

PERFORMANCE Y FILOLOGÍA. PROBLEMAS METODOLÓGICOS EN EL ANÁLISIS DE POESÍA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

PERFORMANCE E FILOGIA. PROBLEMAS METODOLÓGICOS NA ANÁLISE
DA POESIA CONTEMPORÂNEA ARGENTINA

Fernando Emmanuel Bogado¹⁸⁴

RESUMEN: El siguiente trabajo se propone reflexionar en torno al problema de la categoría “performance” para poder analizar la producción poética contemporánea en la Argentina. A partir de un punto de vista que recupera las ventajas de la lectura de tipo filológica, se discutirán los alcances de este concepto y los problemas derivados en torno a su caracterización como “presentación del presente”. Los problemas derivados de tal tipo de conceptualización atienden, sobre todo, a la importancia de la dimensión de archivo en relación a estos objetos estéticos y el problema del registro (que, de una u otra manera, vuelve sobre el tan complejo tema de la dimensión “escrita”). En una instancia posterior, lo performático arroja luz sobre otra idea recurrente en la crítica latinoamericana contemporánea, la aparición de un tipo de objeto literario considerado “posautónomo” (Josefina Ludmer). Frente a este panorama, se volverá a insistir sobre las ventajas de un “paradigma indiciario” (Carlo Ginzburg) para poder reconstruir y analizar aquellas “presentaciones” que no han tenido forma de dejar un resto. ¿Hasta qué punto es esta afirmación cierta? ¿Cuáles son las consecuencias en nuestros modos de lectura de este tipo de caracterizaciones?

PALABRAS CLAVES: Performance; Filología; Poesía Argentina del siglo XXI; Archivo; Posautonomía

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre o problema da categoria "performance" para analisar a produção poética contemporânea na Argentina. Do ponto de vista que recupera o tipo de leitura filológica, o alcance deste conceito e os problemas que surgem em torno de sua caracterização como "apresentação do presente" será discutida. Um dos problemas decorrentes de tal tipo de conceituação é a importância do arquivo em relação a esses objetos estéticos e o problema do registro (que, de uma forma ou de outra, tem implicação na complexa dimensão da escrita). Numa fase posterior, será estudado outro tema recorrente na crítica latino-americana contemporânea: o surgimento de um tipo de objeto literário considerado "pós-autônomo" (Josefina Ludmer). Neste contexto, o artigo vai insistir nas vantagens de um "paradigma indiciário" (Carlo Ginzburg) para reconstruir e analisar essas "apresentações" que não tiveram maneira de deixar um rasto. Até que

¹⁸⁴ Doutorando em Literatura na Universidad de Buenos Aires - Argentina. Bolsista CONICET de doutorado - Argentina.

ponto isso é uma afirmação verdadeira? Quais são as consequências para os nossos modos de ler tais caracterizações?

PALAVRAS-CHAVE: Performance; Filologia; Poesia Argentina do século XXI; Arquivo; Pós-autonomia

“El arte no se cobija detrás de la definición definitiva, sino que está desafiándola y reconstruyéndola”.
(Jacoby, 2017, p. 114)

1.

Los modos en los cuales una época de la poesía se piensa a sí misma, o mejor, el momento en el cual un conjunto de poetas propone categorías para reflexionar en torno a su propia producción o producto, constituye uno de los más complejos asuntos en la reflexión crítica y teórica. Por supuesto, tal acto de nominación no sólo interesa a los ojos de la historiografía literaria, que gracias a este tipo de situaciones tiene un bloque más para sumar a su lógica y ordenada disposición lineal de segmentos, sino que también opera como un indicio, para la mirada crítica, a la hora de analizar tal o cual obra. Y es que en ese acto nominativo llevado adelante por los autores (categoría por demás problemática), hay una veta ensayística que propone una reflexión, un nudo, un cuajo semántico que detiene y encasilla a la ya de por sí agitada dinámica del poema. Theodor Adorno sintetiza muy bien este movimiento a la hora de hablar de la pluma ensayística de Paul Valery, cuando afirma que

ofrece el caso (...) de aquel que sabe de la obra de arte por *métier*, el preciso proceso de trabajo, pero en el cual este proceso se refleja enseguida tan felizmente que se transmuta en la intuición teórica, en aquella universalidad buena que no omite lo particular sino que lo conserva en sí y por la fuerza del propio movimiento lo lleva a lo vinculante. (Adorno, 2003, p. 114)

Claro que la presencia misma de un “intuición teórica” dentro del ensayo de un poeta no implica necesariamente un cierre absoluto de cualquier tipo de

conceptualización acerca del ya denominado tándem producto-producción. Es, por lo menos, un comienzo.

