamado Cheese Cake Records que anteriormente funcionó como una ferretería. El curador de este proyecto es Martín Barea Mattos (Montevideo, 1978) poeta, performer y artista plástico entre otras facetas como creador, responsable de la idea y de la convocatoria a los artistas invitados de cada semana. Según Barea en entrevista realizada, Ronda de Poetas puede ser definida como *"performance constante sobre el eje de la poesía"* ya que, sin bien la participación se gesta a partir de los poetas, también se abre hacia la intervención de los artistas plásticos, músicos, diseñadores, escultores o artistas que ofician en varias de estas disciplinas, no siendo el público un participante menos activo que éstos.

En este punto se hace indispensable para continuar con la caracterización de nuestro objeto de estudio acotar los términos que estamos utilizando, por un lado el concepto de performance y su vinculación intrínseca con la práctica de la poesía. Según R. Goldberg, quien teoriza acerca de la performance como una práctica artística que se origina en los movimientos de vanguardia a principios del siglo XX, la performance carece de límites precisos: *"Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte vivo hecho por artistas (...) recurre libremente a cualquier número de disciplinas y medios de comunicación – literatura, poesía, teatro, música, danza, arquitectura y pintura, además de video, filme, diapositivas y narración – en busca de material los despliega en cualquier combinación. De hecho, ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada, puesto que cada intérprete hace su definición particular, en el proceso y*

la manera propios de la ejecución." (Goldberg, pág. 9)

De acuerdo a esta primera caracterización, podemos señalar la interdisciplinariedad inscripta a la performance como un intento por anular las barreras que separan a las distintas disciplinas artísticas, hecho que coloca a la performance como una manifestación artística propia de la postmodernidad. Según los teóricos, una de las posibles categorías para establecer un mapa acerca del desarrollo del arte en la postmodernidad es la hibridación. Desde un panorama general, García Canclini define hibridación como *"procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas"* (García Canclini, pág. 14) Si bien la modernidad entendía las disciplinas artísticas como áreas bien definidas, reconociendo las seis bellas artes a las que en el siglo XX se le suma la cinematografía, en la postmodernidad estas fronteras tienden a desdibujarse de acuerdo a las prácticas artísticas contemporáneas. En este punto es pertinente observar que en nuestra educación también se continúan manteniendo dichos estamentos pertenecientes a la modernidad, quizás la reflexión que de aquí surge es que aún mantenemos una estructura educativa moderna, en una era postmoderna hace ya rato instalada como cosmovisión y subjetividad. De acuerdo a Carlos Fajardo *"mucho del arte actual se formula desde lo imprevisible (...) Son obras no identificables con los géneros tradicionales; son variables, discontinuas, aleatorias, y forman un amasijo narrativo y expositivo de estilos, motivos, figuras, estructuras que van construyendo la hibridación genérica y fragmentan la noción clásica – y aún moderna – de totalidad orgánica del arte"* (Carlos Fajardo, pág. 136)

No obstante la heterogeneidad reconocida por los teóricos y los performers en la práctica performática, Goldberg reconoce en la misma tres características constantes que delimitan su radio de extensión: la presencia del artista como parte significativa del artefacto estético que constituye una diferencia esencial con el teatro, pues en la performance el intérprete es el artista. Un segundo componente sería el de la espectacularidad, la performance se produce en un lugar y un tiempo determinado, se percibe visualmente y se escucha, no es posible de permanecer en el tiempo, sino que es efímera. Y por último la

interacción con el público que se hace parte integrante de la performance en la medida en que ésta es "live art" o arte en acción. Por otro lado, Huxley y Witts hacen hincapié en que el proceso de creación de la performance es más importante que el producto final, ya que ésta se considera como un método de investigación para los artistas que la han estado practicando a lo largo del siglo XX: *"Muchas performances en vivo dejan solamente un rastro de sí mismas. Esto por sí solo hace del acto de buscar las raíces, métodos y razones subyacentes a la creación, algo crucial. Para entender la diversidad de la performance se debe considerar la práctica, y los problemas prácticos que han involucrado a sus creadores. Performance significa un proceso así como un artefacto final, y la implicancia en el proceso es esencial para el entendimiento completo de la forma"*¹ (Huxley y Witts, pág. 2)

