

## ***Poesía en performance: Activismo, ciudadanía, circuitos y lo poético***

Cornelia Gräbner

Traducción: Alejandro Reyes

La poesía explora las posibilidades de verbalizar lo que se siente de forma más delicada y lo que es más difícil de expresar. La poesía declamada o representada en vivo o grabada en audio o video amplía el repertorio de las formas en que esos temas, experiencias y sentimientos delicados se pueden expresar y escuchar. Más allá de las con frecuencia fascinantes y a veces desconcertantes creaciones poéticas, se dice que ese tipo de poesía “democratiza” a la poesía, es benéfica para la sociedad e integra y valida a los grupos sociales marginalizados o excluidos. En este artículo me gustaría analizar con más cuidado dichas afirmaciones, examinando la relación entre la *poesía en performance* y la ciudadanía cultural.

“Ciudadanía cultural” es un concepto polisémico y por lo tanto escurridizo que, sin embargo, se considera fundamental para entender las sociedades globalizadas y mediatizadas del siglo XXI. Ha adquirido legitimidad académica desde el inicio del siglo XXI. La ciudadanía cultural es sobre todo relevante en dos contextos. El primero tiene que ver con Estados en los que las construcciones legales e institucionales de la ciudadanía y la participación están basadas en concepciones anticuadas y monoculturales de la nación que no están al día con las realidades cotidianas de las sociedades de inmigrantes. El segundo se caracteriza por un clasismo culturizado – y con frecuencia, aunque no siempre, racializado – que impide la participación real de sectores de la población en los procesos de significación colectiva y toma de decisiones, porque sus formas de expresión son desdeñadas y no respetadas. Esa falta de respeto y ese desdén son particularmente nocivos en las sociedades mediatizadas y de la información, en las que las nociones de ciudadanía están vinculadas a la posibilidad de ser escuchado y recibir respuesta. En esas condiciones, los actos autónomos de ciudadanía cultural por medio de prácticas poéticas pueden crear un sentido de pertenencia y aceptación cuando la ley y las instituciones del Estado-nación se rehúsan a crear las condiciones para tal. En las siguientes páginas propondré que la *poesía en performance* ofrece una contribución especial y única a la realización de la ciudadanía cultural, recurriendo a las diversas tradiciones poéticas, enlazando dichas tradiciones con los mecanismos mediáticos y estilísticos propios de la *poesía en*

*performance* y desarrollando la habilidad de los poetas y del público de escuchar con cuidado y profundidad.

### **Ciudadanía cultural**

Primero, intentaremos elaborar una definición de “ciudadanía cultural” e identificar qué elementos del concepto y la práctica son relevantes para la *poesía en performance*. En la introducción a la colección de ensayos *Culture & Citizenship* (2001), Nick Stevenson propone que en las sociedades contemporáneas “‘The power to name, construct meaning and exert control over the flow of information is one of today’s central structural divisions. Power is not solely based upon material dimensions, but also involves the capacity to throw into question established codes and to rework frameworks of common understanding” (Stevenson 2001, 4). Stevenson se refiere a los códigos y esquemas de información. Pero las sociedades crean sus “redes de significados” no sólo por medio de la información. La poesía como forma verbal de expresión penetra profundamente en los “established codes”, y el lenguaje poético explora – muchas veces con gran profundidad – la capacidad del lenguaje de exponer, transgredir y reformular “frameworks of common understanding” (Stevenson 2001, 4). Además, la poesía es con frecuencia una forma de expresión para aquéllos cuya experiencia no cabe en los códigos o esquemas establecidos de comprensión común. Por medio del lenguaje poético, las personas reconocen la necesidad de ir más allá de los códigos y esquemas existentes, de examinarlos más profundamente, de crear otros; y leyendo y escuchando poesía, las personas aprenden a escuchar y reaccionar ante esas nuevas y diversas formas de expresión. Theo Van Leeuwen lo expresa muy bien cuando escribe:

There are viewers, listeners and readers who view, listen and read ‘according to the book’ - in educational contexts you usually have to do this if you want to get a good grade. And there are viewers, listeners and readers who use whatever resources of interpretation and intertextual connection they can lay their hands on to create their own, new interpretations and connections (Van Leeuwen 1999, 5).

Estas son las inclinaciones y habilidades de las que la *poesía en performance* se alimenta y fomenta, y son también las inclinaciones y habilidades que son indispensables para una práctica incluyente de ciudadanía cultural entre clases sociales, razas y géneros. Considerar la poesía como una práctica de ciudadanía cultural implica entenderla como poesía no-lírica. Siguiendo las pautas desarrolladas por el proyecto DINOLIPOE el discurso no-lírico en la poesía se

entiende como una apertura del lenguaje poética y del poema mismo a las características poética-discursivas y las experiencias vividas de localidades y contextos sociales de las cuales la poesía lírica tradicional precisamente se procura aislar. Ejemplos serían los espacios públicos, o medios tal cómo la performance, el graffiti, o prácticas intermediales<sup>1</sup>. Examinemos ahora más detalladamente las formas en que la *poesía en performance* actúa sobre la ciudadanía cultural al cuestionar los códigos establecidos (y crear nuevos), al reelaborar los esquemas de entendimiento común (y ampliar y transgredir sus fronteras) y al desarrollar la capacidad de escuchar y responder.

### ***Poesía en performance: Multitradicional y pluricultural***

La *poesía en performance* es una forma artística hospitalaria y poliamorosa. Sus diversas manifestaciones en el mundo occidental se alimentan de varias tradiciones poéticas, se contextualizan en ellas autopoéticamente, “toman muestras” de ellas y con frecuencia las hibridan creativamente. Entre dichas tradiciones se encuentra la poesía oral, la poesía digital, la poesía experimental, la poesía contracultural y prácticas más comúnmente asociadas con la música, como el hip-hop, el rap, el punk, o el dub<sup>2</sup>. Todas estas tradiciones tienen connotaciones culturales, prácticas sociales codificadas políticamente, formas de lenguaje y prácticas de escucha que caracterizan sus prácticas de ciudadanía cultural.