¿Dónde podemos encontrar estas huellas reflexivas en un segmento representativo de la poesía argentina contemporánea? En la revista *Bardo*, sin duda. *Bardo* es una publicación que cuenta en la actualidad con cinco números (entre abril de 2015 y junio de 2016), transformándose en un espacio en donde diferentes poetas del circuito “*under*” de la Ciudad de Buenos Aires y de los cordones más cercanos del Gran Buenos Aires dan a conocer aproximaciones ensayísticas, artículos y comentarios sobre un movimiento que la propia revista engloba bajo el título de “poesía oral”. Dirigida por el poeta Ignacio Perini, se pueden organizar esos artículos en dos líneas muy claras: por un lado, aquellos que recuperan la variante *slammer* de la poesía contemporánea, operando como recomendaciones o consejos para escribir poesía, y funcionando como un modo de adaptación de ciertos principios que aparecen desplegados en las entrevistas a poetas vinculados a los recitales de poesía en formato *slam*¹⁸⁵, como Keith Jarret (en el número 1) o Nuno Piteira (en el número 5). La segunda línea corresponde a textos que tratan de analizar algunos elementos de la “poesía oral”: lejos de sugerir fórmulas de producción, lo que se intenta es tratar de relacionar ese tipo de textos o recitaciones con conceptos considerados, en una primera lectura, académicos. Dos líneas, entonces, dentro de los artículos de *Bardo*: la expositivo-explicativa y la académico-argumentativa. Dentro de la primera línea se pueden ubicar las colaboraciones del poeta, performer y referente dentro de la movida *slammer* de Ciudad de Buenos Aires, Eric Barenboim. Con artículos en todos los números publicados, Barenboim repasa estrategias de producción poética que van

¹⁸⁵ De las muchas y complejas definiciones del *slam* de poesía, conviene revisar la presente en la página “Power Poetry” (<http://www.powerpoetry.org/actions/5-tips-slam-poetry>). Este actual modo de producción poética, aparecido a mitad de los ’80 en Estados Unidos y a partir de la relectura de la tradición latina en contexto sajón impulsado por los gestores del bar Nuyorican, quien también presenta su historia y definición del género (<http://www.nuyorican.org/poetry-slam/>). En la Argentina, específicamente, en Buenos Aires, la organización de una competencia regular tipo *slam* comenzó en 2011 y sigue en la actualidad, representada por diversos grupos y eventos. Una reflexión del propio Eric Barenboim en torno al *slam* argentino puede encontrarse en la entrevista que le realizó el sitio WorldSlamin (<http://www.worldslamin.com/2016/08/entrevista-eric-barenboim-argentina.html>).

desde el uso de las vocales (“El dibujo de las vocales”, número 2) hasta diferentes tipos de rima (“¡Nuevos plugins para tu gilada oral!”), artículos que apuestan, decididamente, por la dimensión fonético-fónica de la poesía contemporánea.

Este problema de la “oralidad” dentro de la “poesía oral” conforma un asunto, sobre todo, de auto-reflexiones, como hemos anotado al comienzo. El título de “poesía oral”, por ejemplo, convive a veces, dentro de la revista *Bardo* y en algunos acercamientos de Barenboim, como términos intercambiables. En un texto de circulación vía redes sociales, titulado “Sobre la gilada oral”, Barenboim no distingue de manera tajante entre un término y otro, para luego inclinarse, por una mera cuestión de qué palabras se van imponiendo sobre el final del ensayo, por el título de “poesía performática”. La manera en la cual se construye una definición de este título pasa por dos momentos nítidos. Para empezar, recupera todas las oposiciones a ese tipo de poesía, en gran parte identificada con el formato *slam* y, en una segunda instancia, pasa a un momento propositivo que se concentra y clausura en el manifiesto que cierra “Sobre la gilada oral”. En una de sus caracterizaciones del bando opuesto a lo performático, leemos: “no comprendo a los [críticos, FB] más académicos que se apuran por profesarse contra el slam y no se dedican a estudiarlo con mayor profundidad para diseccionarle la genealogía poética que carga” (Barenboim, 2016, p. 20). Más allá de la aparente confusión en la posición que se pretende defender (algo que “carga” con una “genealogía poética” supondría que ella misma no es poesía), resulta interesante ver que lo primero que se menciona para defender esta nueva instancia de producción poética es su vínculo con un pasado específico, bien lo dice, una “genealogía”. A la hora de estudiar a la poesía actual de la escena artística *underground* conviene, entonces, remitirse a sus antecedentes.