Con respecto a la participación del artista en el artefacto estético, apunta Clemente Padín, artista plástico, performer y poeta de destacada trayectoria en nuestro país y fuera de fronteras: *"Lo curioso del arte de la acción es que, en general, el emisor (o artista) se confunde con el mensaje ya que se incorpora al sentido en tanto instrumento expresivo, es forma y contenido a la vez. Es decir, la obra se hace visible y desempeña retinas gracias al cuerpo del artista que con sus acciones va "escribiendo" (o "pintando", como se quiera decir) su discurso artístico"* (Clemente Padín, pág. web) En este punto, comenzaremos a restringir nuestro concepto de performance a lo que en principio Martín Barea nombraba "performance constante sobre el eje de la poesía" y que aquí designaremos como performance poética. Según señala Luis Bravo es imprescindible distinguir entre la lectura de un poema escrito y lo que él nomina como la *"puesta en voz de la poesía"*, donde se ponen en juego como elementos integrantes de la significación, los elementos corporales del poeta, tales como la voz y todo su abanico sonoro, la gestualidad y su énfasis en las intensidades del poema, en suma, el cuerpo con todas sus particularidades, inscriptas en la identidad fisicoartística del poeta. En este sentido, es cuándo la poesía adquiere su rasgo performático, al fusionarse con las características señaladas: *"La puesta oral es una acción performática en tanto se inscribe de una manera única e irrepetible en un espacio-tiempo, en el que*

¹

La traducción es nuestra.

la palabra adquiere el valor de "acontecimiento", en intercambio con una audiencia que interactúa con su presencia" (Bravo, pág. 16) Entonces, trazar esta primera frontera se vuelve fundamental para aclarar nuestro objeto de estudio. Si bien la poesía oral remonta sus raíces hasta los antiguos griegos por lo menos, la modernidad ha instalado la práctica textual tanto en la producción de la poesía como en su recepción, a partir de la tecnología del libro que advino juntamente a la era Gutemberg, favoreciendo y solidificando esta práctica. Actualmente, estamos viviendo un cambio de paradigma tecnológico, con su importancia en los multimedia, las posibilidades que las herramientas informáticas brindan hoy a los artistas los ha llevado a experimentar en la exploración de otras dimensiones de la poesía: la auditiva entre otras. Fajardo analiza el fenómeno de la poesía en interacción con la iconósfera: "*La poesía posmoderna hace parte de toda esta gama de cultura audiovisual y se integra a la fotografía, el cine, las ilustraciones informáticas, páginas web, a revistas digitales, hipertextos, etc. Se ha desplazado de Guttenberg hacia la galaxia digital. Los poetas actuales, educados y casi alfabetizados por la cultura mediática, se han nutrido de la exaltación de la imagen; su modo de sentir y percibir es audiovisual*" (Fajardo, Poesía y Posmodernidad, pág. 9) Este cambio de paradigma que los artistas han estado experimentando, no solamente se produce en ellos sino también en los receptores. Desde el solitario lector moderno, en silencio con su libro, en una recepción estética psíquico – textual del poema, estamos migrando hacia una recepción sensorial, visual y auditiva, desde un artefacto estético multimediático.

En la poesía performática, no tenemos un texto por un lado y una voz que lo reproduce por otro, sino que tenemos un texto oral con sus propios significantes que se sustentan en el sonido y los juegos que la voz es capaz de realizar, y donde también entran en relación los elementos espectaculares, como la iluminación, el sonido, la vestimenta, etc, elementos que se conjugan como parte de esa sensorialidad significativa. En cuanto al sonido de la voz como elemento significativo, Bravo apunta que el sentido mismo del poema se completa en aquél, ya que es el performer el que conoce las modulaciones necesarias para transmitir dichos significados. Siguiendo esta idea, fue H. Ball, uno de los poetas mentores del dadaísmo y creador de las primeras performances vinculadas al arte

de la vanguardia, quien sostenía que el poema se completa en la puesta en escena y en la relación con el público.² Nunca más pertinente que en este momento recordar uno de los sentidos etimológicos del término performance, en su origen francés *parfournir* “completar”.

Realizadas estas necesarias delimitaciones teóricas acerca de performance, performance poéticas y lecturas de poemas, describiremos las actividades que se desarrollan en la Ronda de Poetas. Como primera observación, podemos reseñar a partir de la recepción directa del evento, que se producen obras de los tres tipos presentados. Tenemos casos de poetas que realizan una lectura o recitado de sus textos de forma tradicional, otros se inscriben en la caracterización de poesía performática, ya que utilizan su voz y corporalidad como herramienta estética en la ejecución del poema, y otros que van aún más allá de estos elementos adentrándose en las posibilidades experimentales que brinda la performance.