La tradición más antigua y más amplia es la **poesía oral**. Algunos académicos como John Miles Foley han propuesto que la poesía oral está presente en casi todas las culturas humanas, y que la “literatura” como la conocemos en la actualidad fue oral en un principio. Tanto Foley como Peter Middleton han establecido conexiones entre la oralidad primaria de culturas no letradas y la oralidad secundaria de los recitales y las representaciones poéticas de las culturas letradas. La distinción entre oralidad primaria y secundaria fue introducida por Walter J. Ong en su obra seminal *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (1982). Ong intentó demostrar que la alfabetización no es una “superación” progresiva de una oralidad “primitiva”. Su análisis

---

<sup>1</sup> Para una elaboración detallada de éstas cuestiones, véase Baltrusch y Lourido (2012), en particular la Introducción de los editores a ésta colección de ensayos, y el ensayo de Arturo Casas (2012). Los demás ensayos recopilados en ésta colección exploran diferentes casos del discurso no-lírico en la poesía. El número especial “Poetry in Public Spaces” de la revista *Liminalities* (Gräbner e Chamberlain 2015) explora la poesía no-lírica en el contexto específico de los espacios públicos.

<sup>2</sup> Una manifestación específica entre ellas es la poesía en viva, o ‘live poetry’, que ha sido analizada y codificada en detalle por Julia Novak (2011). En su estudio *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance* Novak desarrolla una aproximación analítica específicamente a la poesía en *performance* y en viva. En éste artículo nos referimos a la poesía en *performance* en viva, grabada, e impresa.

de la interacción entre la oralidad como tradición y la escritura como tecnología sugiere que ambas deberían entenderse sin valorar una sobre la otra, y que ambas coexisten de alguna forma en la mayoría de las sociedades. Desde otra posicionalidad, el artista y pensador Pio Zirimu, de Uganda, había propuesto el concepto de ‘orature’ para señalar la igualdad entre la literatura oral y la literatura escrita. Zirimu fue asesinado antes de poder desarrollar el concepto, pero Ngũgĩ Wa Thiong'o retomó el concepto y arguye que se aproxima a la literatura desde una percepción del ser humano y su quehacer creativo como parte de la naturaleza y su entorno social (Thiong'o 2007). Con respecto a la ciudadanía cultural, la reivindicación de la tradición oral es una afirmación política y valida algunas formas de poesía que, durante mucho tiempo, fueron culturalmente subestimadas, institucionalmente menospreciadas y/o políticamente oprimidas, como la poesía en gallego, vasco, catalán, gaélico irlandés, gaélico escocés o galés<sup>3</sup>.

El experimentalismo y la relación con la poesía experimental también son fundamentales para la *poesía en performance*. Los **poetas experimentales** desafiaron y transgredieron los esquemas de entendimiento común desde dentro, con frecuencia experimentando con la forma poética y con tecnologías como el video, diversas formas de impresión, otros aspectos de las artes visuales o la performance. Carrie Noland (1999) ha contado elocuentemente esta historia en su trabajo y ha demostrado que el espíritu de la transgresión y el experimentalismo van de la poesía del siglo XIX al rock y la *poesía en performance* del siglo XX, como ejemplificado por Laurie Anderson y Patti Smith. El proyecto portugués PO-EX<sup>4</sup> también recoge muchos ejemplos en los que la tecnología y la forma se usan con el objeto de transgredir fronteras de manera experimental, dentro del contexto de lengua portuguesa.

La **poesía contracultural** fue probablemente uno de los inicios del renacimiento de la *poesía en performance* en las sociedades occidentales caracterizadas por la oralidad secundaria. Compartió con la poesía experimental el interés por las tecnologías y por desafiar y transgredir las fronteras desde dentro. Algunos de sus principales momentos fueron la performance de “Howl” por Allen Ginsberg en la Six Gallery en San Francisco en el año 1955, la Poesía Beat y el juicio contra el editor de “Howl”, Lawrence Ferlinghetti, que se volvió un precedente del

---

<sup>3</sup> En cuanto a la dimensión trans- e intercultural el poeta y crítico Jerome Rothenberg ha hecho una contribución importante con el concepto y la práctica de “ethnopoetics”, un término que ha dado lugar a un fructífero campo artístico y teórico. Ethnopoetics exploran la interacción entre textos no-líricos, transcritos en un momento anterior y muchas veces en el pasado lejano, y *performance* como un campo experimental. Ethnopoetics se sitúa en la intersección de la antropología, la *performance* y la poesía. Para una reflexión de Rothenberg sobre la trayectoria de ethnopoetics, véase: Rothenberg 1994.

<sup>4</sup> Véase: <https://po-ex.net/> e Torres e Baldwin (2014). Para la relación entre la poesía documentada en PO-EX y el aspecto performativo, véase: Dias (2016).

derecho a la libre expresión, y la poesía de los Black Mountain Poets (1933-1957). La poesía contracultural caminó a contracorriente de la cultura burguesa hegemónica de las décadas de 1960 y 1970. Recurrió al experimentalismo y a la iconoclasia para desafiar las convenciones.

