

**PERFORMANCE POÉTICO: BASES PARA UN ESTUDIO DEL BURDEL
POÉTICO DE BOGOTÁ**

Trabajo de grado

Director

Myriam Jiménez Quenguan

Laura M. Suárez Arenas

UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Estudios Literarios

2021

Agradecimientos

Agradezco al Burdel Poético de Bogotá y a todos sus integrantes, Madame María Melena, Denise, Shivá, Roxanne, Chantal, Rhapsoda, Soledad Kholé, Gris, Leteo, Pythia, Akeronte, Julia, y a todos los demás que conocí, pero no tuve la oportunidad de ver más que una vez. Agradezco profundamente a Aura Garnica y a Silvia Quintero por su amor y apoyo. A mis amigas, Susan Galvis y Laura Franco por llenarme de energía. A mi familia, por acompañarme en las vicisitudes de la vida cotidiana y la academia. A los amigos lejanos, por acompañarme en la distancia y confiar en mi trabajo.

Copyright © 2020 por Laura M. Suárez Arenas. Todos los derechos reservados

Contenido

INTRODUCCIÓN. PERFORMANCE: ENTRE EL RITUAL Y EL ARTE.....	4
• Performance en Colombia: una red de experiencias, teatro y movimientos políticos.....	6
• Performance poético: la experiencia entre autor y público.....	9
• ¿Un terreno difícil de explorar?	10
• El poeta es una puta	11
• Manos a la obra	12
Capítulo 1. LOS RASTROS DE LA VOZ SUELEN PERDERSE.....	15
1.1. The great divide	17
1.2 El performance como subproducto o qué fue primero	18
1.3. Lo antiguo	22
1.4. Historia reciente.....	25
1.5 Definiendo el campo.....	27
1.6. Performance Poético en Colombia.....	30
1.6.1. El Burdel Poético: pequeña historia y descripción	32
1.6.1.1. La presentación general.....	34
1.6.1.2. Lectura al oído	34
Capítulo 2. LA VOZ.....	35
2.2. La presentación general	43
2.3. Lectura al oído	46
Capítulo 3. EL CUERPO	52
3.1. Teatro y Performance	53
3.2. Cuerpo y Burdel Poético	56
3.3. La puta poeta	58
CONCLUSIONES.....	66
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	71

INTRODUCCIÓN

PERFORMANCE: ENTRE EL RITUAL Y EL ARTE

El performance ha sido ampliamente estudiado como arte en distintas partes del mundo; sin embargo, fueron antropólogos quienes se dedicaron a hacer un estudio social de este, planteando que la base de lo que conocemos como performance, es la base de nuestras relaciones humanas (Finnegan, 2003; Schechner 1988; Turner, 1987; Zumthor; 1992).

Bajo las teorías de Turner (1987) y Shechner (1988) la condición humana es “to perform” en tanto nos vemos involucrados en situaciones que implican que cada ser humano se vea en la necesidad de tomar decisiones diariamente (importantes o frívolas) y mantener un registro del habla distinto con las personas a su alrededor, pero también porque hay una serie de comportamientos y recursos del habla socialmente predeterminados para diversas situaciones.

Esto está muy conectado también con los estudios de lingüística desarrollados inicialmente por Saussure (1918) y sus estudiantes, en lo que ellos definen como *parole* y que contiene conceptos supralingüísticos como el registro, que es la manera en la que cada persona les habla a aquellos con quienes se relaciona y que cambia dependiendo de distintos factores. Nadie le habla igual (no con las mismas palabras, el mismo tono, el mismo ritmo) a, por ejemplo, su mamá que a su jefe. Como el registro cambia tanto y depende de tantos factores (económicos, culturales, de edad, etc), cada ser humano es muchos seres humanos en un día, en tanto con cada persona que nos relacionamos jugamos un rol distinto. En esta perspectiva, somos actores en constante escena y escenario sin que apenas nos demos cuenta de ello o que lo veamos como algo totalmente natural. Habitamos nuestros múltiples yos que cambian y se turnan y se superponen dependiendo de cada situación.

El performance es estar. Estar en movimiento, con contacto de los otros. Schechner asegura en su libro *Performance Theory* (1988) que el performance presenta un abanico de posibilidades que van desde la creación del rito, el shamanismo, hasta la puesta en escena del teatro y la ritualización del mismo, pero que abarca otras formas de entretenimiento o religiosidad, como los deportes, el cine, entre otros, hasta la ritualización. El concepto de ritualización incluye la repetición de determinadas situaciones en nuestra vida: la silla en la que siempre nos sentamos en el comedor, el orden en el que nos vestimos, las formas en las que coqueteamos y otras que de tanto hacerse se convierten en una especie de ritual con tiempos y movimientos definidos. De todas estas formas de interacción nace el teatro, que es, según Schechner, la forma de performance más fácilmente identificable.

De esta manera, Schechner (1988) plantea que la creación del teatro en la Grecia antigua corresponde a la ritualización más que al teatro como lo hoy conocemos: una repetición de movimientos, estrategias y formas de habitar el otro que es la historia que se representa. Y esta ritualización es la que hace que el teatro cambie con el tiempo hasta convertirse en la puesta en escena artística que hoy identificamos. En palabras del autor:

Performance is an inclusive term. Theater is only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude. (Schechner, 1988. Pag. 15)

Así, todos los actos humanos están conectados y las formas del performance lo están también a través de lo que al autor define como la red (*the web*) en la que cosas apartadas en tiempo y espacio pueden estar relacionadas entre sí por la manera en la que nosotros, humanos, las llevamos a cabo. El proceso del performance como arte, entonces, incluye un proceso creativo en el que el artista tratará de involucrar a un público específico y contará con la reacción del mismo

como parte de la obra creada. El performance es una experiencia, y toda experiencia se incluye dentro de un tiempo y espacios determinados y tiene sus propias reglas.

En cuestión al arte, el performance puede definirse como un arte vivo/arte en vivo, que tiene un proceso de creación previa a la presentación, que toma al público como parte de la creación y lo involucra en el proceso vivo de la obra de arte y que comparte con otras artes, como la danza o el teatro, la posibilidad de ser efímero.

La autora RoseLee Goldberg en su libro *Performance Live Art: 1909 to the Present* (1979) hace un recuento de lo que se reconoce como performance durante todo el siglo XX en Europa, teniendo como referencia a los futuristas y reconociendo que la falta de documentación histórica de esta práctica artística se debe a que no se reconocía en ella una forma de arte, sino la publicidad que los artistas hacían de sus obras.

Performance en Colombia: una red de experiencias, teatro y movimientos políticos

Para el caso de Colombia, se cuenta con una breve historia del performance en el país hecha por la autora Marilyn León (2012), presentada como tesis de pregrado para el programa de Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia, y titulada *Obra Activa. (Una) Historia del Performance en Colombia*. En ella, la autora explora los movimientos performánticos que se establecieron en Colombia entre 1959 y 1989.

La publicación recoge los estudios y noticias de la época y permite seguir una línea del tiempo que ubica el florecimiento del performance como una respuesta a diferentes factores sociopolíticos, más que a una simple inspiración en movimientos extranjeros e igual que Taylor en su libro, menciona la necesidad de reconocer el performance como un arte antiguo del que no se había hecho una documentación rigurosa en tanto no se reconocía como tal.

De acuerdo con León, el movimiento de artistas colombianos hizo performances en contra de los cambios ocurridos en la Escuela Nacional de Bellas Artes que surgió bajo el mandato de Rojas Pinilla y que demostraría ciertas irregularidades. Los artistas lo usaron como un medio de protesta e irreverencia ante las decisiones tomadas por las personas encargadas de las instituciones y constituían desde críticas de cómo se enseña el arte en Colombia, hasta inconformidades por el Premio Nacional de Artista que se otorgaba en la época o la eliminación de la censura a obras murales que cuestionaban la política colombiana.

Todo lo anterior, acompañado por movimientos de todas las artes: el nuevo teatro, influenciado por Seki Sano, la pintura, la danza y los nadaístas, y lo que vendría posteriormente: el reconocimiento del performance como arte en distintas esferas durante los 70s.

La creación del Salón Atenas Publicidad (1975) dio inicio a un espacio de exhibición para aquellas propuestas experimentales que, de otra manera, quedarían por fuera del circuito institucional. Gracias al Salón Atenas, Colombia vio las primeras *performancias* incorporadas a una exhibición. Una de las obras más sólidas presentadas allí fue *Trampa* (1981) obra de Fernando Cepeda, quien se encerró por 48 horas en una jaula dispuesta en el sótano del Museo de Arte Moderno de Bogotá. (León, 2012. Pags. 88-89)

Esto mismo es reconocido por el crítico e historiador de arte colombiano Ricardo Arcos-Palma, quien también investiga y teoriza la historia performántica en Colombia y quien continuará con la relación entre esta y los movimientos políticos del país. Según Arcos-Palma (2019) el performance colombiano es diferente a los movimientos performánticos latinoamericanos, ya que no obtiene sus grandes influencias de la pintura y el arte abstracto y conceptual, sino que encontró su mayor auge en el teatro comunitario durante los años 60, como forma de experimentación itinerante y que marcará una constante crítica a los gobiernos de turno, pero también como respuesta a la creciente ola de violencia en el país y, después, al surgimiento de eventos como el narcotráfico.

El autor, en su ensayo *Arte, cultura y política en Colombia durante el siglo XIX* (2019), tomará precisamente los cambios de gobierno y el narcotráfico como trasfondo de artistas que durante la década del 90 hicieron performance y empezaron a ganar espacio dentro la institucionalidad artística; es decir, tuvieron a su disposición galerías, museos y espacios académicos que reconocían al performance como arte.

Entre los artistas que Arcos-Palma menciona en su investigación, destaca a María Evelia Marmolejo, como aquella que empezó con el movimiento del fin de siglo. Natalia Arrieta (2019), por su parte reconoce a la autora como la primera en hacer un performance feminista en Colombia y hace un estudio de cómo el performance permitió que las artistas hicieran una crítica acerca del reconocimiento y apropiación de su cuerpo como sujeto político inscrito dentro de la violencia que el país ha vivido constantemente.

Otra de las grandes artistas nombradas por Arcos-Palma (2019) como fundamental dentro de la historia del performance en el país y analizada por otros historiadores y críticos del arte es María Teresa Hincapié, quien según Marta Rodríguez (2009) ha ahondado en la idea de lo sagrado a través de su obra, conectándola evidentemente con los procesos de ritualización del lenguaje cotidiano: la repetición de maneras y formas de actuar. Arcos-Palma reconoce en ella a alguien que cambió la manera de pensarse el arte en Colombia:

Su obra, que comenzaba a ser admirada por los jóvenes estudiantes de artes, genera un impacto y hasta cierto punto genera «escuela». De esta manera las escuelas de arte de Bogotá: La Academia Superior de Artes de Bogotá, la carrera de Artes de la Universidad de los Andes y la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, inician un proceso de formación académica algo marginal por cierto, abriendo así una puerta grande a las prácticas performáticas. El artista Rosemberg Saldoval hace lo propio en Bellas Artes de Cali. (232)

Así, seguirán artistas como Constanza Camelo, quien se saldrá de los espacios académicos e irrumpirá con puestas escena organizadas en barrios de la

ciudad de Bogotá. La lista de artistas que incluye el autor en su investigación recorre dos ciudades importantes: Bogotá y Cali, y una docena de artistas, entre los que destacan Fernando Pertuz, Edwin Jimeno y Nadia Granados, quien es una artista que no solo explora con contundencia la crítica política que siempre ha estado presente en el performance, sino que además cuestiona formas de la sexualidad.

La investigación y creación de performance en Colombia se ha visto enriquecida a partir del 2007, año en el que la Universidad Nacional abre la primera convocatoria para su Maestría en Teatro y Artes Vivas, como parte de la escuela interdisciplinaria de posgrados, reconociendo en ella un encuentro de distintas disciplinas.

Performance poético: la experiencia entre autor y público.