2.

Si bien falta de estudios significativos que clausuren (o den la sensación de clausurar) el acercamiento a cierto corpus, sí han empezado a proliferar recientemente trabajos de investigación sobre esa aparente zona oscura que la

“poesía performática” reconoce como antecedente: la producción poética identificada con el Parakultural (mítico espacio dentro de la “movida under” posterior al regreso de la democracia en Argentina). O, para ser más específicos, los “numeritos” que llevaba adelante en ese y otros lugares Batato Barea (1961-1991), poeta, actor y performer que realizaba presentaciones en donde, por caso, el recitado de un poema de Alejandra Pizarnik daba paso a un bolero que continuaba las acciones que Barea plasmaba durante el recitado, poniendo en evidencia la fuerza de la serie construida y la mezcla de registros y tonos supuestamente contrapuestos, entre un producto “elevado” como puede llegar a ser la poesía y una mercancía más de la industria cultural, del cual cualquier manifestación de música popular parece ser parte. El trabajo de Irina Garbatzky, *Los ochenta reciénvivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, analiza en detalle la propuesta estética de Batato Barea junto con la de otros poetas y performers, Marosa Di Giorgio, Emeterio Cerro y Roberto Echavarren, cuatro poéticas que, en definitiva, compartieron un mismo momento en una misma geografía. La categoría que sirve para analizar estas diversas producciones es, tal como lo indica el título, la de “performance”, por lo que, inicialmente, este estudio (reescritura de la tesis de doctorado de Garbatzky por la Universidad Nacional de Rosario) pasará a formular específicamente qué se entiende por tal término y cuáles son las fuentes desde donde se construye su definición particular. Señala Garbatzky al comienzo de su trabajo: “El género `performance nace en el contexto de retorno y resignificación de las vanguardias que acontece desde mediados del `60 hasta fin de siglo, y que responde al mentado `giro conceptual´ y los desplazamientos de la obra como objeto a la obra como acción” (2016, p. 13). El problema principal abierto por el “giro conceptual” será esta voluntad manifiesta de lo performático por funcionar más allá de cualquier tipo de registro material: no por nada, Garbatzky abreva en trabajos como el de Gérard Wajcman¹⁸⁶, quien caracteriza a la producción artística desde las vanguardias

¹⁸⁶ cfr. WAJCMAN, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

históricas en adelante como parte de una creación original del siglo XX, la ausencia como término positivo, digamos, la ausencia como objeto. Comenta Garbatzky:

Las búsquedas que propiciaron las vanguardias para lograr la des-automatización de la percepción se orientaron hacia la destrucción del arte como forma de re-estetización de la vida en un sentido táctil; la ruptura de la vanguardia y su postulación de una experiencia radicalmente nueva, incorporó diversos elementos vinculados a la acción y al proceso, que escapaba de la pieza artística hacia la realidad física compartida con el espectador. (2016, p. 18)

En tanto volcado hacia un “proceso” que desborda la categoría “tradicional” de obra, lo performático o la performance se diluye en la experiencia fáctica compartida tanto por los espectadores como por el sujeto artista, el cual, en el mismo acto performático, se convierte en un engranaje clave dentro de un dispositivo abstracto que abre lo estético al mundo. Dijimos antes: sin registro. A la hora de retomar uno de los principales problemas en la construcción de su corpus, Garbatzky señala:

[...] la resistencia al archivo debe ser anotada como una característica de nuestro objeto. En su mayoría, las performances de los artistas del corpus no se encuentran registradas, y ni siquiera fechadas en su totalidad. Este trabajo, por lo tanto, debe asumir productivamente las faltas y proponer que la construcción de un *repertorio* también se realiza mediante sus obstáculos: grabaciones de baja calidad o perdidas, relatos orales divergentes sobre un mismo objeto, ausencia de referencias en la prensa, etc. (2016, p. 23, subrayado en el original).

La performance es un acto de donación total, sin posibilidad de conformar un archivo por este carácter inasible que positiviza. Pero, ¿hasta qué punto es sin registro si, en la medida en que pudo reconstruir desde algo (sus restos), ha podido proponer un corpus susceptible al análisis? Nos detendremos por un momento sobre esta paradójica economía del resto y el archivo de una performance.