Las **poéticas sociales de los oprimidos** y quienes se ven definidos por **jerarquías de clase** tienen una fuerte presencia en la *poesía en performance*.<sup>5</sup> La experiencia social, que es un componente decisivo de dichas poéticas, surge en los procesos de despojo y desalojo impulsados violentamente por los agentes del imperialismo en las regiones colonizadas del mundo, y por medio de la privatización de la tierra y la reorganización de la mano de obra en Europa. Históricamente, esta experiencia social se ha expresado en canciones y cuentos en las barriadas, en poemas y narrativas extraordinarias de las culturas marineras del Atlántico y en las baladas y canciones de protesta del proletariado urbano industrial y sus aliados. Las poéticas sociales contemporáneas de esa corriente están marcadas por la experiencia del **Cuerpo** –el hogar físico de la Voz– siendo tratado como herramienta o mercancía y considerado socialmente valioso y protegible sólo cuando beneficia a los miembros más privilegiados de la sociedad. Reivindicar la ‘voz’ es una forma de resistencia contra el desprecio a las formas vernaculares de hablar e imaginar poéticamente, y un desafío ante la burla y los castigos generalmente impuestos ante la osadía de levantar la voz o decir lo que se piensa. Levantar la voz es una práctica de recuperación, validación y celebración de la voz frente a esa experiencia. El Cuerpo del o la poeta se hace público con la conciencia de que será evaluado y juzgado por personas con poder cultural que usarán su autoridad para levantar o rebajar la autoridad de la Voz del poeta en referencia al Cuerpo. En muchas áreas urbanas, las poéticas sociales de clase han encontrado afinidades con la corriente migratoria de la poesía performática, entrelazándose con ella de forma interseccional al nivel individual. Slams de poesía, talleres y noches de micrófono abierto organizados de forma autónoma funcionan como un *kit* sociopoético para esos grupos.<sup>6</sup>

Tanto la tradición oral como la contracultural y la sociopoética de los oprimidos de la *poesía en performance* estaban íntimamente relacionadas con la oralidad y la música, y dicha conexión se volvió más prominente en la **tradición migratoria, transcultural o intercultural** de la

---

<sup>5</sup> *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life* (1957), de Richard Hoggart, sigue siendo sumamente relevante para entender la relación entre la oralidad y la alfabetización en la clase obrera británica.

<sup>6</sup> Sobre el contexto británico, ver la antología de textos de artistas de la clase obrera en el siglo XXI organizada por la poeta Sabrina Mahfouz, *Smashing It: Working Class Artists on Life, Art & Making It Happen* (2019). Sobre el contexto brasileño, y en específico el concepto de marginalidad, ver *Vozes dos porões: A literatura marginal / periférica do Brasil* (2013) de Alejandro Reyes.

*poesía en performance*, que puede incluir la poesía dub, el hip-hop y el rap. Ninguna de dichas tradiciones se interesaba primordialmente en obtener el reconocimiento del *establishment* cultural y poético hegemónico de su tiempo; les interesaba desarrollar sus propias formas de expresión cultural y poética, con frecuencia como expresión del poder cultural inherente a su propia identidad. La poesía dub en Gran Bretaña<sup>7</sup> reivindicó el término “poesía” para sí misma desde el inicio. Los poetas dub diseminaron la poesía principalmente por medio de la performance en vivo y la grabación en audio, y sólo mucho después en forma impresa. Pioneros de la poesía dub como Jean “Binta” Breeze, Linton Kwesi Johnson o Benjamin Zephaniah han visto sus obras publicadas de forma impresa; sin embargo eso sucedió *después* de la performance en vivo, de la grabación en audio y de desarrollar el álbum como alternativa a la antología poética impresa<sup>8</sup>. El hip-hop y el rap tuvieron una trayectoria similar en los Estados Unidos y en Alemania. Los poetas que trabajaron con esta corriente o tradición más o menos desde 1970 hasta principios de la década de 1990 tenían una perspectiva politizada de la poesía firmemente vinculada al activismo y a la organización antirracista, antifascista y anticapitalista. Los partidarios del *spoken word* y del *slam* los consideraban una forma de democratizar la poesía desde su nacimiento en la década de 1980 en Chicago<sup>9</sup>. Al principio, el *slam* de poesía sucedía hacia el final de una noche de micrófono abierto, pero muy pronto se volvió tan popular que eventos y competencias enteros se organizaban como *slams*. Se trata de competencias en las que cada poeta tiene un cierto tiempo. Por consecuencia, los poetas de *slam* son sumamente sensibles al tiempo, la cadencia y el ritmo, y dicha sensibilidad es característica de la poesía *spoken word*, que se desarrolló en conexión con los *slams* de poesía. Con frecuencia, comunidades y mundos de poesía<sup>10</sup> surgen a partir de noches locales y eventos nacionales e internacionales de *slam*, que constituyen una especie de escuela informal para los poetas emergentes.

## **La poética de lo social: cambiando los esquemas de comprensión común**

---

<sup>7</sup> Véase el trabajo de Christian Habekost (1993) como un estudio temprano y semanal de esa corriente poética.

<sup>8</sup> Me gustaría indicar aquí sobre todo el álbum de Breeze, *Tracks*, una joya entre las colecciones de poesía escrita e impresa. Publicada bajo el sello “LKJ Records”, fundado por Linton Kwesi Johnson, *Tracks* es una exploración sutil de la poeticidad del habla coloquial y del arte de contar historias.

<sup>9</sup> Entre los numerosos trabajos sobre la poesía Slam destacan los estudios de Bearder (2019) sobre el Reino Unido, de Reyes (2013) sobre Brasil, y de Somers-Willett (2009) sobre Estados Unidos. Para una clara expresión del vínculo entre la poesía slam y procesos de democratización ver Woods (2008).