El panorama del performance poético en el mundo es diferente al del performance dentro de las artes plásticas. Los estudios acerca del *performance* poético datan de los años 80, cuando el boom de la poesía oral en Estados Unidos y Reino Unido originó que distintos grupos académicos tuvieran la necesidad de nombrar un fenómeno que percibían reciente, pero que había sido ignorado durante décadas, o apenas nombrado gracias a los poetas de la generación *beat*. Actualmente, la documentación encontrada es muy poca y casi toda se encuentra en inglés y alemán. Hay muy pocos estudios acerca de este fenómeno en Latinoamérica, y aún no se llega a un consenso en cuanto a qué disciplina debería dedicarse al análisis de este arte (Novak, 2011).

Aunque museos y universidades hayan abierto sus puertas al estudio de las artes vivas y a los llamados *embodiment studies*, el performance poético aún lucha por ser nombrado dentro de los estudios literarios y se mantiene como una práctica limítrofe entre muchas artes. De acuerdo con Julia Novak (2011), Charles Bernstein (1998) y Dana Gioia (2003), la producción oral de la poesía ha creado un público que “consume” poesía y que ha pasado desapercibido en los círculos literarios.

Estos autores han dedicado gran parte de sus estudios a la investigación acerca del *Live Poetry*, una forma de recital en la que los autores le dan prioridad a la producción fónica sobre la palabra escrita, creando el fenómeno al que hoy se le

nombra como performance poético. La tradición del estudio del performance poético o de la poesía en vivo aún parece enfocarse en Estados Unidos y Europa, pero eso no quiere decir que Latinoamérica carezca de esta forma de arte.

En el caso de Colombia, aunque en los últimos años se haya investigado y creado sobre el performance, la relación entre poesía y performance o entre performance y literatura, aún es muy difusa. Si bien, León (2012) en su tesis de pregrado nombra al movimiento poético de los nadaístas como una parte importante de las protestas estudiantiles durante los 70's, que constituirían sus primeros hallazgos sobre tomas poéticas, los estudios sobre la poesía en vivo aún son muy pocos.

La categoría de performance poético, igual que la de performance, es difusa y ha adquirido varias formas de nombrarse: *Spoken word*, lecturas poéticas, lectura en público. Sin embargo, el acercamiento académico más notable entre poesía y arte en vivo en Colombia, se da desde la oralitura y el estudio de voces indígenas y afrocolombianas del país (Abello, 2015; Grulli, 2018; Toro, 2014; Maglia, 2014; Mendizábal, 2012; Rocha, 2013), que si bien constituyen un corpus importante, se diferencia del performance poético desde la base etnográfica y la intención del mismo.

Sin embargo, en el año 2017, Luna Enciso publicó un documento en el que describe algunos movimientos literarios europeos que siguen la línea planteada por RoseLee Goldberg y los ubica como la base del performance poético, para luego describir cómo funciona en Bogotá un grupo conocido como el Burdel Poético, que se reconoce como performance y que planteó el inicio de una serie de presentaciones en vivo, juntando a un grupo numeroso de poetas emergentes que iban por distintos bares de la ciudad diciendo sus poemas al oído de los asistentes.

¿Un terreno difícil de explorar?

Una de las grandes dificultades para estudiar el performance poético como práctica literaria es el flujo de artes que la integran y que dificultaría un poco la delimitación del campo. Al ser un arte vivo se integra en él la presencia *escénica* del autor, y se

enriquece de toda la potencialidad corporal y vocal que le imprime al poema, pudiendo cambiar la intención del mismo.

Sin embargo, cada día hay más autores y escuelas interesadas en el performance poético o *live poetry* no como una mera forma de publicidad de los autores, sino como una forma más de poesía que merece el reconocimiento y el estudio, y cuyo análisis integraría distintas disciplinas además de la literaria.

Se hace necesario reconocer en esta forma poética no sólo la tradición que autores como Goldberg, Enciso y Goia enmarcan en el siglo XX, sino conectarla con lo que Schechner (1980) marca como la unión entre performance y rito. De esta manera, se puede observar que el performance ha estado vivo a través de los siglos y que ha tomado distintos nombres y, por lo tanto, distintas maneras de estudiarse desde el presente, lo cual permitiría una aproximación a su *no*-delimitación y abriría su campo de estudio desde lo literario, que se enriquece con todas las formas de presentación vocal y corporal hecha por los escritores-performers.

Para esto, es de vital importancia reconocer por qué el estudio del performance poético parece haber estado oculto por muchos siglos (Novak, 2010) y diferenciarlo de otras formas poéticas que invaden las ciudades y las presentaciones de distintos autores en festivales y recitales nacionales e internacionales y entender un poco de qué va el movimiento mundial de poesía en vivo que, como lo he dicho anteriormente, toma distintos nombres.

Una delimitación así puede ser la base para que se hagan estudios del performance poético en nuestro país y permitiría, analizar diversos performances poéticos que están sucediendo en las calles, bares y espacios académicos en la actualidad, para empezar a hacer una historiografía que también sea consciente del presente y de la capacidad que tienen estos espacios para convoca público que no necesariamente esté interesado en la literatura.

Así pues, el trabajo que se abre para los estudios literarios integraría la historia, la conceptualización y el análisis vocal y corporal que subyace en la palabra y el gesto, llenando al poema de símbolos.

El poeta es una puta

El Burdel Poético es un performance poético que irrumpe en Bogotá en el año 2012 y que ha logrado llamar la atención de medios independientes. En él, varios autores emergentes han encontrado la forma para escapar al medio escrito y encontrarse cara a cara con sus posibles lectores integrándolos en una experiencia poética que no es un recital tradicional, y en el que la interacción entre público y poeta se enmarca en la intimidad del susurro, jugando con el azar y con otros elementos que el poeta pone a disposición durante su corta presentación ante un solo lector/oidor.

Si el estudio de la historia y la comprensión de las razones por las cuales el performance poético no ha tenido mucho espacio en la academia colombiana nos permite dar un paso para la conceptualización, el Burdel Poético puede servirnos como ejemplo de cómo el performance poético se hace en la actualidad, y estudiar la voz y el cuerpo como parte fundamental de la poesía performántica.

En la experiencia que implica asistir a un Burdel Poético se conjugan diversos factores que, analizados, servirían como base para el estudio de otros performances y puestas poéticas en escena.

El tono en el que los poemas son presentados al público asistente es toda una metáfora de la intimidad creada entre performer y oyente. Y la adecuación de vestuario y espacio corporal, así como la idea que une al poeta con el ejercicio de prostitución, marca una ruptura con el campo mucho más rígido de la academia.

Analizar al Burdel Poético nos permite observar el campo conceptual del performance poético en la práctica, conjugarlo con la voz y el cuerpo, y unirlo con las ideas de ruptura que puede darnos el prostíbulo como símbolo.

Manos a la obra

El trabajo que se presenta a continuación es el producto del interés que nace, a través de la experiencia del Burdel Poético, por definir un poco el campo de estudio del performance poético y la relación que hay entre performance y estudios literarios. Plantea un análisis sencillo que fue expuesto en los párrafos anteriores

pero que, para tener más claro, puede ser visto en la manera en la cual se ordena el documento. El objetivo central es realizar una aproximación del performance poético teniendo en cuenta el Burdel Poético.

El primer capítulo abarca las preguntas ¿de dónde nace el performance poético?, ¿cómo parece en Colombia?, ¿cuál es su relación con el público?, ¿qué sabemos del Burdel Poético? Plantea la unión de este con tradiciones de la antigua Grecia y el medioevo, para después explicar el fenómeno que se conoce como *The Great Divide*, que hizo que el performance poético se haya mantenido al margen de los círculos académicos después del nacimiento de la imprenta. Luego, siguiendo las teorías de Zumthor, Novak y Bernstein se hará una delimitación del campo del performance poético que nos permita diferenciar al performance poético de otras prácticas que involucran la poesía. Al final de este capítulo, se hará una presentación de qué es el Burdel Poético y por qué se considera performance poético.

El segundo capítulo pretende ejemplificar uno de los posibles estudios de la voz, ¿el performance es un subproducto?, ¿cómo es su oralidad?, ¿es antiguo o reciente?, ¿cuál es su campo? Para resolver estos cuestionamientos se toma como ejemplo al Burdel Poético y uno de sus rasgos más característicos: el susurro como eje paralingüístico que ayuda a crear la experiencia performántica alrededor de la idea de intimidad. Se explora en él cómo las formas en la que la voz, con todas sus características paralingüísticas y supralingüísticas, influye en la percepción de la palabra y su intencionalidad. La voz como símbolo que permite a los asistentes al performance crear un espacio que los convierte en cómplices del poeta.

En el tercer capítulo se analiza el espacio corporal de los performers a través de la teoría teatral y cómo este influye en la percepción del público. ¿Cómo el cuerpo se llena de significado para caracterizar al burdel y presentar al poeta como prostituta?, ¿cómo se relacionan cuerpo y burdel poético?, ¿quién es y cómo se presenta la puta poeta? El carácter político del performance pretende ubicarse fuera de lo deseado, pero realmente está en el centro del deseo. La idea política que subyace

en ubicarse en el lugar de la prostituta, que se rebela ante la imagen de la poesía como algo sagrado.

Hacer todo lo que aquí se expone ubica a este trabajo de corte cualitativo en el campo de la literatura comparada, explorando la unión entre esta y otras disciplinas artísticas como el teatro que la enriquecen y la muestran ante el mundo.

Capítulo 1. LOS RASTROS DE LA VOZ SUELEN PERDERSE

Establecer una historia que permita conocer los trazos del *performance* poético como arte a través del tiempo, plantea dificultades de tipo teórico que limitan la capacidad de nombrar y explicar la técnica que subyace a este tipo de expresión. La historia del *performance* se ha basado en la memoria efímera de la experiencia y esto hace que la teoría haya sido realmente reciente. Sin embargo y como lo plantea Fortner (2007)

Without a critical discourse, there is also no history. [...] Once all the sound of the words and performances has faded away, all of it slips quickly and irrevocably from memory. Without comment, analysis, interpretation and judgement, both masters and poetasters have been forgotten (pág. 46)

Rose Lee Goldberg (1979) fue de las primeras teóricas en plantear una historia del *performance* reciente. Sin embargo, afirma que la omisión académica de la producción del *performance* no se debe a la ausencia de este, sino a la dificultad teórica que imposibilitaba reconocerlo como una forma artística en sí misma y lo ubicaba dentro del plano de la publicidad que los artistas autogestionaban dentro de sus círculos sociales. La autora plantea una historia rastreable gracias a los medios de comunicación que empezaría con los manifiestos futuristas, pero esa historia omite formas de *performance* de mucho tiempo atrás y, más aún, omite totalmente al *performance* poético, cuyo rastro podría ser aún más identificable gracias a los manuscritos que hablan del oficio literario mucho antes de

la imprenta y de su modificación después del uso de esta para la reproducción de libros.

Sin embargo, según autores como Novak (2010), Bernstein (1998) y Zumthor (1990), el rastro de la poesía oral y el performance se perdió con lo efímero de sus sonidos que no podían ser rastreables sin los medios tecnológicos de grabación de voz y que, aún con los medios, carecerían de toda la magia del gesto (Zumthor, 1990; p. 42). La gran división histórica se plantea como una lucha en la que la palabra escrita toma el lugar predominante del estudio académico, mientras la oralidad se mantiene viva en los eventos sociales. La palabra escrita deja el rastro de la tinta sobre el papel y la palabra oral (el discurso) no deja un rastro tan visible, pero permea la concepción de la vida y los rituales. Quedan algunos testimonios escritos, algunas claves que nos dan ciertos usos de la palabra a los que tenemos acceso gracias a la imprenta.

En este capítulo se ahondará en la división entre palabra escrita y oralidad vista desde los distintos autores, lo que permitirá plantear más adelante una aproximación al performance poético y su estado liminal entre oralidad y escritura. Además, se dará un salto histórico para ver las correlaciones entre algunas prácticas pre-imprenta y el performance. Finalmente, se dará una aproximación a una definición de performance poético y su diferenciación de otras formas de poesía en vivo.