3.

En su libro *Unmarked: The Politics of Performance*, Peggy Phelan trata de llevar adelante una caracterización de lo performático en función de este desborde de la estética “tradicional” y de su posible ligazón con un aspecto político en un sentido propio. El capítulo 7 del libro, “The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction”, abre precisamente con un dictum que recorre toda la sección: “performance’s only life is in the present” (Phelan, 2005, p. 146). Sólo como presentación de lo presente, la performance es digna hija de un tiempo histórico entregado a la desmaterialización, pudiendo incluso funcionar más allá de cualquier red simbólica que, en tanto (neuróticamente) entregada al registro, ya nada puede decir, salvo someterse a la fuerza referencial del deíctico: “pasó esto”.
Agrega Phelan:

Performance implicates the real through the presence of living bodies. In performance art spectatorship, there is an element of consumption: there are no left-overs, the gazing spectator must try to take everything in [...] performance resists the balanced circulations of finance. It saves nothing: it only spends” (2005, p. 148)

Consumación absoluta de lo dado sin restos: ¿cómo poder entregar a la performance a un circuito mnémico del tipo que sea y que, al menos, permita llevar adelante un acto de reflexión que abra a la performance a la lectura crítica? Por algo, Phelan aboga, al final del capítulo, por una crítica performática, más propositiva que analítica, arrastrando también una consecuencia contundente en la constitución de cualquier archivo o en la vida de cualquier institución que dependa de lo archivable: “finally, universities whose domain is the reproduction of knowledge must re-view the theoretical enterprise by which the object surveyed is reproduced as property with (theoretical) value” (2005, p. 166). ¿No llama la atención cómo la ontología de la performance se construye en espejo a una economía del archivo/ahorro, del resto y del valor (teórico) adjudicado? Bien se podría agregar que se está hablando de una

circulación económica similar a la que Derrida lleva adelante con respecto a la manera en la cual el pensamiento logocéntrico considera a la escritura. Y notemos que es la escritura, precisamente, lo que tiene que dejarse afuera para poder definir a lo performático.

Garbatzky parece también retomar esta imposibilidad del registro escrito de la performance, algo que para Phelan implica un nuevo modo de pensar la crítica de performance en general, haciéndola parte del ejercicio performático que observa, haciendo, de ella misma, otra performance. El problema del registro escrito, en Garbatzky, no es un problema de soporte, sino de un desafío a la lectura de lo performático como atado a un valor autónomo:

No se trata de hacer pasar estos límites únicamente por un problema de soporte, cuestión que nos dejaría únicamente en la confrontación entre oralidad y escritura. Se trata de que estas “performances poéticas” inquietan, desde sus bordes, el modo de entender la poesía que los propios artistas tenían: esto es, como una disciplina autónoma, sostenida en los criterios de obra, valor y autoría. (Garbatzky, 2016, p. 26)

Lo que tiene registro cerrado, lo que es susceptible de ser escrito, puede ser parte de la economía filológica que construye u otorga valor a partir de nociones como “obra” o comportamientos como los identificados con la autonomía literaria. Josefina Ludmer, en su artículo “Literaturas posautónomas” (2006/2007), recogido luego dentro del libro de 2010 *Aquí América Latina: una especulación*, ya discute con este conjunto de términos propios de la tradición autónoma para hablar de la producción del presente, de esa “fábrica de realidad” en donde el valor literario es reemplazado por la posibilidad de un discurso de construir un mundo, el complejo entramado de voces de la así llamada “imaginación pública” (Ludmer, 2010, p. 11). Sin embargo, en la propia definición de Ludmer hay un problema central: se aplicaría solamente a producciones narrativas del período que busca recortar (desde comienzos de los '90 en adelante), dejando afuera a la poesía. Por eso, la entrada de la “voz” de Tamara Kamenszain en *Aquí América Latina* invita a una caracterización

de la poesía del siglo XXI en Argentina que da por cerrada la posibilidad de un tipo de escritura autónoma:

Tamara: Sí, se ponen en lo no literario, ojo, no en lo antiliterario, que eso sería otra cosa, más vanguardista. Ellos se ponen, como decís vos, afuera de lo poético-literario. Se salen, se corren de lugar. [...] Imaginate la decepción que produce para los que buscan algo poético entre comillas, en el sentido tradicional, alguna imagen, alguna idea, alguna metáfora. No hay nada. Es un ejercicio que sólo sirve para traer a escena al presente, o sea, no sirve para nada. (Ludmer, 2010, p. 107)