<sup>10</sup> El término “poetry worlds” [mundos de poesía], queda elaborado en un número especial de la revista *Liminalities* titulada “Poetry Worlds”, editada por Jen Vernon y Bill Marsh en 2014. Para una introducción del término véase “Why ‘Poetry Worlds?’” (Vernon e Marsh 2014).

¿Cómo se traduce el significado social, histórico y poético y la carga energética de esas tradiciones en “lo poético”? ¿Y cómo se expresa lo poético – social, histórica y políticamente cargado de energía – y cómo se da a entender en la forma del poema en voz alta? Enseguida exploraré estas cuestiones examinando varias técnicas o mecanismos estilísticos característicos de la *poesía en performance*. La performance es relevante para explorar la relación entre la *poesía en performance* y la ciudadanía cultural porque indica una diferencia fundamental entre la poesía declamada, por un lado, y la poesía escrita, lírica y experimental, por otro: la *poesía en performance* es una forma social de poesía, y las dinámicas comunitarias, colectivas e intersubjetivas le son intrínsecas. A nivel formal, la *poesía en performance* incorpora elementos como la música, aspectos de la voz como el timbre, el ritmo y la tonalidad, así como las características físicas del poeta, incluyendo su estilo de declamar y su lenguaje corporal. Todo esto es sumamente significativo a nivel social, a diferencia de lo que sucede en la poesía escrita. Así, la escucha es para la *poesía en performance* lo que la contemplación es para la poesía lírica. Examinemos ahora la presencia del poeta en el local de la performance, las posibilidades que se abren al vincular la palabra hablada a significantes provenientes del teatro, la música y las artes visuales (intermedialidad), la importancia del local de la performance, la relación entre el poeta y el público y la autopoética de la *poesía en performance*, que con frecuencia encuentra su expresión en la “performance de la poeticidad”.

En la *poesía en performance*, los propios poetas enuncian el poema en presencia de un público, y así reivindican la autoría y asumen la responsabilidad por la misma. Inclusive en grabaciones en audio, la voz del poeta, el timbre y el ritmo de la enunciación enfatizan su presencia física. Peter Middleton entiende su presencia por medio del lente teórico de la autoría. Argumenta que:

... .. the author is the subjective crossroads for the enormously complex transactions of institutional legitimation in the contemporary world. Unremitting efforts go into maintaining the authority of specialized knowledges and the rights of individuals to be its authors, critics, and revisionists. Poets cannot claim that the authority, truth and pertinence of their work is directly dependent upon such existing institutional networks, and instead they have to generate this platform from within the work and its distribution, adding any authority they can from their standing as poet (Middleton 2005, 269).

Mientras las “redes institucionales existentes” generalmente tienen metas claramente articuladas, los públicos de la *poesía en performance* pueden ser espontáneos e iconoclastas. Puesto que no todas las formas de *poesía en performance* han sido institucionalizadas – y la *poesía en performance* sin duda no lo ha sido –, los poetas generan la plataforma de su legitimidad desde la propia obra y su distribución. Su “posición como poetas” surge de este proceso de legitimación y se manifiesta en los papeles sociales que el poeta puede asumir: educador, vocero, organizador, aquél que desafía los esquemas de comprensión y/o activista. El poeta que puede asumir dichos papeles puede ejercer la ciudadanía cultural aunque no tenga la nacionalidad del país en el que vive, y/o puede usar su posición como poeta para iniciar procesos para incluir a otros en las prácticas de ciudadanía cultural en un determinado lugar.

La performance de la autoría tiene mucho que ver con la **relación entre el poeta y el público**. Las diferentes facetas de esta relación incluyen los procesos intersubjetivos que se desarrollan durante la performance y los procesos comunitarios o comunizadores que lo preceden o de los que la *poesía en performance* hace parte. Esto se puede realizar por medio del mecanismo formal de llamada y respuesta, que fundamenta la relación en la inmediatez de la performance en vivo y en los procesos de medio y largo plazo de hacer que la *poesía en performance* sea un elemento intrínseco de la construcción de la ciudadanía cultural. La relación entre el poeta y el público también se puede realizar por medio de lo que Kate Lacey (2011) define como “resonancia”: “La resonancia es una propiedad del espacio acústico que es una forma de la causalidad, pero no la causalidad lineal asociada a la cultura visual. La resonancia tiene que ver con la receptividad, pero debe ser una receptividad en los mismos términos. El habla puede resonar en quien la escucha sin que éste responda por medio del habla” (Lacey 2011, 12). Volveré a este punto en la última parte de este artículo.

El **local de la performance y la localización del poema** son otras características importantes de la performance poética. La poesía en vivo está influenciada por las dinámicas del local donde se realiza. La dinámica de un evento poético varía dependiendo de si el poeta y el público están familiarizados y se sienten cómodos en el local; si el local interviene por medio de sonidos o interrupciones o si el local evita las distracciones. Centros comunitarios, teatros, auditorios, manifestaciones políticas, escuelas, salas de fiestas u ocupas promueven diferentes dinámicas. Sin embargo, cuando el poema no se declama en vivo, con frecuencia se “localiza” por medio de sonidos, la evocación de olores o referencias a marcadores topográficos o prácticas espaciales. Así, el “local” del poema – ya sea el entorno o el escenario de la performance – se convierte en la sinapsis entre el poeta, el público, el texto y el ambiente social.