Aquí les dejamos tres ejemplos, el primero se puede describir como una lectura tradicional de los poetas Claudio Burguez, Claudia Campos y M^a Laura Pintos, alternando sus lecturas; en el caso de Santiago Marquez del Colectivo Bagre Japonés, en una lectura performática de sus poemas, y por último, en lo que ya se considera un recital musical y poético en el trabajo de Tango Villero, que incorpora elementos de la tradición musical y de la poesía callejera.

Ronda de poetas se origina en 2006, al decir de Martín Barea debido al encuentro que sostiene con Felipe Reyes, propietario del Bar La Ronda, y que desemboca en la propuesta de éste último de “hacer algo con los poetas”. Esta iniciativa de generar un espacio de encuentro de los poetas tiene una larga tradición en nuestro país: desde aquellas, ya célebres, tertulias lunáticas que Herrera y Reissig, estableciera en la Torre de los Panoramas en la calle Reconquista, o el Sorocabana, punto de encuentro de escritores y artistas en la década del 40, pasando por el café Metro donde Onetti se reunía con los periodistas de Marcha, hasta el resurgimiento de estos eventos, en la pos dictadura, pero ya con otras características. Los eventos vinculados a la performance poética luego de la dictadura, tienen en común el haberse caracterizado por su fermentalidad, como la época que los generó,

² Citado por Luis Bravo en “La puesta en voz de la poesía” pág. 17

conceptualizada como movida contracultural.³ La misma se produce a partir de la apertura, dichas acciones estaban vinculados a movimientos juveniles como el punk, el rock, las brigadas antirrazzias, etc. Pero a diferencia de sus ilustres antecesores, se convirtieron en eventos que atraían a un público más vasto, ya que nucleaban artistas de todas las especies, en el contexto mismo del comienzo de la posmodernidad en nuestro país. Acciones como Arte en la Lona, El Circo, Amarillo, Cabaret Voltaire, Montevideo Rock, etc, presentaban diversos espectáculos que incluían al teatro, la poesía, el cine, la música, la acrobacia, etc, dando un especial lugar a lo que comenzaba a conocerse como performances. En los años noventa, esta efervescencia cultural se va apagando, reflejo del desencanto que el neoliberalismo trae luego del establecimiento de las estructuras democráticas pero sin acompañar su desarrollo y renovación, de todos modos, aún se mantuvieron algunos de estos ciclos. En particular, "Caramelos y Pimientos", a quien Barea menciona como una influencia directa en la creación de Ronda de Poetas, cuya curadora, Isabel de la Fuente, hacía las veces de anfitriona, animadora y presentadora de un ciclo que llegó a cumplir quince años en el 2010. Para trazar los antecedentes más inmediatos de Ronda de Poetas, nos remontamos al 1999, al ciclo de Roberto Genta Dorado "De puño y letra", donde Barea se ocupaba de confeccionar la agenda de invitados. No obstante, según Barea, el formato de este ciclo era específicamente el de una tertulia, en la cual había un invitado al que se le realizaba una entrevista y luego de la lectura había un micrófono abierto para comentar dichas lecturas. Cuando comienza a llevarse a cabo Ronda de Poetas, Barea intenta diferenciarse de este tipo de ciclos, a partir de ciertos rasgos como la presencia de tres invitados o eventualmente más, a los cuales no se les realiza ni entrevista ni presentación. La lectura además, se realiza en una cabina estudio de grabación transparente, en un espacio separado del público al que la voz del poeta accede a través de una amplificación de audio. Estas características más el hecho de que el tipo de público asistente a Ronda de Poetas, por lo general no es específico de poesía, sino que la disposición del lugar habilita a la concurrencia y pasaje de una gran cantidad de espectadores que le quitan la solemnidad típica de los eventos de