1.1. The great divide

Para explicar la falta de documentación académica en torno al *performance* poético y al *Live Poetry*, es necesario analizar un fenómeno que se conoce popularmente en los estudios literarios como *The Great Divide*, y que opone la producción oral a la producción escrita, haciendo de esta última un foco del estudio artístico de la literatura y que, según Novak (2011), Gioia (2003), Zumthor (1990), entre otros, muestra cuán arraigado está el texto escrito dentro de nuestras culturas. Esta gran discusión sigue viva en la academia y podría ser la base de la poca atención que se presta a los eventos poéticos (*live poetry*) o al *performance* poético en algunos claustros universitarios. En palabras de Ruth Finnegan

As pointed out directly or indirectly in several of the articles here (notably those by Peter Middleton [2005] and John Miles Foley [2005]) the implicit starting point still seems to be that the defining heart of “literature” lies in “texts,” prototypically texts in writing; and that this is how and where literature exists. Most textbooks and glossaries on literature contain little or nothing about the complex performed aspects of literature in the sense of its realization as a publicly enacted display in the here and now; if this is mentioned at all it comes in as something marginal to the prior and enduring existence of the written text. (Finnegan, 2005)

Poner a la presentación en vivo como algo marginal al texto tiene efecto en la manera en la que el autor presenta su propia obra. Ante un público letrado interesado principalmente en la palabra escrita, la poesía en vivo se convierte en un recital tradicional, en el que el poeta no tendrá que usar los matices de su voz ni su presencia escénica para jugar con la palabra, y el público solo es un espectador

lejano. Esto lo cubren las editoriales, las universidades y otros espacios destinados a la venta de libros y donde conocer al autor se vuelve como una ganancia extra de la asistencia al evento, pero el libro no se vuelve un souvenir de la escena. Todo esto se debe, según Novak, Bernstein, Ellis, Finnegan y Zumthor a la popularización del uso de la imprenta después de la Edad Media, lo que permitió un mayor acceso a la palabra escrita.

Aun así, algunos autores (Bernstein, 1998; Ellis, 1993; Finnegan, 2005; Gioia, 2003) enfatizan en mostrar cómo a pesar del uso de la imprenta, figuras netamente orales como el ritmo y la rima se mantuvieron por siglos haciendo parte de la configuración poética de cada autor. La oralidad se mantenía en la página y figuras como la aliteración, la anáfora, entre otras, que hacen posible que el poema sea más fácil de memorizar, han sido empleadas a través de los tiempos sin mayores cambios hasta el siglo XX. Aún más, la canción, que es una forma de la poesía lírica permanece siendo prácticamente sólo oral, aunque su estudio en los campos literarios no sea tan extendido.

En este apartado, se observará cómo distintos autores han refutado la jerarquización de la palabra escrita sobre la oral en los estudios literarios, y la necesidad, cada vez más creciente, del estudio poético en formas que no pertenecen a la imprenta.

1.2. El performance como subproducto o qué fue primero

Las teorías que se verán a continuación hacen parte de la discusión respecto a qué es lo original (entendido como origen), si la palabra escrita o el discurso oral, en el ámbito de los estudios literarios y de la creación poética. Estas discusiones permitirán trazar una leve y borrosa línea para llegar al performance. Leve y borrosa como todo lo que se refiere a este arte que siempre será difícil de encasillar por su propia naturaleza, como será visto más adelante.

Según Bernstein (1998), una de las discusiones que suele aparecer en esta división sugiere que el performance poético y el *live poetry* son un subproducto, en el que el texto escrito, el libro, es el original. Esta aseveración olvida que textos escritos en distintas lenguas siguieron usando formas como la rima, la aliteración y la cacofonía, que son formas visiblemente orales, durante muchos siglos después de la imprenta. Bernstein en su libro *Close listening. Poetry and the Performed Word* (1998) hace una apreciación interesante que invita a ver al texto escrito como un performance en sí mismo (*performance* textual, según él), en el que no hay un medio original, sobre todo en la poesía, pues del mismo texto pueden existir cientos de versiones en los que cambie no sólo la imagen física de las palabras (el tipo de letra), sino las palabras mismas y su relación estética con el texto.

Bernstein no amplía esta categoría, sin embargo, para el ejercicio de la traducción, en donde se crea otro texto a partir de un libro de poesía y en donde el

performance textual se expandiría a una cantidad de eventos exorbitantes. El autor reconoce al poema en vivo o en *performance* como un arte oral que requiere de entonación, de ritmo, y de todos los matices vocales para poder ser apreciado; y al poema escrito como un arte plástico, en el que los versos y las palabras dan sentido a la página. Su aseveración podría manipularse haciendo creer que todo es *performance* poético, pero lo que él quiere demostrar es la falta de “texto original” escrito. El único “texto original” es el que obtiene el lector/espectador en cualquiera de sus formas para acercarse a él.

Por otra parte, la autora Hélène Cixous (1993) afirma que la lectura es un acto íntimo en el que una voz se recrea en la mente, una voz primaria y llena de sonido que originalmente es antes de la escritura, pues la escritura es una forma de hacer visible la voz de quien escribe. Por esa misma línea, Ruth Finnegan (2005) dirá que la lectura silenciosa comparte con el *performance* el estar situada en un tiempo y espacio, ambos enmarcados en el evento lector, ambos efímeros, y una experiencia única a pesar de poder volver a las palabras una y otra vez. Además, agregará que el producto del texto escrito se enriquece de la oralidad y viceversa. No hay producción escrita sin producción oral, y ninguna cultura que emplee la escritura como medio de comunicación podrá evitar que este nuevo código permee su experiencia oral y viceversa.

Para llegar a la conclusión de Finnegan, es necesario, según Zumthor (1990), volver a la naturaleza sonora del poema. Escritura y oralidad no están alejadas, se complementan, juegan entre sí, y pueden modificar la condición misma de la creación poética durante la lectura en voz alta que muchos autores recrean en su

proceso de escritura. Esto, por supuesto, no pretende ocultar otras formas de oralidad que no dependen de la escritura, sino pretende hacer visible que toda escritura está relacionada con el discurso oral y que la poesía, igual que el teatro, está hecha de una naturaleza sonora que parte de nuestros instintos más primarios. Esta última idea será ampliada capítulos más adelante, en los que se estudie la voz como centro del performance poético.

Teniendo como base estas últimas teorías, podría decirse que el performance poético se sitúa en ese espacio en el que lo oral y lo escrito se juntan, se complementan y se influyen constantemente, pero que además se enriquecen con la respuesta del público. La falta de documentación ya no puede ser una excusa, pues como lo expresa Gioia (2003), en un mundo mediatizado por la internet, la oralidad ha vuelto a ocupar su puesto privilegiado en las comunicaciones mediante videos, podcasts y pequeñas grabaciones. Y es, precisamente, este uso de lo mediático lo que ha permitido tener cierta idea de qué pasa con el performance poético y hacerlo más visible. Para la autora, esta mediatización de la oralidad ha hecho que la poesía vuelva a sus raíces primarias de contacto con el público.

1.3. Lo antiguo

Como se mencionó anteriormente, la historia que se hace del performance poético es muy reciente. Goldberg (1979) planteó una historia del performance desde el movimiento de los futuristas hasta 1960. Sin embargo, de acuerdo con Schechner (1979), todas las culturas de todas las civilizaciones han tenido y tienen formas de

rito, teatro y performance (que incluiría al performance poético), y no se puede ver uno como la evolución o continuación de otro.

Anthropologists, with good reason, argue otherwise, suggesting that theater – understood as the enactment of stories by players – exists in every known culture at all times, as do the other genres. These activities are primeval, there is no reason to hunt for “origins” or “derivations.” There are only variations in form, the intermixing among genres, and these show no long-term evolution from “primitive” to “sophisticated” or “modern.” Sometimes rituals, games, sports, and the aesthetic genres (theater, dance, music) are merged so that it is impossible to call the activity by any one limiting name. (Schechner, 1988, 24-25)

Sin embargo, el autor hace énfasis en que, al estudiar las antiguas artes griegas, deberían buscarse sus trazos de oralidad. De esta manera, el teatro griego no sería una evolución de los ritos dionisiacos, sino una forma distinta del rito mismo. Y, aún más, se podría ver qué comparten las artes griegas y otras expresiones artísticas con el performance moderno. El performance moderno, según el autor, no tiene reglas muy diferentes a las que se ven en otras sociedades ajenas a la escritura, y tampoco se diferenciarían mucho de lo que se ha hecho durante siglos en Europa. Cabe aclarar, que el mismo autor admite que la visión del teatro y del performance que tenemos es puramente eurocentrista, debido a los procesos de colonialización.

Para ver estas características que unen al performance poético con las artes que se toman como base en los estudios literarios de occidente, es necesario ver

entonces, qué de común tienen con dos momentos de la literatura europea: los trovadores y juglares. Lo que nos permitirá establecer puntos de contacto.

Según Burgess (2004) el ciclo épico que reúne a una cantidad de poemas de la Grecia arcaica, responde a una especie de antología hecha a partir de construcciones orales de poemas y cuyas características formales pueden ser rastreables en formas de poesía que continuaron después, como la literatura homérica, que también encontraría su forma de difusión a través de las presentaciones orales de los rapsodas y que según Saussy (2016) fue gracias a la memoria de los rapsodas que lograron mantenerse vivas después de constantes guerras e invasiones.

Esta forma de interpretación llegará hasta la Edad Media, en la que trovadores y juglares serán los rapsodas de la época, acompañando sus poemas con música y viajando por los pueblos, cambiando sus interpretaciones por dinero o comida. Como lo expresa José Manuel Herrero Massari, en su libro *Juglares y Trovadores*, los testimonios que se tienen respecto a estos artistas son sólo el esqueleto de sus recitales, pues no hay forma de hacer un estudio acerca del gesto, la musicalización y otras formas en las que se acompañaban sus presentaciones y que constituyen la riqueza total de su arte (Herrero Massari, 1999).

Sin embargo, como el mismo autor enfatiza, se han hecho caracterizaciones de los juglares dependiendo del tipo de textos que interpretaban y el acompañamiento musical que usaban. Un análisis simple del fenómeno medieval ubica a estos artistas como los creadores y recitadores de la literatura de la época,

quienes lograron mantenerse en la memoria gracias a los historiadores y a la compilación de versos de literatura medieval.

Según Herrero Massari (1999) la diferenciación entre trovadores y juglares, que ubica a los primeros como compositores de sus cantos (autores), y a los segundos como intérpretes de cantares más similares a los rapsodas, no se cumplía a cabalidad en la época.

Entre el trovador en estado puro y el juglar no compositor, sino histrión e intérprete de las canciones que aquellos componían, hay un espacio ocupado por poetas más o menos ajugarados o por juglares compositores, que justifican su adscripción al oficio de la juglaría por un mayor acercamiento a las formas populares y al gusto del público común, y por su carácter de ocupación remunerada. (p. 7-8)

De esta manera, tanto juglares y trovadores constituirían los primeros *performers* que han sido recogidos y estudiados en documentos académicos en Occidente, estando presentes en la demostración de sus textos al público, usando su voz como principal elemento para transmitir el texto, interactuando con el público y nutriéndose de otras artes, como la música.

1.4. Historia reciente

Zumthor, en su libro *Oral Poetry* (1990) planteará cuatro categorías de la oralidad, en las cuales la poesía podría obtener un prisma de eventos en torno a la palabra, y que reduce la extrema variedad de expresiones orales: una oralidad primaria, producida por personas que no tienen contacto alguno con la escritura; una oralidad

que coexiste con la escritura y que se interrelaciona con ella; una oralidad secundaria, que se recompone del texto escrito y en la que el texto escrito está producido para ser transmitido oralmente; y, finalmente, una oralidad mecánicamente mediatizada, que ha sido guardada y es diferida en tiempo y espacio.

A estas categorías se suman diversos autores como Novak (2011), Finnegan (2005) y Bernstein (1998), quienes ubican al *Live Poetry* y al performance poético como un producto de la oralidad secundaria, en la que los autores- aunque letrados, y quienes escriben muchas veces sus textos antes de presentarlos- prefieren la riqueza de la oralidad y la corporeidad de la palabra. El performance poético es, entonces, un producto de una sociedad que lee y escribe. La oralidad secundaria, u oralidad media como lo llama Novak (2011), ha hecho, según esta autora, que los autores y *performers* no sean ubicados dentro de los estudios literarios al elegir que el medio para transmitir su trabajo sea oral preferiblemente.

El trabajo historiográfico planteado por Goldberg (1979) permite, según Enciso (2017) ubicar al performance poético en una línea de tiempo donde se podría observar distintos movimientos como el DADA y la poesía sonora. Ambos movimientos ubicados antes del 50. Sin embargo, el auge que se daría después de la década de los 60, constituye según Novak (2011) una ampliación del movimiento que se verá marcado por aspectos políticos importantes.