La **intermedialidad** opera con la composición sónica y verbal del lenguaje poético<sup>11</sup>. Esto puede suponer una interacción entre la palabra hablada y la música, la voz e instrumentos musicales, el cuerpo en movimiento y patrones visuales, así como la interacción de patrones de lenguaje provenientes del habla cotidiana con patrones propios de la declamación o la oratoria; puede utilizar la forma de vestir del poeta, su lenguaje corporal, su tono de voz y la velocidad del habla, las palabras del poema, el ritmo, sonidos no verbales que se originan o se refieren a un local, elementos visuales, la evocación de olores y otras percepciones de los sentidos, el movimiento o intervenciones del público. El uso del lenguaje vernáculo, dialectos y acentos –que con frecuencia son indicadores de jerarquías culturales – también pertenecen a esta categoría.<sup>4</sup>

La *poesía en performance* introduce un elemento autorreflexivo en la poesía que puede no ser inmediatamente evidente, pero que incorpora la poética de lo social en el poema. Gaston Franssen ha teorizado dicho elemento como una “**escenificación de la poeticidad**”<sup>12</sup>. Se refiere con esto a la poesía en voz alta que contradice y deconstruye las expectativas existentes de lo que constituye la “poesía” o lo “poético”. Según Franssen, es esta escenificación de la poeticidad lo que distingue a la *poesía en performance* de otras formas de recital poético público que recurren a la tradición de la oratoria. La escenificación de la poeticidad puede rebasar la performance como evento para influir en los procesos comunitarios a su alrededor. Por esa razón, el “trabajo reproductivo” desempeñado por los organizadores culturales es esencial para este elemento de la *poesía en performance*, pues con frecuencia es dicho trabajo el que articula nuevos marcos de referencia para entender las deconstrucciones de las expectativas existentes, responder a las mismas y construir en base a ellas.

Así, la *poesía en performance* en performance crea un momento con múltiples capas: el presente de la medialidad y el estilo interactúa con la carga histórica y poética de las tradiciones poéticas con las que los poetas exploran, reconfiguran y recrean la relación entre el pasado de la poesía y su presente. Esto provoca un encuentro más intenso entre el habla y la escucha, la expresión y la respuesta, en el que las jerarquías culturales se deconstruyen o se suspenden y las sensibilidades democráticas se promueven y se desarrollan.

---

<sup>11</sup> Con referencia a la relación entre la poesía en *performance* y la ciudadanía cultural me refiero aquí a elementos mediáticos del discurso no-lírico relevantes a la amplificación del repertorio de las prácticas de ciudadanía cultural a través de la poesía en *performance*. Éste reconocimiento de elementos mediáticos no-líricos resuena con la teorización de la intermedialidad inspirada por el movimiento Fluxus (Higgins e Higgins 2001) y los Liverpool Poets, especialmente Adrian Henri (Marcangeli, Henri, e Biggs 2014; Gräbner 2015).

<sup>12</sup> Franssen desarrolla esta útil categoría analítica en relación a la performance (contracultural) del poeta holandés Johnny the SelfKicker en el evento Poëzie-en-Carré en la década de 1960 (Franssen 2011).

## **Desarrollando sensibilidades democráticas y creando espacios: resonancia política**

Kate Lacey identifica dos técnicas que constituyen el proceso de escucha. “Escuchar hacia fuera” tiene que ver con una “disposición atenta y anticipativa” y “escuchar hacia dentro” se refiere a “una acción comunicativa receptiva y mediatizada” (Lacey 2011, 7). Esta interacción y retroalimentación de dos técnicas diferentes, así como la conciencia analítica de dicha interacción, “puede crear un espacio para considerar la escucha intermediada como una actividad de resonancia política” (Lacey 2011, 7). Las culturas políticas democráticas deberían asegurar la “libertad de escuchar” tanto como la libertad de expresión, como “ideal normativo que abarca no sólo el derecho de escuchar hacia dentro, sino la responsabilidad de escuchar hacia fuera” (Lacey 2011, 15). Lacey perfecciona el argumento recurriendo a la obra del estudioso de movimientos sociales Romand Coles sobre escuchar la organización de los movimientos sociales. Lacey afirma que lo que Coles quiere decir es que “escuchar no es un medio para un fin – la valorización de más voces –, sino un fin en sí mismo, como el desarrollo de la sensibilidad democrática” (Lacey 2011, 18). Enseguida daré algunos ejemplos de cómo la *poesía en performance* enseña y desarrolla las sensibilidades democráticas de los poetas y sus públicos al incitarlos a escuchar la multiplicidad mediática como un elemento de la pluralidad social y política. El primer ejemplo se enfoca en dos prácticas diferentes de la presencia del poeta en la *poesía en performance* en performance; el segundo, en la creación de resonancia política y en las dificultades asociadas.

El poeta como autor es el innovador que desafía los esquemas de entendimiento común y el pionero que reformula el material bruto – el lenguaje – que sustenta dichos esquemas. El poeta también puede actuar de manera deliberadamente desconcertante u ofensiva hacia el público, cuestionar sus expectativas o subvertir su posición social<sup>13</sup>. De esa forma, la performance pública de la autoría puede ser una manera de explorar cómo se constituye la autoridad de la voz, cómo se escucha la declamación pública de la poesía y cómo se responde a la misma, o qué identidades poéticas son inaceptables o incomprensibles para ciertos públicos. Una rápida mirada a la obra de los poetas Levi Tafvari y Joelle Taylor sirve de ilustración.

En una performance de 2019 en el evento de micrófono abierto mensual “A Lovely Word” en el Teatro Everyman’s en Liverpool<sup>14</sup>, Levi Tafvari asumió pública y explícitamente su papel

---

<sup>13</sup> Para una teorización de “poetic offense” [ofensa poética], véase Chamberlain (2015).