³

Término acuñado por L. Bravo en "Huérfanos, iconoclastas y plurales. La generación poética de los 80"

poesía. De acuerdo a Martín Barea: "Antes los ciclos literarios eran de puertas cerradas con ambientes plomizos, cargados de tabaco (¡qué días!), formales, no aptos para todo público. Ronda de Poetas por el contrario fue hacia la gente. Diría que lo mejor de Ronda de Poetas es la proximidad, lo abierta que es con el visitante." (Martín Barea, La Diaria, 24-12-2010) Podemos relacionar el formato en que se realiza este evento y los fenómenos propios de la postmodernidad que se están agenciando como nuevas categorías estéticas: la velocidad, el zapping, lo heterogéneo, lo híbrido, lo hipertextual que son formas de aproximación diferentes al objeto, en donde parece disolverse su veneración moderna. La aproximación quizás, es más efímera, fugaz y contingente, el espectador-escucha de Ronda de Poetas puede estar escuchando atentamente la voz poética como estar atendiendo a su celular, o conversando con sus compañeros de mesa u ordenando una pizza y quizás algún verso, alguna palabra, se cuele entre las rendijas de su percepción, o quizás no. El espacio mismo brinda diferentes posibilidades al asistente, por tanto la apertura también se realiza desde el planteo del evento, parece ser una de sus marcas distintivas y originales que inauguran tal vez, una nueva era en ciclos de arte, vinculados al cultivo colectivo y oral de la literatura. En Ronda de Poetas entonces, el encuentro entre el poema y el espectador-escucha se produce de una manera alternativa a aquellas lecturas donde el público se sentaba y con suma y respetuosa atención se concentraba en la figura del poeta, en su rostro, en sus labios y hasta que aquél no terminara, el silencio era sepulcral. En este sentido, el acto poético, adquiriría una reverencia cuasi religiosa, en un público cultivado especialmente para esa recepción, cuando no los mismos poetas, amigos y allegados a éstos. Esto parece haber tomado fuerza a partir de la década del 80, en donde según A. Trigo: *"el presente de la oralidad, aún diferido en videos y cassettes, distingue su producción y la performance deviene el ritual de un encuentro de los sentidos, comun(ica)ción, narcisismo del cuerpo del poema en el oído: oralidad de segunda mano fundadora de las claves del texto, anudadas a la fugacidad de la emisión. Artudianamente, el poema se hace acto, no artefacto, evento, no monumento: texto-diálogo: construcción colectiva de sentidos: el contexto hecho palabra"* (A. Trigo, pág. 131)

En cuanto a la convocatoria a los participantes de Ronda de Poetas,



además de la heterogeneidad mencionada en cuanto a las áreas artísticas, la amplitud que se traduce también en la falta de rigor de la selección –esto no es un juicio de valor sino una constatación – permite un vasto panorama en el rango de los poetas, desde los más canónicos y publicados, como Roberto Apprato, Luis Bravo, Roberto Echavarren, Marisa Silva Schultze, Silvia Guerra, Tatiana Oroño, hasta los jóvenes que recién comienzan su aventura en el área de las letras con primeras publicaciones o en ausencia de las mismas. De acuerdo a Barea han pasado aproximadamente más de 500 poetas desde el inicio del ciclo en la Ronda. Junto a ellos también han participado artistas plásticos, en la consecución de los afiches de convocatoria que cada semana, como Jaqueline Lacasa, Gustavo Wojciechowski “el Maca”, entre otros, se distribuyen mayoritariamente por vía e mail y facebook. La participación no se constriñe solamente a los obreros de la poesía, sino que se abre hacia los músicos, murgueros, folkloristas, teatristas etc, propiciando el encuentro de artistas diversos en la, por lo general, monocorde noche montevideana.

A partir de todo lo que hemos estado investigando en torno a Ronda de Poetas, podemos coincidir con Martín Barea en que ésta es una “performance constante” ya que asimila, como evento en sí, las características fundamentales de la misma. Si bien está compuesta por múltiples performances poéticas, lecturas, y performances, el evento en sí es susceptible de considerarse como un artefacto. El colectivo de los artistas, el público, la espectacularidad, la apertura a lo contingente y a lo experimental, el riesgo de aventura artística que su espíritu alberga, lo sitúan como una acción de vanguardia en nuestro medio. Y esto se afirma, a partir del hecho de que Ronda de Poetas ha sido invitada a participar como evento artístico a la Bienal de Porto Alegre en el año 2009. Y si bien, no fue exactamente igual, pues una performance nunca se repite a sí misma, reproduce en otro espacio los mismos rasgos que en Montevideo.