“Traer al presente” parece implicar, de nuevo, el problema de la presentación del presente que resulta insistente en la caracterización de la performance. Aquí, el límite difuso de lo autónomo que ya reconocía Garbatzky se torna un asunto de disposiciones formales, de trabajo efectivo con una forma literaria que, al no ser metafórica, no presenta ningún tipo de “imagen”. Este problema de la “imagen” o de qué tipo de “imagen” aparece en las producciones poéticas contemporáneas será retomado más adelante, pero vale la pena destacar que la caracterización que se encuentra en el libro de Ludmer, vía Kamenszain, se hace a partir de una idea de lo poético concentrada en su dimensión estrictamente semántica, algo que no dice “nada” o que “no sirve para nada”. Hay aquí una limitación fundamental de la lectura, ya que la idea de “uso” aparece con mucha fuerza dentro de las reflexiones de los poetas contemporáneos en torno a su escritura: basta recordar los artículos presentes en la revista *Bardo* para poner en duda esta afirmación. Lo que sí parece pesar es esta falta de especificidad que entrega a lo poético al desborde de lo literario, casi al estilo de la relación entre performance y público, algo que ya está en la definición de Phelan.

En síntesis, y retomando *Los ochenta recién vivos*, Garbatzky puede reconocer, retrospectivamente, y a partir de un archivo, estos mismos comportamientos posautónomos en una producción poética veinte años anterior. He ahí el escándalo de lo escrito: sólo a través de la (re)construcción de un registro es

que se puede hablar de aquello que interesa a la novedad: no hay forma de hablar de Batato Barea sin archivar su obra. Y ese grado de precariedad reconocido en los registros defectuosos es consustancial a todo acto de registro, sencillamente porque la escritura opera más allá de cualquier referente, suponiendo su virtual o real ausencia, inscribiéndolo, recuperándolo pero también transformándolo en el acto de registro mismo. Phelan dice en el mismo capítulo, ya desde Derrida: “performance critics realize that the labor to write about performance (and thus to “preserve” it) is also a labor that fundamentally alters the event” (2005, p. 148). Pero, ¿qué es lo que altera, lo que la escritura de la performance deposita en el corazón de la performance en el acto mismo de hacerla presente a la mirada crítica que ofrece un marco, que archiva?

4.

Que los problemas de producción estética contemporáneos hayan derivado a un asunto de archivo no parece un patrimonio exclusivo del presente, aunque sí podemos decir que su insistencia en este tipo de problemas atraviesa gran parte de las obras que circulan desde la posvanguardia (o incluso la vanguardia) en adelante. Boris Groys, en su artículo “Devenir revolucionario. Sobre Kazimir Malévich” retoma esta oposición entre destrucción y archivo para pensar los modos en los cuales el arte del presente circula. El término que articula ambos opuestos es la naturaleza eminentemente material de esas obras, lo que aparece en Groys una y otra vez como un “flujo material” que subyace en cada objeto estético. Ese flujo material permite la continua presentación de una huella, por más que el objetivo mismo del objeto estético sea, precisamente, no dejar ningún tipo de registro. La obra particular sería así el resto de un flujo material en constante movimiento, flujo que parece abrirse cada vez más y extender así la fuerza de su lógica antes que restringirse a un campo determinado, relativamente institucional, como el archivo cerrado de tal o cual “momento” de la producción estética. Flujo material y archivo van de la mano, archivo que para Groys debería ser entendido en un término que engloba al mismo

tiempo que supera esta noción, y ese término es “museo”. En relación a Malévich, afirma Groys:

En sus textos, Malévich se refiere habitualmente al materialismo como horizonte último de su reflexión y producción artística. El materialismo significa, para él, la imposibilidad de estabilizar cualquier imagen a través del cambio histórico. Una y otra vez Malévich sostiene que no hay espacio aislado, seguro, metafísico o espiritual que pueda servir como depósito de imágenes inmunizadas contra las fuerzas destructivas que operan en el mundo material. El destino del arte no puede ser diferente del destino de las demás cosas. Su realidad común es la defiguración, disolución y desaparición en el flujo de fuerzas y procesos materiales incontrolables. [...] ¿qué puede sobrevivir a este trabajo de destrucción permanente? [...] La respuesta de Malévich a esta pregunta es inmediatamente convincente: la imagen que sobrevive a la acción de la destrucción es la imagen de la destrucción (2016, p. 80)