A esto, Dana Gioia (2003) agrega: “these new popular forms emerged entirely outside established literary life, and were initially developed by individuals marginalized by intellectual and academic society”. Palabras que seguirá Novak

(2011) quien propondrá que las formas más cercanas de lo que hoy conocemos como performance poético tendrán asidero en el movimiento *punk* de Inglaterra, en la primera lectura de *El Aullido de Ginsberg*, y en la creación de los *slams* poéticos dentro de las sociedades afroamericanas de los 70.

El movimiento *punk* en Inglaterra consistía según Gioia (2003) y Novak (2011) en un grupo de jóvenes hijos de obreros que se tomarían las calles con rimas y que se apoyarían en la música. No era el caso de los futuristas a inicios del siglo XX, descritos por Goldberg en *Performance Live Art 1909 to the Present* (1979), quienes habían tenido el acceso a museos y presentaciones y se negaban a formar parte de esa industria bajo la idea de volver a las calles, era la necesidad de ser escuchados y hacerse visibles en la ciudad.

El caso de los afroamericanos (Novak, 2011) plantea a un grupo racial que lucha por sus derechos y que encuentra en los actos orales públicos una forma de resistencia y acercamiento a sus raíces etnográficas. De allí, según Novak (2011) y Gioia (2003) saldrán numerosas vertientes de poesía ricas en rima y ritmo. Nacerá el *rap* como fenómeno social y el *slam* poético como competencia que invitaba al público a escoger un ganador. Tanto el *rap* como el *slam* se han difundido mundialmente.

Julia Novak (2011) plantea que no hay una documentación real de los autores que hacían *performance* en sus recitales durante los siglos anteriores, hasta Ginsberg, excepto a algunas menciones alejadas y singulares, como el caso de Dylan Thomas, o competencias rurales de algunas poblaciones en Reino Unido y los Estados Unidos. El Aullido de Ginsberg marcará para las autoras y para

Bernstein (1998) el inicio de un movimiento en el que el poema ha sido escrito para ser leído en voz alta, no como una mera publicidad, sino con la profunda intención de acercarse al público y suscitar una respuesta visible para el autor.

Sin embargo, hay, en todo caso, un despertar mundial en torno a la palabra y la poesía en donde hay actos de resistencia y cierta apatía al lenguaje académico. Raperos del mundo están publicando libros de versos basados en sus presentaciones (Nach, en el caso de España y Kate Tempest, en el caso de Inglaterra, solo por mencionar a dos), poetas están incluyendo música e interacción en sus recitales (el caso de Elvira Sastre, española, puede servir como ejemplo) y grandes cantautores son alabados por la poesía que esconden sus versos (Bob Dylan, Patti Smith, Leonard Cohen, entre otros). Nos vemos volcados nuevamente al mundo de la juglaría y de los rapsodas, y la poesía misma, que aparentemente moría en los anaqueles sin ser comprada está invadiendo otros medios para su difusión. El *performance* poético y el *Live Poetry* se hacen cada vez más notorios y los espacios académicos deben encontrar nuevas formas para analizarlos.

1.5. Definiendo el campo

La historia del *performance*, aunque no del *performance* poético, planteada por Goldberg, puede hacerse gracias a que después de la segunda mitad del siglo XX se reconociera al *performance* como arte dentro de los círculos académicos. Y esto ha permitido establecer una serie de características que han ayudado a su delimitación: su naturaleza efímera, la presencia del artista como creador, el papel del público durante el proceso de creación y la mezcla de medios para su

producción. El creciente interés hacia esta, aparentemente nueva, forma artística por parte de los medios de comunicación e instituciones como museos y universidades ha generado, entonces, precisiones conceptuales que permiten definirlo.

Performance art is a form of arts practice that involves a person or persons undertaking an action or actions within a particular timeframe in a particular space or location for an audience. Central to the process and execution of Performance Art is the live presence of the artist and the real actions of his/her body, to create and present an ephemeral art experience to an audience. A defining characteristic of Performance Art is the body, considered the primary MEDIUM and conceptual material on which Performance Art is based. Other key components are time, space and the relationship between performer and audience. (Ireland's Museum for Modern and Contemporary Art, s.f)

Esta definición delimita al performance poético también, en donde el autor como creador de su obra está presente y su obra se ve mediatizada por la interacción con el público, haciendo de esta experiencia un evento efímero en el que el cuerpo y la voz del autor son el medio de transmisión de su obra. En palabras de Martinez (2012)

La línea que separa una simple lectura de una performance poética es muy sutil. En líneas generales podemos decir que consideraremos dentro de la performance poética todas aquellas manifestaciones en las que entre en juego de alguna manera la actuación, la representación, que suele conllevar como mínimo una utilización de la voz especial, una gesticulación y un

movimiento corporal. Una performance poética debe, por tanto, aportar algo diferente a lo que sería su simple transcripción. (p. 6)

La conceptualización del performance poético hace que los estudios literarios deban nutrirse de otras disciplinas. Algunas de estas, como la lingüística, la historia, la filosofía o el psicoanálisis, han estado presentes en los estudios literarios desde hace ya tiempo. Otras están aún por ser exploradas y dependerán de la naturaleza de cada presentación y cada poeta.

1.6. Performance Poético en Colombia

En el caso de Colombia, los estudios sobre performance poéticos son limitados, como se demostró en la introducción a este trabajo. Tal vez hayan performances de los que no sepamos y que se camuflen con otras prácticas sociales como las protestas y algunos encuentros en universidades; sin embargo, al no existir un estudio sobre estos, es difícil seguir su rastro, que se pierde con la experiencia del público.

Se podría hablar de las intervenciones urbanas que hacen grupos como Acción Poética Colombia que se apropia de las paredes de la ciudad para plasmar en ellas los versos de reconocidos poetas latinoamericanos. La interacción con el público hace que los letreros, siempre en mayúsculas, letras negras sobre fondo blanco, se vuelvan parte del paisaje citadino. Pero como fue explicado en este capítulo, al carecer de la presencia del autor, del uso de su voz y su cuerpo como

parte de su manera de presentar el poema a un público e interactuar con él, este tipo de acciones no son consideradas performance, sino intervención poética.

Así mismo, la alcaldía mayor de Bogotá ha usado a los susurradores como un acto para promover la lectura en espacios públicos, ayudándose de voluntarios que leen fragmentos de obras de distintos autores en las calles de la capital y que son susurrados a través de tubos plásticos. Este tipo de intervención es interesante en tanto se acerca al público a poetas conocidos y les permite intentar entonar el poema. De acuerdo a *Jóvenes le Apuestan a que Colombia sea un país Lector*, publicado en la página web de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, correspondía a una estrategia de promoción de lectura hecha por IDARTES, apoyada por la Universidad Javeriana y promovida por un grupo llamado Lectores Bogotá. Nuevamente, a pesar de que esta forma de acercamiento a la lectura en voz alta permite una interacción entre el público, carece del entrenamiento y la capacidad performántica del autor, en tanto el autor no está presente en la lectura.

Además de ellos se encuentran los recitales comunes en los que un poeta presenta su obra y de los que no hay registro estadístico alguno, pues no se encuentran sólo en espacios académicos como librerías y universidades, sino que hacen parte de grupos poéticos alrededor de la ciudad en distintos lugares como bares y casas, y en las que el texto escrito sigue siendo el eje principal.

Todos los eventos anteriormente descritos carecen del matiz de presentar a autores locales y de hacer un evento que mezcle las artes y que ponga como base la interacción con el público para crear el efecto que el *performance* presupone,

poniendo al cuerpo como eje de la acción. El caso del Burdel Poético que será presentado a continuación es una excepción a la regla.

1.6.1. El Burdel Poético: pequeña historia y descripción

The Poetry Brothel (su nombre en inglés) es una serie de *performances* alrededor del mundo que nacieron originalmente en New York en 2009 de la mano de la poeta Stephanie Berger, quien hacía un trabajo de maestría acerca de prostitución en New Orleans (Theboom, 2014). Ella y Nicolas Adamsky decidieron crear el *performance* como alternativa a los “fríos recitales” (Villareal, 2014) en los que los autores hacían del texto escrito el centro de atención y no había ninguna participación del público más allá del aplauso. Este *performance* hace que los poetas construyan una serie de personajes en torno a la idea de un prostíbulo y con los cuales el público interactuará mediante la compra de lecturas al oído. El evento es itinerante dentro de la cartografía de la ciudad y no se lleva a cabo en espacios académicos sino en bares; el público paga una pequeña suma de dinero por la entrada, alguna bebida, y una ficha o carta de póker que les permite una lectura al oído, pero puede comprar fichas durante toda la noche si quiere más lecturas.

La propuesta de un burdel como centro de interacción no es nueva. La palabra burdel es de origen francés. Denominaba en el siglo XII a las casas de madera que se hacían a lo largo de los caminos. Esta palabra pasó al provenzal o al catalán con la misma acepción, pero poco a poco fue cambiando su uso para llegar al que actualmente es aceptado por la Real Academia de la Lengua Española:

“burdel.

(Del cat. bordell o prov. bordel).

m. Casa de prostitución.” (RAE, 2018)

Sufrió este cambio, porque era en esas casas de madera que se construían a lo largo de los caminos, en las que algunas mujeres ofrecían placer a cambio de dinero. Pero también era la casa de paso de juglares y trovadores cuando estos se encontraban de paso entre una población y otra, y quienes aprovechaban el espacio para intercambiar poemas por dinero.

Después de terminar sus estudios, los poetas que formaban The Poetry Brothel y que eran originarios de otras partes del mundo volvieron a sus ciudades con la posibilidad de abrir nuevos Burdeles Poéticos. Así nacen una serie de réplicas en Estados Unidos y el Prostíbulo Poético de Barcelona, los cuales mantienen el formato y se comunican entre sí a través de las madames o poetas que los dirigen.

A la historia del Burdel Poético y, más aún, del Burdel Poético en Bogotá, se tiene acceso gracias a algunos artículos y crónicas publicados en revistas online, y a una serie de programas radiales en donde han entrevistado a distintos participantes del *performance* (Cartel Urbano, 2013; Delgado, 2017; Subliteratura, 2016; UNIMEDIOS, 2018). Madame María Melena, la directora del Burdel Poético de Bogotá, hizo parte del prostíbulo poético de Barcelona en el año 2011 y le fue permitido crear la réplica en Bogotá. En versiones que se repiten en los programas radiales mencionados, Madame María Melena y otros *performers*, cuentan que la primera presentación del Burdel Poético de Bogotá fue en marzo del 2012, contando con tan sólo cuatro putas poetas, término con el que se nombra a los autores y

performers del Burdel. A lo largo de los años, el número de poetas ha ido variando y para agosto de 2018, el Burdel Poético de Bogotá contaba con 10 poetas. Sin embargo, el número de *performers* varía de presentación en presentación de acuerdo a los tiempos personales de cada uno de ellos.

El Burdel Poético mantiene todas las características del *performance*. La lectura se hace en vivo por parte del autor y tiene como eje a la voz del autor para crear un efecto en el espectador, es una experiencia efímera y se enriquece de otras artes como el teatro, la música, la pintura o la da

El *performance* se divide en dos, una presentación general y las lecturas individuales.

1.6.1.1. La presentación general

La presentación general hace parte de lo que Julia Novak (2011) describe como *live poetry* o poesía en vivo, pues aunque no hay contacto directo con el público, los poetas caminan por el espacio, interactúan con algún objeto y modulan su voz para que todos les escuchen y puedan percibir la emoción que quieren transmitir. Cada poeta dice o lee un texto que puede haber sido creado para la presentación o un fragmento de alguno de sus poemas, lo que permite que el público lo reconozca y luego pueda pedir una lectura privada.

1.6.1.2. Lectura al oído

Después de la presentación, los asistentes son libres de escoger a la puta poeta que más haya llamado su atención, le da una ficha de poker y recibe a cambio una lectura privada que depende enteramente del personaje que el poeta haya creado para tal fin. De esta manera hay una exploración de los sentidos que será ampliada capítulos más adelante y que hacen que cada experiencia con una puta poeta sea distinta.