Por último queríamos apuntalar algunas vinculaciones que estos hechos parecen tener con las políticas de mercado en la cultura. Es a simple vista fácil observar, cómo en este momento en nuestro país se publican muchísimos libros de poesía, y por otro lado, la disminución paulatina y constante de un público receptor a este tipo de literatura. No solamente la ausencia de un lector – receptor de la poesía, marca el rumbo de la literatura actual, sino su invisibilidad en los

puestos de adquisición como librerías u otras dependencias, donde los libros de poesía siempre ocupan un estante oculto o retirado del protagónico espacio de los éxitos de ventas como libros de autoayuda, bestseller y en nuestro país, el caso particular de la novela histórica o la biografía. Esto parece concretarse como una antítesis, un desencuentro entre artista y sociedad o una distopía de la comunicación. En este espacio, queríamos compartir con ustedes lo que son solamente algunas reflexiones realizadas individual y colectivamente en torno a este tema. Como decíamos más arriba se publica mucho, es verdad que hoy es más fácil publicar, los costos han descendido, hay ediciones caseras y de autor, y algunas pequeñas editoriales llevadas adelante por poetas que por lo general, no persiguen fines comerciales. No obstante todas estas posibilidades, parece absurdo este sinnúmero de publicaciones sin ningún filtro que las contenga, ni medio que las difunda, ni por fin, destino final en el punto de venta y lector que la reciba. Para esto puede haber diferentes explicaciones. Por un lado, el mercado editorial está regido por grandes multinacionales que publican de acuerdo a directrices puramente comerciales. El público lector, como señala Daniel Morena⁴ en ensayo inédito, en nuestro país, es un público racionalmente adiestrado, con un tipo de pensamiento logicista y científico, donde lo que se valora son la realidades tangibles, los hechos comprobables, y una retórica de la razón cuyo correlato es la narrativa. En tanto la poesía exige un lector educado en un tipo de discurso no racional, muchas veces fragmentario, metafórico, que se organiza de modo diverso al racionalismo, la narrativa, literatura que actualmente tiene mayor auge, responde de forma más aceptable a las demandas del público. Además de esto, la literatura en este momento, en donde priman los macro relatos dirigidos hacia el consumismo, sustituyendo a los modernos de progresismo y trascendencia, tiene asignada en la sociedad un lugar marginal, de entretenimiento y evasión, "una novelita para el verano" por ejemplo, ilustraría esta forma de leer. La literatura, entonces, no se considera una forma de conocimiento o una metáfora del saber, sino un simple entretenimiento inocuo, que no perturba los mecanismos de producción y de consumo que el sistema alienta. En este espacio, la poesía juega un rol completamente subversivo y

⁴

En ensayo inédito "Poesía y mercado: El decurso trágico de la poesía y el orden del mercado" pág. 4

marginal, en cuanto no responde a este placer suave de sentarse en una lectura complaciente. La poesía exige implicación en la lectura ya que roza siempre en el borde frágil entre lo que es y lo que puede llegar a ser, impulsándose como liberación, esto no conviene a un medio que desea tener a sus integrantes estabilizados en un nodo de cotidianidad. Es quizás por esto, por esa pérdida y anulación, que hoy la poesía a pesar de continuar en su marginalidad se erige como una necesidad incontenible y no deja de desbordarse a través de las múltiples voces, medios y canales que marcan algunas de las actuales prácticas de la poesía.

Bibliografía

- FAJARDO FAJARDO, Carlos. "Estética y postmodernidad: Nuevos contextos y sensibilidades" Ed. Abya-Yala. Quito, 2001.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. "Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad." Ed. Paidós. Bs As, 2001
- GOLDBERG ROSELEE "Performance Art" Ed. Destino, Barcelona, 1996.
- HUXLEY MICHAEL, Witts Noel "The twentieth century performance reader" Ed. Routledge, New York.
- TRIGO, Abril "¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? (Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya)" Vintén editor, Montevideo, 1997.

Artículos y páginas web

- BRAVO, Luis "La puesta en voz de la poesía" Revista SIC. Abril, 2011, Año 1 N° 1.
- GARCÍA LAGOS J. "Lunáticas tertulias" en La Diaria, 24-12-2010
- FAJARDO FAJARDO, Carlos. "Poesía y Posmodernidad" Revista Espéculo.
- MORENA, Daniel. "Poesía y mercado. El decurso trágico de la poesía y el orden del mercado" en ensayo inédito.
- PADÍN, Clemente. <http://www.performancelogia.org/> "Ritual o Performance, siempre utopía" consultado el 31/01/12.