Quizás haya que pensar esta fuerza de lo performático en las producciones artísticas contemporáneas como “imágenes de la destrucción” que ellas mismas propician en relación a un concepto de lo estético que se presenta siempre en retirada. O sea, no hablamos aquí de una retirada total de lo estético, si no de una tensión con respecto a la aparente certeza de su fuga que siempre se anuncia y nunca se termina de cumplir. Queda suspendida la tentación de reformular la definición borgiana de lo estético, esa que aparece en el breve ensayo “La muralla y los libros”: “La música, los estados de felicidad, la mitología [...] quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético” (Borges, 2010, p. 14). Las producciones contemporáneas no buscarían anunciar una presencia (eso que se “revela”), sino dar por sentada una destrucción, en un discurso que guarda sus simetrías con el discurso profético de la disolución, de lo apocalíptico.

La idea de que la performance es pura presentación de presente se sostiene sobre la consideración de que, en un espacio delimitado, se va a dar algo que sólo puede implicar la destrucción en sí misma, la desaparición, ya que una vez terminado el acto performático, ningún registro quedará de lo sucedido. Remitémonos al

escenario típico de un recital de poesía, incluso, en el formato *slam*. Alguien sube, y en un determinado lapso de tiempo, tiene que presentar una obra, un poema, que debe impactar en el momento en los jurados para después seguir participando y tener otra chance de reclamar tal o cual premio, dependiendo el formato de la competencia de *slam* que se plantee. Eso que sucede, sin embargo, es efímero, apenas dura unos minutos para después disolverse en la misma recepción del público, el cual forma parte del acto, casi a la manera de una situación ritual. Alelí Jait, retomando las performances del grupo argentino “Paralengua. La othra poesía”, destaca, precisamente, la importancia del factor del público a la hora de analizar estas “obras efímeras” de este desprendimiento del proyecto instalado por la revista *Xul. Signo viejo y nuevo*, aparecida a finales de la dictadura y cuya duración se extiende hasta los primeros años de la década del ‘90. La revista pone en escena la confrontación entre un modelo de lo poético que apuesta por su dimensión semántica, que luego derivaría en la estética del movimiento objetivista, y las derivas del neobarroco en la Argentina, corriente que amplía las dimensiones de experimentación y se vuelca a las dimensiones fonético-fónicas e, incluso, gráficas. Afirma Jait que en las presentaciones de este colectivo “El lector muta en público porque el poema se realiza de manera espectacular y lo implica; es decir que necesariamente el público integra la obra, interactúa como parte fundamental de su realización” (2017, p. 82). Esta característica es plenamente compartida por los modos de recitación contemporáneos, hasta el punto de que el formato de competencia que propone el *slam* supone necesariamente una participación del público, ya sea en la modalidad de un jurado seleccionado o en los modos de contabilizar, de una manera más abierta, la recepción positiva o negativa de un poema (a través de la fuerza de los aplausos, por ejemplo).

Ahora bien, un problema se sitúa en toda esta caracterización de la lógica de producción estética que va desde los ’70-’80 hasta la actualidad. Como dijimos, aparece la dificultad del registro, pero, también, la posibilidad de algo susceptible a ser registrado, que es esta “imagen de destrucción” que propone Groys a partir de la

lectura de Malévich. Ese registro se da, tanto en las performances de grupos como “Paralengua” como en las presentaciones de cualquier *slam*, con mayor o menor desarrollo tecnológico. Jait puede rearmar una cronología de diversas presentaciones de “Paralengua”, y existen infinidad de registros filmados por el público de un *slam* o por los propios participantes de cada una de las lecturas, incluso, no con el objetivo de dejar un registro de algo que sucedió sino, muchas veces, para poder justificar un puntaje o valoración posterior que es imprescindible a la estructura del *slam*. Sólo hay que revisar en You Tube la cantidad de pequeños videos que registran una lectura o performance en una competencia de este tipo para ver la importancia fundamental del registro.

El flujo material, en definitiva, termina ampliándose. No es solamente lo que sucede parte de una lógica material que excede a la obra y la sostiene, sino que el propio registro es parte de esa obra. Las observaciones de Phelan quedan así trágicamente datadas –en una observación crítico-teórica de comienzos de los ’90-: la performance como puro presente debería ser rearticulada como puro pasado registrado, o situación susceptible a conformar una línea de pasado que puede llegar a entrar en un archivo. Quizás, lo que caracteriza a la producción artística contemporánea es esta necesidad de tener a disposición métodos de archivo, espacios materiales de registro, antes que cualquier otra cosa. Obra y archivo van, en consecuencia, de la mano.