Capítulo 2. LA VOZ

Como fue mencionado en el capítulo anterior, la característica básica del *performance* poético se debe a su interacción con el público a través de la voz y el cuerpo. Sin embargo, hablar de la voz en el *performance* y en la poesía puede suponer un acto ambiguo que combina dos definiciones distintas de voz. El concepto puede referirse a la serie de sonidos producidos por las cuerdas vocales humanas o a la voz *ficcional* o hablante dramático de un texto en particular.

Ambas definiciones plantean obstáculos en el estudio del *performance* en general y del Burdel Poético en particular, pues en este último son diez putas poetas

con un repertorio individual de textos que pueden suponer una multiplicidad exagerada de voces ficticiales; además, variaciones físicas como timbre, acentuación y ritmo no sólo dependen de las características fisionómicas de cada *performer* sino del uso cambiante de éstas de un poema a otro o de una lectura a otra.

Este estudio no pretende hacer un análisis individual de cada poeta sino de la función de la voz- producción fónica- en el Burdel Poético como fenómeno dentro del performance. Así mismo se abordará la voz ficticial que subyace a todo el *performance* en la idea de la prostituta en los próximos capítulos junto al tema de la corporalidad, como cierre del análisis y como base del pacto ficticial que el Burdel Poético plantea con el público.

Este capítulo estará dedicado a la voz, sus matices y sus implicaciones dentro del Burdel Poético, relacionándola con la función vocativa de Lacan y la idea de intimidad entre puta poeta y cliente.

2.1. La voz y la poesía

La voz es una cualidad humana que se expresa en el momento mismo del nacimiento. Nacer, en la mayoría de los casos, indica llorar, hacer ruido. La riqueza fonética de la infancia se perderá con el paso de los años, como lo indica María Concepción García en *Espacio Escuchado* (2012)

El inicio en el lenguaje es tan temprano, pues, como el de la vida. Posteriormente, en el periodo de balbuceo, el niño puede producir una cantidad inimaginable de sonidos: una riqueza fonética enorme que no posee ningún idioma vivo y que pierde para habituarse y entrenarse

en los fonemas de la lengua materna. Los sonidos líquidos, palatales, que sin esfuerzo emite al balbucear, son el precio que debe pagar para adiestrarse en los sonidos de la lengua en la que se comunicará.
(p.209)

La lengua usada para comunicar nunca se desligará de los sonidos emitidos por el aparato fonador humano en la infancia, pero los sonidos emitidos por dicho aparato no necesariamente están ligados con el uso de la palabra. Es más, muchos de esos sonidos estarán asociados con vibraciones de la lengua dispuestos a la burla, al insulto o a la expresión de cualquier otra emoción que escapa al código usado para la compilación de palabras en un diccionario, y sin embargo son entendidas socialmente. Y es allí donde radica la belleza de la voz, pues ella misma excede al lenguaje, enriqueciéndolo, dándole matices que escapan al signo.

Esa es la relación entre poesía y voz que planteó también Paul Zumthor (1990) "From its initial outburst poetry aspires, like an ideal term, to purify itself from semantic constraints, to get outside language, ahead of a fullness where everything that is not simple presence would be abolished"

La poesía, al ser sonora, se completa con la riqueza de los sonidos fónicos que escapan a las barreras semánticas. La voz no es sólo el grupo de palabras que son escuchadas; cuando escuchamos podemos percibir una magnitud de sonidos que enriquecen el lenguaje y se escapan de sus códigos. Sobre todas las cosas, la voz es. Escapa a la noción de tiempo ubicándose en el plano de lo efímero. La voz es cuerpo que escapa de sí mismo para volver a él a través del oído. El *performance*

poético se nutre de esto y usa la voz para impregnar al poema de elementos que la escritura carece.

Siguiendo esta idea, el autor Charles Bernstein en su libro *Close Listening* (1998) introduce la noción de audiotexto, “a semantically denser field of linguistic activity that can be charted by means of meter, assonance, alliteration, rhyme and the like” (p. 13). Y más adelante, agrega: “What is the relation of sound to meaning? Any consideration of the poetry reading must give special significance to this question, since poetry readings are acoustic performances that foreground the audiotext of the poem.” (p. 17)

Estas interpretaciones acústicas que vuelven obvio el audiotexto subyacente en el poema, según Bernstein, también hacen visible algo que él denominó como la auralidad en la voz.

Aurality precedes orality, just as language precedes speech. Aurality is connected to the body—what the mouth and tongue and vocal chords enact—not the presence of the poet; it is proprioceptive [...] My insistence on aurality is not intended to valorize the material ear over the metaphysical mouth but to find a term that averts the identification of orality with speech. Aurality is meant to invoke a performative sense of "phonotext" or audiotext and might better be spelled a/orality. (p. 13)

De esta manera, el autor trata de establecer un grado de afinidad entre lo aural y lo oral. Siendo lo aural todo lo que precede a lo oral, de la misma forma en que el lenguaje precede al discurso, justo como María Concepción García plantea en las producciones fónicas de los recién nacidos y de la etapa del balbuceo. La

auralidad es la emotividad en el lenguaje que está conectada al sonido y al cuerpo, llevando el significado al nivel del paralenguaje que, según Fernando Poyatos en Novak (2011), se podría definir como

any aspect of vocal behaviour which can be seen as meaningful but is not described as part of the language system,” including “aspects of voice quality; of the speed, loudness, and overall pitch of speech; of the use of hesitation and intonation to the extent that it is not covered by an account of phonology (Potayos en Novak, p. 76)

Estos aspectos que apenas nombra Poyatos, son ampliados por Eagleton (2007) en su libro *How to Read a Poem*, en el que explora la relación entre el texto escrito y el leído en voz alta y las variaciones en significado que presupone los cambios en el paralenguaje y sus distintas interpretaciones, lo cual es, también, la base del *performance*. El autor plantea las diferencias entre emotividad y tono, siendo el tono apenas una modulación de la voz que hace que las líneas tengan cierta fuerza emotiva. La emotividad que subyace al poema y que Eagleton menciona como *mood*, no varía el tono del poema interpretado. Para esto, no se debe confundir tono con timbre vocal, el cual dependerá más de la fisionomía del *performer* y de su entrenamiento. Bajo esta corta explicación, el tono de los versos puede ser sarcástico, pero la emotividad que subyace al poema, puede ser la tristeza.

Lo anterior también pone en evidencia las diferencias entre el recital tradicional y el *performance* o el *live poetry*. Un poeta que no entrene su voz para leer el poema, no podrá enriquecerlo con las variaciones de tono, volumen, ritmo y

velocidad que son evidentes durante un evento en el que la palabra oral es el centro. El poeta del recital tradicional depende de la hoja y no está necesariamente preparado para leerlo en voz alta, ni para interactuar con el público a través de los sonidos que emane o del uso de su cuerpo.

El *performance* poético, en cambio, al basarse en una producción sonora del lenguaje, se enriquece de todas las características del paralenguaje y la emotividad corpórea de la voz, que se comunica directamente con la memoria de los asistentes, llenando al poema de significados que exceden a la palabra, a pesar de que esta se ha llenado de lo simbólico y ha, aparentemente, dejado escapar lo imaginario.

Leteo, una de las performers entre 2012 y 2016 en el Burdel Poético tenía un poema que puede ejemplificar muy bien el uso del tono vocal para cambiar el significado en las palabras. El poema hace parte de los pocos poemas eróticos de algún personaje del Burdel Poético. Esta aclaración es necesaria, pues los lectores que desconozcan las dinámicas del Burdel Poético podrían malinterpretar y pensar que todos los personajes tienen poemas eróticos, lo cual no corresponde a la realidad. El texto está escrito en prosa y verso, y muestra la frustración de una mujer al no poder hacer que su amante llegue al orgasmo durante el encuentro sexual. Son dos mujeres, de países distintos, con idiomas diferentes que intentarán comunicarse a través de su cuerpo. Así empieza el poema:

En las fronteras de lenguaje,
En el preciso lugar donde el silencio se forma, se moldea,
tiene huecos,

Al borde de ese abismo donde la palabra no existe,
Sólo quedarán gemidos.... (Burdel Poético, 2012)

Desde el principio el poema advierte al lector que el texto se sitúa en las fronteras del lenguaje, y que en ese lugar no hay palabras, no hay significantes, pero hay el significado del gemido. No dice si esos gemidos son de dolor o de placer, idea que se superpone en el poema y con el que la autora y performer jugará a través de sus tonos de voz. Para ello también recurre a la superposición de idiomas y al uso de una palabra vacía de significado, *fuck*. El siguiente fragmento permite ver este detalle:

Tal vez haya tormenta. Y sus manos clavándose en mi espalda. Un poco más, un poco más. Y yo que no resistía porque es difícil, porque desde hacía mucho tiempo... pero no importaba. Seguía yo, en medio del desespero escuchando al silencio murmurar. *Fuck*. En ese preciso instante en que no se sabe si es dolor o placer, con sus uñas en mi espalda. *Fuck, you're so good*. Y yo sintiendo que no podía, vi al silencio cantar en la frontera, después de la tormenta... [...]mis manos que se multiplicaban, mis manos moldeando el silencio y dándole ritmo o tal vez ella, llena de sonido y silencios, imponiéndole un ritmo a mis manos. Y el sudor. *Fuck*. Sí. *Yes*. Era tan difícil. Y el silencio cada vez más rápido. *You're so good*. Sí. Y sus manos en la almohada. Y mis manos, mis dedos, mi lengua. Cada vez más rápido, cada vez más rápido, más rápido, más rápido... *Fuck*. (Burdel Poético, 2012)

Leer el poema en el libro *Leído al Oído*, publicado por el Burdel Poético en el 2012, carece de la velocidad que la performer podía imprimirle en una noche a sus palabras y en la capacidad vocálica que le daba el uso de los idiomas. Al inicio del texto sabemos que el inglés es el idioma común de las amantes, pero la palabra *fuck*, podría leerse con rabia, dolor o placer sin que esto afectara el matiz del susurro proporcionado por la lectura al oído de los asistentes al bar. El placer y la lujuria marcados por la evidencia erótica del texto; la rabia y la frustración de no lograr que su amante llegue al orgasmo, de no poderse comunicar plenamente en otro idioma y tener que guardar silencio. Al respecto, en otro apartado del texto dirá “*Silent lovers*, dije. *Sudden lovers*, entendió”.

El uso de palabras vacías de significado que cobran un matiz distinto dependiendo del tono en que se diga, sin embargo, no es una característica única de palabras que son insultos o que pertenecen al lenguaje coloquial, aunque sea más fácil de ejemplificar con ellas. Todas las palabras llevan consigo las características paralingüísticas, pues esto es lo que hace que el lenguaje sea humano. Al respecto, el filósofo José Luis Pardo (1996) escribió:

Tan propios del habla que constituyen una fuente inagotable de donde proceden todos los aspectos tácitos, implícitos, alusivos (autoalusivos) retóricos y suprasegmentarios del lenguaje [...] El habla humana se caracteriza por un *doble* (sentido/significado, animalidad/racionalidad) irreductible, y es esta arruga la que constituye la morada de la intimidad. (Pardo, 1996)

Como se verá más adelante, esta idea de intimidad se da a través de los matices paralingüísticos que los performers den a sus poemas y son la base de las presentaciones poéticas del Burdel Poético. Para analizarlo un poco mejor hay que estudiar los dos momentos claves de una noche de performance.

En el Burdel Poético hay dos momentos de lectura diferentes y contrastados, que fueron explicados en el capítulo anterior. El primero es una lectura pública o presentación general, y el segundo es la lectura individual. Es necesario aclarar que, aunque cada *performer* tenga en su presentación usos paralingüísticos diferentes, hay un par de generalidades comunes a todos en cada evento.

2.2. La presentación general

La música del bar se apaga y una voz fuerte hace que todos los asistentes presten atención. Una de las putas poetas inicia la noche con unos versos dichos en voz alta y luego procede a presentar a sus compañeras. La primera en la lista es Madame María Melena, quien dirige el *performance* en Bogotá y luego se presentan los demás. Aunque la presentación varía de noche en noche dependiendo del sitio, se podría decir que este es el momento más teatral del grupo.