<sup>14</sup> “A Lovely Word” es un evento de micrófono abierto mensual que organiza talleres, oportunidades de desarrollo artístico y eventos de micrófono abierto durante todo el año.

como “unificador” de los diferentes habitantes y visitantes de la ciudad, desde su propia posición situada como reconocido poeta negro de Liverpool y rastafari comprometido con el espíritu de la paz, criado por padres jamaquinos en el barrio multirracial y socialmente codificado de Toxteth. Durante su performance, incorporó a su poesía comentarios paratextuales sobre su vida en la ciudad. En uno de sus poemas exploró las complejidades, con frecuencia dolorosas, del pasado y el presente de Liverpool, incluyendo el papel de la ciudad en el tráfico de esclavos y su estigmatización después del desastre de Hillsborough. Involucrando a los miembros del público en el coro del poema, los hizo declarar su unidad en el espíritu de abrazar con alegría las responsabilidades inherentes a dichas complejidades, expresadas como cariño por la ciudad. La performance en vivo y el local estaban en perfecta sintonía con el objetivo de Tafvari de crear unidad a partir de una situación de localización, confianza y dedicación a la ciudad y a todos quienes la habitan y la aprecian. En contraste, Joelle Taylor tuvo que elaborar su voz a partir de una experiencia de desalojo y abuso. A Taylor y su familia los convirtieron en sin techo en el Norte de Inglaterra cuando ella era niña, y los colocaron en un hostel. Allí, una noche, un grupo de ex soldados irrumpieron en el cuarto donde dormía y la violaron entre todos. Pasaron años antes de que recuperara la voz, pero antes de eso creó espacios para que otros jóvenes pudieran expresarse a través de la poesía en voz alta por medio de la organización SLAMBassadors. Sus libros *The Woman Who Was Not There* [*La Mujer que no Estaba*] y *Songs My Enemy Taught Me* [*Las Canciones que mi Enemigo me Enseñó*] tratan de esta experiencia por escrito, como lo hacen también algunos de sus performances de poesía en vivo. Taylor también trabaja con la palabra escrita y mantiene un sitio *web* importante<sup>15</sup>, con performances de poesía en vivo, y da talleres. Su movilización de los diversos medios incluidos en la *poesía en performance* facilita el acceso a sus obras por parte de personas en cualquier parte, con el nivel de reconocimiento o anonimato deseado.

El local de la performance – y tener un lugar en primer lugar – también es fundamental para la creación de una resonancia política capaz de influir en las nociones de ciudadanía cultural. Compartir el tiempo y el espacio “fundamenta” los encuentros poéticos creados por la *poesía en performance* en contextos sociales, culturales y políticos específicos. Arriba mencioné la importancia del local del poema y de los espacios que funcionan como lugares hospitalarios. Aquí me gustaría examinar los desafíos de crear lugares hospitalarios en el contexto de la gentrificación y de los recortes en el financiamiento para las artes, y en espacios ocupados.

---

<sup>15</sup> Ver <<http://joelletaylor.co.uk/>>.

La organización poética Ó'Bhéal (“la palabra que se origina en la boca” en gaélico)<sup>16</sup> está basada en Cork, la segunda mayor ciudad de Irlanda. Cork tiene una población diversa con muchos inmigrantes recientes, y también es sede de varias empresas multinacionales. Como muchas ciudades, Cork está pasando por un proceso agresivo de gentrificación, que resulta en la zonificación del espacio urbano y el despojo y desalojo de poblaciones urbanas. Ó'Bhéal fue fundada en 2007 por el poeta y organizador Paul Casey, que acababa de regresar de Sudáfrica. En ese país aprendió a hablar zulú y se adentró en la tradición oral poética del pueblo zulú. Su experiencia lo hizo reconectarse con la tradición poética oral irlandesa y con su propia historia bilingüe. Casey trajo esa perspectiva a su obra en Cork y, con un empleado de tiempo parcial y un grupo de voluntarios dedicados, creó Ó'Bhéal. La organización mantiene un programa multifacético todo el año, incluyendo una noche de poesía semanal – que, debido a los recortes en el financiamiento, en breve será mensual –, que incluye uno o dos poetas invitados e involucra a personas como poetas, organizadores, MC, críticos y maestros, incluyendo así varias habilidades y evitando la concentración del poder. Todo esto constituye un tipo de “aprendizaje poético” que involucra escribir, hablar y escuchar, y que practica una comprensión de la “receptividad” que incluye la “responsabilidad” por la prosperidad de la poesía a medio y largo plazo en Cork.

Además de esas actividades regulares que se enfocan en los procesos, Ó'Bhéal organiza varias competencias, incluyendo el concurso de poesía “Five Words” [“Cinco palabras”] y un reconocido concurso de películas de poesía. Una vez al año organizan el “Winter Warmer Festival”, que congrega poetas y públicos de Cork, de toda Irlanda y de varios otros países y comunidades lingüísticas. En el Festival “Winter Warmer” de 2019, dos elementos del espacio de resonancia que se creó me llamaron la atención. Uno de ellos fue la capacidad del público de prestar atención y responder a la poesía en una amplia gama de lenguajes, aun cuando no entendían el significado de las palabras. El público leía los subtítulos de las películas de poesía, las traducciones proyectadas, saltaban fácilmente de un idioma a otro y escuchaban las traducciones de poesía de varios idiomas y varias épocas, incluyendo un evento con poesía en alto alemán antiguo y alto alemán medio originales, con traducciones al inglés. Cuando no había traducciones, el programa del festival simplemente invitaba al público a ejercitar su apreciación y sensibilidad por los sonidos de las palabras, la musicalidad y los ritmos de los idiomas y el significado que los poemas transmiten de manera no verbal. Como un miembro del público me dijo: “No todos los presentes hablamos irlandés, pero en los eventos regulares

---

<sup>16</sup> Ver <<http://www.obheal.ie>>.

de Ó'Bhéal siempre hay mucha poesía en irlandés. Por eso estamos acostumbrados a apreciar la poesía en idiomas que no entendemos. Simplemente la escuchamos”.