5.

Batato Barea, en presentaciones como “Tres mujeres descontroladas” (1990), como dijimos, recitaba poemas de Alejandra Pizarnik o Alfonsina Storni en una serie que se abría a otros “numeritos”, otros sketches o momentos musicales. Barea ponía en escena, por fuera de una lógica representativa sometida a una estructura de verosimilitud, un poema. Bien podemos decir, metafóricamente, que “le ponía el cuerpo”. Reconstruyamos esta nueva economía que estuvo presente ante nuestros ojos desde el principio, una “*lettre*” robada que sólo podemos, repetitivamente, recuperar: el texto de Pizarnik, recitado en una disposición fragmentaria, como un

pedazo de algo que opera en serie, sin estructura que lo sostenga, puede ser precisamente recuperado, “leído”, porque hay un cuerpo que lo presenta, cuerpo que puede ser registrado porque es un “cuerpo ahí”, filmable, susceptible de formar parte de un archivo, de una organización. Eso, precisamente, entrega el recitado/la performance a un comportamiento textual, si se quiere, forma parte de un archivo “abierto” frente a la maleabilidad de lo que se registra (aunque, después de todo, ¿qué archivo se presenta cerrado?). Por eso, la desconfianza inicial planteada en torno al soporte por parte de Garbatzky debe ser revisada: el “acto poético” de Barea no es otra cosa que la presentación de un “soporte”, porque el cuerpo de Batato es la superficie donde se apoya y manifiesta el texto de Pizarnik, es lo que la cámara pudo tomar para dejar una marca mnémica sobre la que volver para hablar de esos textos, y es lo que se puede distinguir y colocar en esa serie siempre abierta y siempre evanescente de los “numeritos”. Estos soportes textuales habilitan, luego, un tipo de lectura cercana a los “tradicionales” modelos filológicos: si hay registro filmado, hay marco, hay una posibilidad de individuación seriada de la serie, hay “obra”, si se quiere, con límites circunstanciales, pero susceptibles aún a una reconstrucción o individuación. No olvidemos, tampoco, que toda esa “reconstrucción en espejo” de la presentación del presente de la performance es también un modo de valoración, algo supuestamente excluido en esta nueva economía. Ese valor del archivo, que en Barenboim y en Phelan aparecen identificados con un problema académico, se vuelve ahora un asunto central de la posición que defienden: la lógica institucional del registro y valoración de la obra es lo que habilita que estas obras de “desborde” puedan darse, si se quiere, desbordadas. No hay de cada performance sino “restos” que siempre podrán ser archivados y “enseñados”, en el doble valor de conformar un objeto de un programa de estudios o algo que se puede mostrar. La lectura filológica, desafiada en sus categorías básicas por estos hechos poéticos, se reconstruye como modo de lectura una vez detenida la mirada crítica en esta tendencia al archivo, al registro.

No por nada, muchos poetas performáticos piensan siempre, como “peligroso suplemento” de cada presentación, el registro: la foto, el video en You Tube, el comentario de lo sucedido en la red social. La técnica y los modos del registro abren la textualidad en vez de cerrarla, haciendo del afuera estético algo que también puede ser “leído” como “texto”. El panorama actual, en lugar de posautónomo, parece ser “superautónomo”¹⁸⁷; todo es un momento de eso que Wagner, en el siglo XIX, supo llamar “Gesamtkunstwerk”: una obra de arte total. Lo autónomo va extendiendo su territorio y gran parte de las prácticas supuestas por fuera de la estética se convierten en “estetizantes”: ¿cómo entender, si no, hechos puntuales como la creación de un usuario en Facebook, o, incluso, la colocación de un poema grabado dentro de un espacio creado en cualquier red social?