La voz aquí es un llamado y una insinuación, cada puta poeta pretende que sus versos lleguen a todo el público para que alguien escoja escuchar sus poemas esa noche. Una pared invisible, concepto que Kartun (2006) y Diderot (Diderot en Novak, 2011) utilizan para hablar de las representaciones teatrales, distancia a los *performers* de los asistentes. Las putas poetas durante ese instante mínimo tienen un escenario (por lo general, un pequeño rincón del bar) y dicen el texto de memoria.

Sería mejor decir que las putas poetas *recuerdan* sus versos en voz alta, pues recordar implica volver a pasar por el corazón, revivir emociones en el sentido metafórico de la expresión, para darle distintos matices a las palabras dichas en voz alta según sea su pretensión en el evento. El poema que dicen puede estar planeado solamente para la presentación, tratando de dar características propias de los personajes, o puede ser un fragmento de algún poema escogido entre el repertorio.

Antes de esta locución, las putas poetas no existen. Sí, están en el espacio, el público las ve, las reconoce, tal vez alguna de ellas le haya dicho a algún cliente la mecánica del juego que implica hacer parte de una noche de Burdel Poético, pero ninguna ha dicho un solo verso. Como Zumthor resalta

Voice is the desire to say what you mean as much as a desire to exist.
The locus of an absence that changes into presence when used, voice modulates cosmic impulses that cut across us, collecting some of their signals: an infinite resonance that makes all matter sing (pág.5)

Los *performers* cobran vida cuando le hablan al público. El cuerpo se transforma en voz, pues la voz parte de él y vuelve como un *boomerang*. Todos los asistentes atienden al llamado y la expectativa crece. Los versos escuchados les hablan de algo que va más allá que el significado, que se impregna del gesto y del ritmo, pero que al mismo tiempo es un abre bocas de lo que vendrá después. Si bien, cada *performer* puede escoger cambiar sus versos de apertura de presentación en presentación, los habrá que repitan una y otra vez los mismos versos como una advertencia.

La palma de mi mano izquierda está quemada,
al futuro no lo encuentro en las cartas
y los cigarrillos se me apagan en los labios.
El tiempo se hace agua y los relojes se agotan en la arena.
(Madame María Melena, puta poeta del Burdel Poético de
Bogotá, presentación del 19 de noviembre de 2016).

Con estas palabras, Madame María Melena usualmente abre su presentación ante el público. Algunos asistentes lo saben ya por experiencias pasadas, para otros será la primera vez que lo escuchen, pero el texto varía según las modulaciones vocales y eso lo hace siempre una experiencia nueva. El texto fue hecho para la presentación. Madame dentro de su *performance* lee las cartas que sus clientes escogen y les pide que recuerden, que remuevan entre su memoria momentos específicos. La palma de su mano izquierda está quemada, entonces ella desconoce su futuro. Y el futuro tampoco se encuentra entre las cartas que ella dispone sobre la mesa. Tampoco sabe leerlo en el cigarrillo que se le apaga en los labios. Carece de todo medio de adivinación y el tiempo es inabarcable, o tal vez sea el mar que besa a los relojes que se agotan en la arena. Su voz resuena débil en el bar, pero es la base de la existencia de esta puta poeta que, sin encontrar su futuro, sin podernos situar en el tiempo- efímero como el *performance*-, le pedirá a cada cliente que rememore a través de sus versos el momento preciso en el que una emoción inundó sus cuerpos.

Así, la voz en la presentación general será un llamado general, al que el público responde con un pacto ficcional. Ese preciso instante en que el burdel abre sus puertas para presentar a los *performers* de la noche y que permite que el público

escoja a quienes desee escuchar en un espacio más íntimo, pero que no estará delimitado visualmente.

“Voy a contarte un secreto, al oído, muy despacio, y cuando te lo diga, ya no será mío...” (Soledad Kholé, puta poeta del Burdel Poético de Bogotá, presentación del 19 de noviembre de 2016).

2.3. Lectura al oído

Cada *performer* tiene una manera individual que plantea la interacción con sus clientes después de la presentación inicial. De esta manera, por ejemplo, Madame María Melena usa las cartas; Shivá usa olores; Soledad Kholé usa la tinta sobre la piel; Leteo usa licores; Roxanne tiene una serie de gestos que pone a la orden cada noche, situando al oyente en distintos espacios; Leví hace preguntas; y así sucesivamente. La lectura poética es precedida por una pequeña conversación que va guiando a cada puta poeta antes de acercarse. Después de la presentación general, el público habrá de buscar o no a la puta poeta que más le haya llamado la atención. Para que los versos sean escuchados, el *performer* debe acercarse y susurrar lo que lee.

Tanto en el libro de Julia Novak *Live Poetry*, como en los estudios de Bernstein, o en las aproximaciones al sonido de *Poetics and Performance*, escrito por Charles L. Briggs y Richard Bauman, o en los estudios de *How to Read a Poem* de Eagleton, no hay una sola referencia al susurro. Si bien se habla del volumen como elemento crucial de la lectura poética, nadie habla de las características físicas y emocionales que el volumen bajo conlleva. “Voy a contarte un secreto, al

oído, muy despacio” dice Soledad Kholé y hace evidente la característica principal de la interacción entre puta poeta y cliente: el susurro en el que se cuenta un secreto. Se susurra cuando el mensaje quiere ser resguardado de oídos distintos a aquel que nos dirigimos. El volumen no lleva el significado del poema ni estropea otras marcas como ritmo, tono o timbre. Aun susurrando se puede reír, dudar, toser. Pero es el susurro el que permite que el oyente, en cualquier parte del bar, se convierta en un cómplice.

El poema de Soledad Kholé y el de Madame María Melena nos muestran dos caras de la lectura al oído. Soledad hace evidente la idea del secreto, mientras Madame María Melena nos hace evidente el tiempo que se diluye, la imposibilidad del futuro. La voz es el aquí y el ahora, no habrá después. Después, el cliente será un cómplice de los recuerdos y ni siquiera podrá recordar las palabras pues habrá cruzado la frontera entre voz y lenguaje.

“Reading is escaping in broad light, it’s the rejection of the other; most of the time it’s a solitary act” escribió Hélène Cixous, en su libro *Three Steps in the Ladder of Writing* (1993. p 20). Compara el acto de leer con el acto de comer a escondidas, de hacer cualquier cosa que deseamos en la forma que deseamos, pero a escondidas; la lectura es una forma de aniquilar al mundo, y enfatiza que pasa lo mismo con la escritura. Rara vez se escribe poesía en frente de alguien y, si se hace, ese alguien deja de existir durante el momento en que se escribe. Esto no niega la existencia de grupos que históricamente hayan hecho poesía en conjunto como lo expresa Luna Enciso (2017) al explicar la poesía DaDa, el futurismo o movimientos como la poesía sonora en Italia; tampoco niega la existencia de grupos

y personas que leen en conjunto, sólo pone en evidencia que la mayoría de las veces, la lectura se concibe como un acto solitario.

De esta manera, las putas poetas hacen entonces un escape en pareja, aniquilan al mundo para compartirlo por unos segundos en exclusiva con su cliente. Roban un trozo de tiempo para habitar el instante que dure el susurro.

Un secreto tampoco se le cuenta a cualquiera. Contar un secreto es un acto fónico que genera empatía inmediata, más aún si el escuchar el secreto es una decisión tomada con libertad. El cliente elige, de un grupo de diez poetas, a cuál quiere escuchar esa noche y escucha a aquél con quien siente una mayor afinidad o por quien siente una mayor atracción.

Al respecto, no solo hablamos del significado potencial que la voz esconde sino del símbolo que llega a ser un aspecto de ella como el volumen, que no necesariamente varía el tono de la emisión. El acto de escoger a una puta poeta, que susurra versos en vez de ofrecer sexo, nos refiere a un goce en la escucha y en el habla asociado a lo que Jacques Lacan define como “pulsión invocante”. El oídor elige escuchar porque intuye una voz con la que se identifica y que le habla de algo más que del mero significado que las palabras esconden. Está en la constante búsqueda de una palabra que no llega, y es su propia ausencia la que lo impulsa a través de la significación del sonido. Escuchar es un viaje al interior de sí mismo para encontrar un momento que no se puede recordar pero que en la contradicción de su naturaleza tampoco puede ser olvidado. Jean Chamoille (2003) lo explica aún más claramente:

Lo que se pone en movimiento por el movimiento que se dirige a ese "Tu" que consiente a la invocación del Otro primordial no es sencillo. Inclusive, es inesperado: se trata de la convivencia, durante un instante inmemorable pero inolvidable, de lo [sic] dos tipos de real antinómico transmitidos uno por el sentidos [sic], el otro por el sonido. Nada los predisponía a encontrarse, desde que la salida de la represión originaria los había separado como dos extraños. El vuelco de la pulsión invocante retorna a este tiempo olvidado, y la tensión de su reencuentro se resuelve en la creación del Sujeto del inconsciente donde lo insólito se escucha como sin-sentido y se eclipsa. No obstante, no sabría ser olvidado. (2003, p. 2)

Es esa ausencia percibida a través del sonido en la que el cliente se adentra cuando escucha el poema susurrado. El poeta le cuenta su ausencia, su falta, como un secreto que sólo el oidor podría descifrar en el acto de compartir el instante que el susurro dura. La puta poeta cuenta a través del sonido, más que de la palabra, eso que se ha perdido con el paso de los años, recuerda la ausencia de lo que no se ha podido olvidar pero que la memoria no recupera tampoco. Al respecto, Zumthor (1990) escribe:

There is no doubt that voice constitutes an archetypal form in the human unconscious: a primordial and creative image, both an energy and a configuration of features that predetermine, activate, and structure our first experiences, feelings, and thoughts. [...] The image of voice reaches deep into a region of lived experience where it

escapes conceptual formulas and where prescience alone operates: a secret, gender-defined existence with implications of such complexity that it exceeds all particular manifestations. (p. 5)

Esa energía y configuración de rasgos que predeterminan nuestras primeras experiencias y pensamientos es lo que obtiene el oyente del poema. La mayoría de los clientes no recordarán con exactitud las palabras que escuchen en una noche de burdel, pero recordarán la sensación que la voz transmitía, el profundo sentimiento con el que se identificaron durante los segundos de duración de los versos.

Además, el hecho de susurrar presupone una cercanía física; se puede sentir la respiración, el aire que sale de la boca del susurrador permite que la voz no sólo sea un simple aspecto fónico emitido, sino una sensación táctil. El sonido toca literalmente el lóbulo de la oreja, la respiración para que el sonido sea producido se siente cerca a la nuca.

El cliente en muchas ocasiones cerrará los ojos o bajará la cara. No quiere ser visto tampoco. Su cuerpo entiende antes que él mismo, las implicaciones de un susurro que no tiene la característica cómica del comentario en voz baja que burla, por ejemplo, una conferencia académica o una reunión de negocios. Sabe, de antemano, que escuchará versos y se prepara para ello. Reconoce la cercanía y el símbolo, sabe que está en un burdel y se deja llevar por el susurro de la puta poeta. Los versos no cambian de significado por el volumen. La puta poeta podrá seguirle dando características de humor, rabia, decepción, tristeza, amor, alegría o cualquier otra emoción, pero no lo gritará para que todos la escuchen. La intimidad ocurre en

el susurro. No hay cabinas, no hay salas, no hay habitaciones para estar a solas con cada asistente, como ocurre en los prostíbulos, lo único que nos queda para lograr intimidad es el susurro.

Capítulo 3. EL CUERPO

No hay estudios del *performance* sin estudios acerca del cuerpo, pues el *performance* como arte multidisciplinar se basa en la presencia del autor o artista con el fin de que la obra interactúe con el público y que enriquezca sus matices. El *performance* poético no escapa a esta definición y, aunque su parte central se concentra en el uso de la voz del autor para llevar su poesía, como los lingüistas bien lo han definido, el acto comunicativo es corpóreo y la voz, aunque llena de significado a través de la palabra y de las características del paralenguaje, también tiene una carga semántica muy profunda explorada a través del gesto. Charles Bernstein (1998) afirma que un estudio más amplio del audiotexto mencionado en el capítulo anterior debería incluir un estudio del gesto y la corporalidad como acompañantes del sonido, pues hay gestos que cambian el sentido y significado de las palabras.