En consonancia con “escuchar hacia dentro” y “escuchar hacia fuera”, los *smartphones* estaban casi completamente ausentes. Sólo raras veces los flashes interferían con la iluminación del espacio, y los públicos se relacionaban con el evento estando presentes y receptivos, en vez de mediar la experiencia con la cámara de su aparato personal. Como resultado, se compartía la atención y la concentración en el presente, sin interrupciones distractoras de los aparatos personales emitiendo luz azul. Ó'Bhéal documentó el evento y el material se puede encontrar en su sitio *web*, que sirve como repositorio y apoyo para los diversos eventos en vivo y espacios de escucha, en vez de substituirlos. El trabajo de Ó'Bhéal demuestra cómo la *poesía en performance* en espacios hospitalarios estimula las “sensibilidades democráticas” al desarrollar la habilidad de escuchar hacia dentro y escuchar hacia fuera y crear resonancias de corto, medio y largo plazo. La ciudadanía cultural practicada está marcada por la participación significativa, la receptividad, la responsabilidad y una inclusividad que opera creando espacios y momentos de atención para la presencia de otros, lo que éstos tienen que decir y la forma en que lo dicen. Desgraciadamente, dichos espacios hospitalarios están bajo constante ataque por las fuerzas combinadas y potencialmente letales de los recortes presupuestales y la gentrificación. Como resultado, espacios hostiles y ocupados se han convertido en locales cada vez más importantes para la performance y la poesía en voz alta. En su libro reciente, *Stage Invasion* (2019), Pete Bearder ofrece varios ejemplos. Bearder describe cómo, en una ocupación de *Ende Gelände* de una mina de carbón que pone en peligro un antiguo bosque llamado “Hambacher Forst”<sup>17</sup>, activistas y poetas se apropiaron del espacio hostil de un encapsulamiento policial, creando un cabaret espontáneo:

We start with some audience participation (call-and-response, silly noises etc.), then some poetry. ‘Up next’ is Bee Powers with a high-octane poem-protest-chant hurled at volume to a line of amused (and slightly confused) German protesters whose arms are linked to block police:

We came here to undo the tragic mistakes

Of the twin institutions of capital and state

---

<sup>17</sup> Para más información, ver <[https://hambachforest.org/?noredirect=en\\_US](https://hambachforest.org/?noredirect=en_US)>.

They pinned down the routes that the radicals take  
Jackboots on the rooftops with canisters of mace.  
Capsicum in faces, vans full of police dogs  
I am the Lorax, listen when the trees talk  
Roots crack through the tarmac where my feet walk.  
  
(...)  
  
my mother said I could change the system from  
the inside I took it literally to mean the innards  
of a coal mine chillin on a digger in the middle  
of a blizzard  
  
A! - Anti! ANTICAPITALISTA! (Bearder 2019, 274).

Según Bearder, después de recitar el poema, el poeta regresó a su papel de activista, se unió a quienes bloqueaban a la policía y fue arrestado poco después.

El segundo espacio ocupado es el edificio de la tienda departamental Fortnum and Mason en Londres, ocupada en marzo de 2011 para protestar la evasión de impuestos, donde el poeta Danny Chivers declamó un poema en el estilo de radiodifusión pública, informando casualmente al público cómo funciona la evasión de impuestos e invitándolos a mantenerse atentos<sup>18</sup>. La policía lo trató como activista cuando lo arrestaron junto con otros 144 manifestantes pacíficos. Chivers y 14 otros activistas particularmente visibles fueron acusados de allanamiento agravado. Su performance fue grabado por las cámaras de vigilancia y fue usado como evidencia para multarlo con 2300 libras esterlinas; el juez consideró que Chivers había recitado un poema “en un estilo vociferante y polémico” (*apud* Bearder 2019, 270–71).

Estos ejemplos recientes indican un cambio en los tipos de espacios en los que las performances de poesía se llevan a cabo: de locales establecidos exitosos, prestados o no, a la ocupación de locales durante la ola de despojos de espacios sociales urbanos del siglo XXI y la erosión de los derechos políticos y sociales en el capitalismo tardío. La *poesía en performance* en espacios

---

<sup>18</sup> Ver <<https://vimeo.com/17295443>>, un video de Chivers declamando el poema.

hostiles también milita contra la transformación neoliberal de la poesía en un accesorio excesivamente regulado, muy poco estimulante y discretamente ideológico en un espacio social marcado por la gentrificación y la desvergonzada celebración del espíritu empresarial capitalista, donde la “creatividad” se ha redefinido al estilo de las “clases creativas” de David Ricardo a servicio de la agenda capitalista. La escucha y la creación de la resonancia como elemento fundamental de la ciudadanía cultural se vuelve cada vez más difícil bajo dichas condiciones debido a la falta de estabilidad a medio y largo plazo, necesaria para dar inicio y mantener una resonancia crítica y significativa.

### **Conclusión: *Poesía en performance* en la performance como práctica de la ciudadanía**

Continuando con lo elaborado arriba, podemos decir que la *poesía en performance* contribuye a las prácticas de la ciudadanía de una forma inusual, radicalmente democrática y particularmente sensible: entrenando las sensibilidades y habilidades de los participantes por medio del juego concentrado y poetizado del habla y la escucha, la expresión y la respuesta. Los organizadores de eventos y proyectos de *poesía en performance* crean espacios de resonancia potencial allí donde su aceptación en el ámbito público de la “poesía” implícitamente sugiere la aceptación por parte de la sociedad de la forma que una persona (o un grupo) tiene de expresar lo que es más delicado o difícil expresar. Indican su disposición y la de su público de “escuchar hacia fuera” y “escuchar hacia dentro” y responder a lo que se ha escuchado. A la inversa, crear *poesía en performance* indica la disposición de una persona o grupo a invitar a otros sectores de la sociedad a participar en un proceso de escucha. Muchos organizadores de eventos y proyectos de *poesía en performance* han creado espacios en los que grupos o individuos que tendrían toda razón para retirarse de la sociedad pueden tomar la decisión consciente de reestablecer dicha conexión – en los términos de *su propia* expresión y *sus propios* espacios de escucha, como desafío al *status quo*, en vez de adaptación al mismo.