Lo performático depende aún de un concepto de autonomía, y sus límites difusos con respecto a cualquier tipo de producción considerada “tradicional” tienen, ante todo, que ver con un problema de nuevas tecnologías que amplían esos límites. Garbatzky acierta al pensar en una “teatralidad” extendida para analizar los trabajos

¹⁸⁷ Utilizo la expresión “superautónoma” como un término provisional que, todavía, debería ser contrastado con una noción “ultraautónoma” de las prácticas estéticas contemporáneas. En relación a la producción crítico-teórica de Dominique Maingueneau, observa Marcelo Topuzian:

La literatura no mantendría ya ni su vínculo privilegiado con el orden de lo absoluto, según una formulación que podría desprenderse de las elaboraciones críticas y teóricas de quienes inventaron el asunto mismo de la autonomía, es decir, los románticos; ni su capacidad de acceso por vía regia a los límites mismos del lazo y de la experiencia sociales, según algunos de los diversos avatares en que dicho asunto mutó durante el siglo XX. Entonces, según Maingueneau, si hubiera una ‘posliteratura’, ella no sería tanto posautónoma como más bien ultraautónoma: a fuerza de la insistencia en ella por parte de los diversos actores relacionados con lo literario, la autonomía habría dejado de tener incluso los sentidos que atrajo en sus encarnaciones previas, tanto románticas como posrománticas y vanguardistas. (2013, p. 302)

Lo que busco discutir aquí es la posibilidad de pensar una ampliación de la autonomía estética antes que su restricción o su posible disolución en las prácticas sociales. Amerita un trabajo un poco más extenso sobre la oposición de estos términos y sus posibles puntos de contacto.

de Marosa Di Giorgio, Emeterio Cerro o el propio Batato Barea, pero presenta un problema central al considerar que, metodológicamente, habría que poner en suspenso categorías como “obra” o “autor”. Muy por el contrario, este tipo de producciones nos fuerzan a revisar los modos en que entendemos estas categorías dentro de un punto de vista todavía filológico: el reconocimiento de una “autoría”, quizás, no pasa simplemente por la identificación inmediata de un cuerpo y un nombre propio con una obra, sino, quizás, por el entrecruzamiento entre tres modos discursivos que, en la medida en que pueden y conforman un texto, todavía pueden ser leídos con una atención “filológica”. Los avatares del estructuralismo y el posestructuralismo no han insistido en otra cosa que en eso: la ventaja central que nos dan las herramientas filológicas son las de poder analizar, incluso, retroactivamente, eventos que supuestamente no han dejado ningún rastro. Y ese “no dejar rastro”, sabemos de Derrida en adelante, es imposible. Carlo Ginzburg, cuando caracteriza lo que el denomina el “paradigma indicial”, habla precisante de esta capacidad del acercamiento filológico de poder reconstruir situaciones o cosas que nunca ha visto gracias al análisis y la inferencia en función de la organización de las huellas. Cualquier lectura “académica” opera de la misma manera. Sólo habría que preguntarse por el modo contemporáneo de eso que llamamos “texto”. Ginzburg considera que “Se empezó por considerar no pertinentes al texto todos los elementos vinculados con la oralidad y la gestualidad” (1986, p. 199). Quizás, el flujo material contemporáneo pone a prueba este modo histórico y nos lleva a reconsiderar la categoría de texto, sin el preocupante prefijo “post-”, como incluyendo registros de eso que antes quedaba fuera de lo literario. Bien podemos decir, para cerrar, que “todo” y “el resto” es literatura.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV. *Bardo*, núm. 1-5. Buenos Aires: s/d. 2015-2016

ADORNO, Theodor. “El artista como lugarteniente” en *Notas de literatura I*. Madrid: Akal, 2003.

- BARENBOIM, Eric. *Sobre la gilada oral*. Buenos Aires: s/d, 2016. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/0B55eN7zGKOWhdjFvZkhnOHRKNjQ/view>
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas. Edición crítica. Tomo 2 (1952-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 2010.
- DERRIDA, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- GARBATZKY, Irina. *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2016.
- GINZBURG, Carlo. “Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales” en *Mitos, emblemas, indicios; morfología e historia*. Buenos Aires: Gedisa, 1986.
- GROYS, Boris. *Arte en flujo*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- GROYS, Boris. *Introducción a la antifilosofía*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- JACOBY, Roberto y José Fernández VEGA. *Extravíos de la vanguardia. Del Di Tella al siglo XXI*. Buenos Aires: Edhasa, 2017.
- JAIT, Alelí. *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua. Xul. Signo viejo y nuevo. Paralengua. La otra poesía*. Buenos Aires: Postypographika, 2017.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres: Routledge, 2005.
- TOPUZIAN, Marcelo. “El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada” en *Castilla. Estudios de literatura*, núm. 4. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013. Disponible en <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/174/174>

Recibido em 15/08/2017.

Aceito em 05/10/2017.