La multidisciplinariedad del *performance* ha hecho que muchas veces se crea que es un apéndice del arte dramático y que, por lo tanto, su estudio corresponde a las artes teatrales más que a la literatura, a la danza o a otros tipos de arte. Julia Novak (2011) cuenta cómo en los Estados Unidos las escuelas de arte dramático se negaron a estudiar a la poesía en vivo o al *performance* poético,

y hace algunos años las escuelas literarias consideraron su estudio y abrieron algunos espacios formales dentro de las universidades para la exploración de estas prácticas. Los espacios informales ya habían sido tomados por los estudiantes, como naturaleza misma del acto performántico en el que el artista busca un espacio en la sociedad y se apropia de él.

3.1. Teatro y Performance

No es claro, sin embargo, a simple vista, por qué el *performance* poético no es teatro. Así que es necesario enumerar una serie de detalles que servirán para exponer esta idea y que irremediablemente ubicará a los estudios del cuerpo en otras disciplinas con un panorama más amplio al ejercicio corporal que el de ser puramente llevado a escena.

Diferenciar estas dos artes parte de un problema común en la lengua inglesa, en la que *performance* puede incluir una serie de prácticas de arte en vivo, dentro de las cuales se incluye el teatro o cualquier otro tipo de presentación. La delimitación ocurre cuando el *performance* se reconoce como arte multidisciplinar que involucra al autor o creador como medio de interacción con el público, donde la obra se re-crea ante los ojos del espectador y es efímera.

La primera diferencia entre teatro y *performance* se basa en la idea del escenario. Aunque la cuarta pared (Kartun, 2006; Diderot en Novak, 2011, p. 48) que divide al escenario del público se vuelve cada vez más borrosa, es una condición frecuente ante la manera en la que están organizados la mayoría de

teatros. Incluso en el teatro callejero, la interacción entre actores y espectadores es muy poca. Esto no ocurre así en el *performance* poético donde el *performer* interactúa directamente con los espectadores, que no son espectadores sino dialogantes de la obra.

Esta característica del escenario tiene una consecuencia. El *performance* poético prácticamente carece de escenografía. Los *performers* se apropian del lugar, pueden incluso usar un vestuario especial para su presentación, pero se pueden presentar en cualquier parte, no necesitan de grandes maquinarias. No necesitan telones, ni luces especiales, y aunque pueden acompañar los textos con otro tipo de artes, como la música, eso siempre varía de *performance* en *performance*. Es decir, en cada presentación los *performers* se adaptan al contexto.

La segunda gran distancia entre teatro y *performance* corresponde al actor como referencia de un personaje, o viceversa. Es lo que Novak (2011) nombra como *ilusión estética*, en la que el actor representa un personaje y logra que el público lo vea como tal. Esa cadena de representación muere en el *performance* en la que el autor se presenta como autor, y el texto como un producto de su obra. El autor se expone a sí mismo, así esté vedado bajo la máscara del *performance* que le permite interactuar con el público, o al público sentirse más o menos cómodo en esa interacción. Los asistentes a un *performance* saben que quien habla está exponiendo su propia obra, que lo que escucha es producto del trabajo artístico y la voz es la del autor, y que no hay una representación más que la que está mediada para tener un contacto con él.

La última gran diferencia es la del texto teatral. El texto teatral está hecho para ser representado, no para ser leído. La poesía del *performance*, en cambio, se lee la mayoría de las veces. El texto no se representa. Los *performers* no son actores que cuentan una historia a través de sus textos. Al respecto, Novak (2011) afirma: “Although theatre may rely heavily on the dramatic text, it can activate a range of other means to tell the story and create meaning” (página 59). Esta afirmación recrea la posibilidad teatral de prescindir del texto, de contar a través del cuerpo lo que el texto representa. Es por esto que se puede ir a obras de teatro que se especializan en el gesto, a pesar de que originalmente tuvieran diálogo.

El texto, en cambio, es la base del *performance* poético, no hay *performance* poético sin texto. El autor puede acompañar su poema con movimiento y sonidos que no estén claramente identificados en el poema, pero es el poema el centro de su presentación. Habría que preguntarse, realmente, por qué si el texto dramático en su parte más formal hace parte de los géneros literarios, la investigación sobre estos es mínima y se dedica, sobre todo, al estudio de textos antiguos y no a la manera en la que son llevados a escena, ya que fueron hechos para ser representados. Claramente, esto ampliaría la discusión.

Así como en el primer capítulo se mencionaba a juglares y trovadores como dos grupos de artistas que se mezclaban produciendo “trovadores ajuglarados”, dependiendo de cada *performance* se podría ver a *performers* más cercanos al teatro que otros.

Aunque a simple vista pareciera que el cuerpo no afecta al poema escrito, se puede afirmar que, en cambio, la manera en la que el texto es percibido sí puede cambiar el juego interpretativo por parte del asistente al Burdel Poético, lo que sitúa al *performance* y a su interacción con el público en el campo de la hermenéutica literaria.

3.2. Cuerpo y Burdel Poético

El Burdel Poético no solo es un *performance* porque así lo aseguren en sus diversas plataformas virtuales. Coincide en tener la presencia viva del autor, de tener al poema como centro y foco de su evento, y a la interacción con el público a través de marcas vocales y corporales. Al igual que ocurre con la voz como fenómeno, estudiar al cuerpo en el Burdel Poético plantearía una serie de análisis individuales de cada *performer*. Por eso, es necesario ver la corporalidad base del *performance* que nos permita tener un panorama general en el que se pueda analizar la interacción de estas nociones con la puesta poética.

La parte teatral del Burdel Poético que es común a todas las putas poetas, se basa en la creación de un personaje. Una especie de pseudónimo con el que son llamadas durante el evento para crear la atmósfera de burdel. En una entrevista en el 2016 para el programa radial online Subliteratura (2016), Leteo, una de las *performers* del Burdel entre 2013 y 2017, afirma que “No damos nuestros nombres. Nos basamos en la idea de que una prostituta no da su nombre real durante su trabajo. Nos construimos entonces un nombre y una historia ficticia para poder tener un encuentro íntimo y real con nuestros clientes”.

Además de la construcción de un nombre, también está la construcción de un vestuario. No todos los vestuarios de los personajes van de acuerdo a la idea del burdel como plataforma. Es decir, no todos los personajes se visten bajo la idea de la prostituta. Así entonces, en *Subliteratura* (2016), los *performers* comentan acerca de personajes que han hecho parte del Burdel Poético y que estaban cubiertos totalmente, o que no se asociarían directamente con un trabajo sexual, pero que los hace visibles dentro del espacio en el que se presentan. Básicamente, cada autor se viste de acuerdo con sus posibilidades, comodidad y criterio, pero, sobre todo, cada *performer* se viste para ser visto.

(...) de hecho lo que debe interesar al investigador, historiador o sociólogo no es el paso de la protección al adorno (transición ilusoria), sino la tendencia de toda cobertura corporal a inscribirse en un sistema formal organizado, normativo, consagrado por la sociedad. (Barthes, 2008)

Lo que Barthes plantea en la idea del vestir, nos arroja una luz no sólo sobre el vestuario teatral, sino sobre la vestimenta en la sociedad. Vestirse para un escenario, “hacerse visibles para no ser confundidos con los clientes” (Madame María Melena en *Subliteratura*, 2016), construir un personaje que funciona como máscara del propio autor para develarse en la intimidad que el susurro plantea, crea una atmósfera que afecta la manera en la que cada personaje es leído. La vestimenta ubica a cada ser dentro de una sociedad y los *performers* sólo toman esta idea y se hacen un atuendo para ser visibles dentro de un espacio. Ningún cliente conoce la historia del personaje creado. No hay un momento dentro del

performance en el que hagan evidente la historia de cada uno, es un ejercicio en el que cada autor escoge sus poemas y decide cómo quiere ser visto.

Ninguno de los *performers* que hacen parte del Burdel Poético tiene formación teatral (Subliteratura, 2016). “[La construcción de un personaje] Es una elección muy personal, básicamente, los personajes son construidos por cada poeta. A veces, los demás le hacemos recomendaciones, pero todo lo demás corre por cuenta de cada uno.” Chantal, puta poeta del Burdel Poético (UN Radio, 2018). Es decir, ellos no habitan el vestuario desde el conocimiento del actor, que puede construir una serie de apuestas estéticas y gestuales a partir de su formación; los *performers* del Burdel Poético son escritores que han escogido ser vistos y escuchados, y cuyas apuestas visuales han sido exploradas desde la intuición, de la misma manera en que lo haría, por ejemplo, un cantante.

Al respecto, podría decirse que el Burdel Poético es una antología poética sensorial. Cada evento es una presentación de una serie de libros imaginarios, cuyos capítulos están divididos por el nombre o pseudónimo de los poetas. La manera en que cada cliente los percibe se basa, inicialmente, en su vestuario y maquillaje. El cuerpo de los *performers* es la portada de sus libros en donde los poemas no están escritos, sino son una producción acústica.

Además de esta construcción del personaje, no hay nada más que ligue necesariamente a este *performance* con el teatro. Entran en juego, entonces, otros análisis acerca de la corporalidad y que se inscriben en el cuerpo de los autores.

3.3. La puta poeta

El estar presentes durante el acto de percepción textual del cliente, dota al Burdel Poético de un ambiente. El poeta está presente y en su cuerpo inscribe el responder a una paga, una suma simbólica del dinero. Hay una voz ficcional que subyace al *performance*, así no sea la voz ficcional que esté presente en los poemas, la idea la de la prostituta. Llamarse “putas poetas” tiene una connotación social que se marca en los cuerpos de los *performers* y, aunque no todos hayan tenido vestuarios atrevidos, sí están presentes la piel y las medias de malla.

La palabra burdel como parte del nombre del *performance* de lectura poética articula el contrato social —que establece obligaciones y derechos en una cadena de acreedores y deudores— con su propio enigma: el don que excede toda lógica y toda definición: otro nombre para todo aquello que contraría el imperativo que regula el goce. Como lo plantea Marcel Mauss (2004), en su libro *Ensayo sobre el don*, el don nomina todo aquello que no se puede explicar cabalmente en la lógica del sistema de prestaciones totales, es el aspecto espiritual del intercambio. Por un lado, “no hay don sin vínculo, sin obligación como recuerda Mauss”, y por el otro, el don debe desvincularse de la obligación, de la deuda, del contrato y hasta del intercambio.

En consecuencia, el don se inscribe en la circularidad temporal, espacial y económica, pero es atemporal, aespacial y aneconómico. El don se inscribe en la cadena de objetos que circulan, se dan, se truecan, se prestan, perpetuando la deuda, el cálculo y la obligación; pero se inscribe como enigma, como imposibilidad del pensamiento, como límite interno que subvierte todos los puntos de su lógica. Según Derrida (1998), cabría incluso decir que “un sujeto como tal no da ni recibe

jamás un don. Por el contrario, se constituye con vistas a dominar, por medio del cálculo y del intercambio, esa *hybris* o esa imposibilidad que se anuncia en la promesa del don” (Derrida, 1998, p.?).

Sin embargo, aunque el don sea otro nombre de lo imposible seguimos pensándolo, nombrándolo y deseándolo. “Tenemos intención de hacerlo. Y ello a pesar de que, o porque, en la medida en que jamás nos encontraremos con él, jamás lo conoceremos, jamás lo comprobaremos” (Derrida, 1998, p.?) En tanto resto que no puede convertirse en presente el don es una designación tautológica del deseo. El acontecimiento de don se enlaza a este resto que no se tiene, pero que no obstante se desea dar. Según Derrida, citando a Lacan, podríamos afirmar que no se trata aquí de otra cosa más que del amor “pues, el amor es dar lo que no se tiene para esperar recibir lo que nunca se va a recibir” (Derrida, 1998, página?)

Autodenominarse Burdel Poético es un acto en el que se articula el intercambio económico con su más allá, con algo que lo excede y a la vez lo limita al contacto directo con los asistentes, quienes compran un espacio de intimidad en el que la poesía les ofrece recordar a través de la pulsión invocante de Lacan, algo que no pueden asir. Este contrato también ubica al *performance* en un espacio marginal que va muy de la mano con el *boom* de formas populares de la poesía en Estados Unidos. Dana Gioia (2003) lo plantea de la siguiente manera: “(...) these new popular forms emerged entirely outside established literary life and were initially developed by individuals marginalized by intellectual and academic society.” (p. 3) Se refiere a la poesía afroamericana, a la poesía country, a las luchas feministas, a grupos sociales que estuvieron ignorados por mucho tiempo desde los estudios académicos.