En todos esos sentidos, la *poesía en performance* en performance puede contribuir significativamente a cambiar los esquemas de entendimiento común y los códigos sociales que alimentan la ciudadanía cultural. Sin embargo, todos esos esfuerzos son frustrados cuando eventos poéticos de corto plazo, instantáneos, son usados por quienes están en el poder para contener o incluso silenciar la resonancia cívica y política de dichas prácticas de ciudadanía cultural, o cuando la ciudadanía cultural es evocada para substituir – en vez de complementar en términos equitativos – los derechos sociales, políticos y civiles ejercidos por medio de otras formas de ciudadanía.

## Bibliografia

- Baltrusch, Burghard, e Isaac Lourido, eds. 2012. *Non-lyric discourses in contemporary poetry*. München: Martin Meidenbauer.
- Bearder, Pete. 2019. *Stage Invasion*. London: OutSpoken Press.
- Casas, Arturo. 2012. «Non-Lyric Poetry in the Current System of Genres». Em *Non-lyric discourses in contemporary poetry*, editado por Burghard Baltrusch e Isaac Lourido, 29–44. München: Martin Meidenbauer.
- Chamberlain, Daniel Frank. 2015. «Radical Meeting Places, Poetry and the Public Domain». *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 11 (3): 1–16.
- Dias, Sandra Guerreiro. 2016. «O Corpo como Texto: Poesia, Performance e Experimentalismo nos Anos 80 em Portugal». Tese de Doutoramento, Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/29608>.
- Franssen, Gaston. 2011. «Stage Fever and Text Anxiety: The Staging of Poeticity in Dutch Performance Poetry since the Sixties». Em *Performing poetry: body, place and rhythm in the poetry performance*, editado por Cornelia Gräbner e Arturo Casas, 33–52. *Thamyris intersecting: place, sex, and race*, no. 24 (2011). Amsterdam; New York: Rodopi.
- Gräbner, Cornelia. 2015. «Poetry and Performance». Em *The Cambridge Companion to British Poetry, 1945-2010*, editado por Edward Larrissy, 68–81. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gräbner, Cornelia, e Daniel Frank Chamberlain, eds. 2015. «Poetry in Public Spaces. Special Issue. Liminalities: a Journal of Performance Studies» 11 (3). <http://liminalities.net/11-3/>.
- Hoggart, Richard. 2009. [1957] *The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life*. London: Penguin.
- Habekost, Christian. 1993. *Verbal riddim: the politics and aesthetics of African Caribbean dub poetry*. Cross cultures 10. Amsterdam: Rodopi.
- Higgins, Dick, e Hannah Higgins. 2001. «Intermedia». *Leonardo* 34 (1): 49–54.
- Lacey, Kate. 2011. «Listening Overlooked: An Audit of Listening as a Category in the Public Sphere». *Javnost-The Public* 18 (4): 5–20.
- Mahfouz, Sabrina, ed. 2019. *Smashing It: Working Class Artists on Life, Art & Making It Happen*. London: The Westbourne Press.
- Marcangeli, Catherine, Adrian Henri, e Bryan Biggs, eds. 2014. *Adrian Henri: Total Artist*. London: Occasional Papers.
- Middleton, Peter. 2005. *Distant reading: performance, readership, and consumption in contemporary poetry*. Modern and contemporary poetics. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- Noland, Carrie. 1999. *Poetry at stake: lyric aesthetics and the challenge of technology*. Princeton, N.J: Princeton University Press.
- Novak, Julia. 2011. *Live Poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*. Amsterdam: Rodopi.
- Ong, Walter J. 1982. *Orality and literacy: the technologizing of the word*. New accents. London; New York: Methuen.
- Reyes, Alejandro. 2013. *Vozes dos Porões: A Literatura Periférica/Marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Rothenberg, Jerome. 1994. «Ethnopoetics at the Millenium. A Talk for the Modern Language Association». 29 de Dezembro de 1994. <http://writing.upenn.edu/epc/authors/rothenberg/ethnopoetics.html>.
- Somers-Willett, Susan B. 2009. *The Cultural Politics of Slam Poetry: Race Identity, and the Performance of Popular Verse in America*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Stevenson, Nick, ed. 2001. *Culture and citizenship*. Politics and culture. London; Thousand Oaks, California; New Delhi: SAGE.
- Thiong'o, Ngũgĩ Wa. 2007. «Notes towards a Performance Theory of Orature». *Performance Research* 12 (3): 4–7. <https://doi.org/10.1080/13528160701771253>.
- Torres, Rui, e Sandy Baldwin, eds. 2014. *PO.EX: Essays from Portugal on Cyberliterature and*



- Intermedia* by Pedro Barbosa, Ana Hatherly, and E.M. de Melo e Castro. West Virginia: Center for Literary Computing (WVU); West Virginia University Press.
- Van Leeuwen, Theo. 1999. *Speech, Music, Sound*. Basingstoke & London: Macmillan Press.
- Vernon, Jen, e Bill Marsh. 2014. «Why “Poetry Worlds”». *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 10 (3/4): 1–9.
- Woods, Scott. 2008. «Poetry Slams: The Ultimate Democracy of Art». *World Literature Today* 82 (1): 16–19.