Esta apreciación había sido también planteada por Patricia Márquez (2002), quien ofrece, además, una visión más amplia de la producción oral y ubica al *performance* en un espacio que busca formas más visuales de hacer arte:

El cuerpo es también, el centro de focalización de las producciones fragmentadas de la nueva sensibilidad y cultura visual, en la que las identidades de los sectores sociales oprimidos, excluidos, como es el caso de las mujeres, encontrarán un lugar para la expresión y, especialmente, para la reivindicación de la presencia activa.

(Márquez, 2002, p. 126)

El caso del Burdel Poético es diferente. En las entrevistas radiales sus putas poetas comentan tener estudios universitarios y de maestría, y haber ganado concursos de escritura. Aun así, juegan a mantenerse al margen. Afirman que los círculos académicos son aburridores (UN Radio, 2018), se niegan a ser nombrados como recital (Subliteratura, 2016), se han negado a ser patrocinados por Canales Televisivos (Subliteratura, 2016) y, aunque concedan entrevistas para medios universitarios e independientes, se mantienen fijos en la idea de la prostituta, como alguien que se encuentra en la calle al servicio del que pase. Su interacción con la academia recuerda no a los afroamericanos de los años 60 y 70 que reclamaban un espacio constante dentro de las instituciones académicas y gubernamentales, sino a los *punk poets* de Reino Unido que no querían pertenecer a ninguna institución establecida.

En la entrevista radial para el programa online Subliteratura (2016), Leteo afirma:

El hecho de que nos llamemos Burdel Poético y el hecho de llamarnos putas, hace parte y se incluye dentro de algo de lo que tal vez no somos muy conscientes que es la apropiación del insulto que se hace por parte de todos los movimientos queer. Que decir queer en inglés es decir sí, soy maricón y qué [...] Nos autonombramos así y ya no es un insulto. El hecho de la idea de la puta como una mujer que decide sobre su cuerpo, que es tan autónoma que decide sobre su propio cuerpo y decide si lo muestra, si no lo muestra y cómo lo muestra. (Leteo, 2016. Entrevista al Burdel Poético en Programa SubLiteratura)

Esta afirmación, vuelve aún más lógica la aseveración que une al Burdel Poético con los *punk poets* de Reino Unido, y con el movimiento punk en el mundo, y la unión de estos temas con el feminismo y la teoría *queer*. Itziar Ziga en su libro *Devenir Perra* (2009), recuerda a un grupo de mujeres que hacían *punk* en España, Las Vulpess, “Ellas cantaban en primera persona: me gusta ser una zorra. No «me gusta ser tu zorra» o «me gusta ser una zorra porque a ti te gusta»”.

Ese autonombramiento, según Judith Butler (2002), se relaciona con la performatividad del discurso y del género e inicia como contracorriente política, que usa cierta hiperbolización teatral: “El gesto hiperbólico es esencial para poner en evidencia la “ley” homofóbica que ya no puede controlar los términos de sus propias estrategias” (Butler, 2002).

Las putas poetas no sólo se nombran así, usan un vestuario particular para ejercer su labor, no se presentan en espacios académicos e intercambian sus lecturas por una suma de dinero. Hacen visibles la poesía en bares a través de sus propios cuerpos y ofrecen un espacio íntimo, el de la poesía. Son una hiperbolización teatral que es la naturaleza misma de su *performance*.

Como era de esperarse, y como Butler (2002), Despentés (2012) y Ziga (2009), lo manifiestan dentro de la teoría *queer*, llamarse desde el insulto acarrea problemas con la ley establecida, que buscará suprimir esa forma de expresión.

En la entrevista radial para el programa Subliteratura (2016), Leteo cuenta cómo un hombre que pertenece a un grupo literario con cierto reconocimiento en la ciudad, llegó a una de sus presentaciones con el ánimo de insultarlos, alegando que él no era una puta, sino un escritor reconocido. El hombre afirmaba que la poesía no era para todo el mundo, y que no podía ser intercambiada por dinero. La anécdota, contada entre risas, demuestra la fuerza del *performance*, el acto de incomodar a algunos al mismo tiempo que se seduce a otros, el miedo que sintió Leteo durante el *performance* ante la posibilidad de que el insulto pudiera convertirse en golpe.

El miedo del poeta a ser confundido con una puta porque él también intercambia sus poemas por dinero, pero es difícil reconocerlo cuando lo que haces es publicar un libro. (Leteo en Subliteratura, 2016)

Este miedo también se hace evidente en uno de los poemas de Madame María Melena:

Las mujeres podemos ser
monstruos.

Habitantes de almas quebradas

Mujeres monstruo

de cuerpos sonrosados

y caricias leves

cavidades tramposas

y promesas insatisfechas.

Las mujeres

podemos ser monstruos

y los hombres

niños acurrucados

bajo las cobijas.

(Madame María Melena en *El Libro Rojo*, 2017)

El poema escrito, como se expresó en el segundo capítulo, carece de la fuerza de la voz y de las marcas paralingüísticas que surgen en cada presentación. Sin embargo, en él se observa el deseo, una mujer se autoreconoce como un monstruo que asusta de alguna manera al género masculino. Una mujer con el alma quebrada que anuncia su imperfección y su deseo, y un hombre que se esconde ante el deseo. El miedo masculino expresado por un poeta que llegó al *performance* a reclamarles por nombrarse putas, y el miedo masculino por una mujer que se nombra.

El Burdel Poético plantea un contacto corporal, basado en la idea de la prostituta que, en vez de ofrecer sexo a cambio de dinero, ofrece un instante efímero de intimidad a través de su poesía. El *performer*, muchas veces, abrazará al oyente para susurrarle al oído y, esto, aunque podría pasarse por alto es una marca ineludible de la corporalidad y de la cercanía que se establece con el público.

Shivá, uno de los *performers* hombres del Burdel Poético, afirma que el Burdel Poético crea un espacio entre hombres (clientes y *performers*) en el que se pueden reconocer como humanos sensibles y en el que se pueden intercambiar experiencias y confesiones de todo tipo. Es reconocer que los hombres sentimos sin que eso, necesariamente, cuestione la orientación sexual de cada uno (Subliteratura, 2016).

De esta manera, el Burdel Poético genera una voz ficcional que atraviesa el cuerpo de los asistentes y de los *performers*, plantea una transacción que es la base de su encuentro íntimo y que rompe barreras a través del uso del insulto para apropiarse de espacios no académicos y acercar a un público a la poesía. El vestuario, el maquillaje y la creación de un pseudónimo o personaje sólo son una máscara que permite que el poeta pueda tener un contacto más cercano con el público.

CONCLUSIONES

La idea de performance hace que se vuelva a la idea de la ritualización. Performar es, de esta manera, interpretar roles definidos socialmente, actuar de acuerdo con el contexto, interactuar con otras personas, con objetos. Esta forma de performance se hace casi inconscientemente, pues no hay un manual para que la sociedad reflexione respecto a ello y, sin embargo, es parte fundamental de la existencia humana. Podría decirse que existir es performar, que es imposible escapar de los pequeños rituales de la vida cotidiana, de las imposturas que implica. Para esto, basta con pensar en, por ejemplo, una entrevista de trabajo. Las formas para presentar una entrevista ya están dadas: hay códigos respecto a la ropa a usar, el tiempo disponible, la relación entrevistador-entrevistado, la manera en la que se dispone el espacio para la entrevista, etc. Somos animales que ritualizamos, y que ritualizamos generalmente ante un público.

Esta idea de ritual es, la que según Schechner (1980), dio vida al teatro. El teatro es, entonces, la forma más clara en la que el performance se identifica como arte. Hay roles dados para encarnar por actores ante un público. *To perform* en inglés, suele traducirse como actuar, a pesar de la existencia del verbo *to act*, un poco más general.

Sin embargo, la idea del performance como arte empezó a resonar en la academia hacia 1960, como una forma de cruce entre artes plásticas y artes dramáticas. Goldberg (1979) se encargó de hacer una historiografía del performance en Europa y Estados Unidos durante el siglo XX, en la que asegura

que el performance como forma artística no era estudiado en tanto se concebía como una forma en la que los artistas publicitaban sus obras, y de las que no existe registro en tanto no existían los medios para hacerlo y toda la atención se la llevaba la obra que era vista como producto final. Esto hizo que formas artísticas creadas para interactuar directamente con el público, formas efímeras del arte en las que el artista se exponía corporalmente y en la que podrían confluir otras artes no plásticas pasaran desapercibidas. Así, el performance como arte necesita de la presencia viva del artista y de la interacción con el público.

Los estudios sobre performance en el mundo, como Goldberg (1979) y Enciso (2010) han rastreado movimientos que se nutren de distintas disciplinas artísticas, pero el estudio del performance y la historiografía de este en Colombia es aún más reciente. León (2014) afirma que en Colombia el performance fue motivado por las artes escénicas y las artes plásticas como una compañía y una respuesta a las políticas de cada época. Esta tesis es apoyada por Arcos-Palma (2019), quien hizo una compilación de performers y sus obras tomando como base el estallido del narcotráfico en la década de los noventa en el país.

Este tipo de trabajos investigativos y la creación de la Maestría en Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia en el 2010 ha enriquecido el panorama del performance en el país, donde cada vez más los artistas optan por medios en los que la interacción con el público es evidente.

De acuerdo con Novak (2011) y con Gioia (2003), no fue sino hasta 1980 que se empezó a hablar de performance poético, una forma de performance en la que la poesía y la voz de los autores eran el centro de la obra artística. Su estudio

fue y es, según Novak (2011) muy difuso, en tanto se confundía con literatura oral o tradicional y con el teatro, pero el estudio de movimientos claros como el de la generación beat o el de los punk poets en Inglaterra empezó a resonar en las academias europeas y norteamericanas que, poco a poco, han abierto los espacios para su estudio.

En el caso de Colombia, Luna Enciso (2017) hizo un estudio sobre la manera en la que un performance poético se presentaba una vez al mes o cada dos meses en Bogotá. El Burdel Poético es el performance poético reciente que ha tenido atención en medios independientes y pequeños círculos de poetas. Tiene las bases del performance que incluyen la presencia de un grupo de autores que escribieron una serie de poemas y que interactúan con el público a través de su voz y de su cuerpo y que han elegido este medio como el principal para difundir su poesía. El show es efímero, dura apenas unas horas en la noche con breves espacios en los que los autores comparten sus poemas con los asistentes, y además es itinerante, pues el Burdel Poético va a cualquier bar de la ciudad que le abra las puertas.

Esta característica del Burdel Poético en la que además de ser efímero, es itinerante, puede implicar volver en el tiempo, ya que se asemeja mucho a lo que ocurría durante la Edad Media con los trovadores y juglares. La palabra burdel en la Edad Media hacía referencia a una casa de madera que se encontraba en el camino entre dos ciudades, donde los viajeros podían encontrar posada, prostitutas y también encontraban trovadores y juglares que iban de plaza en plaza cantando sus versos o los versos de otros.

Hacer esta aclaración y generar esta relación entre la Edad Media y el panorama actual es necesario para comprobar la afirmación de Goldberg (1979), quien escribió que el performance había estado presente como arte en nuestra sociedad desde hace varios siglos. Los escritos y cantos de la edad media que se han conservado no se difundían principalmente de forma escrita, sino de forma oral, a pesar de que la escritura era un medio que cada vez tomaba más fuerza.

Sin embargo, con el nacimiento de la imprenta se creó algo que varios autores reconocen como *The Great Divide*, la división entre palabra oral y palabra escrita que daría lugar a los estudios literarios, que se concentrarían inicialmente en esta última. Los estudios, más recientes, de literatura oral toman en cuenta tradiciones y formas de literatura de los pueblos que se han transmitido a través de los tiempos, pero ese no es el caso del performance poético. Los autores del performance poético enriquecen su obra con la forma oral de la palabra, pero ellos mismos no pertenecen a una tradición que los pueda ubicar dentro de la oralitura. Tampoco son un recital, pues la puesta en escena de su poesía requiere algo más que la simple lectura de los poemas, requiere un trabajo vocal que implica un entrenamiento y una consciencia de la voz y el cuerpo como instrumentos y medios, más que como simple reproducciones de la forma escrita.

Analizar la voz en el *performance* poético debe incluir la noción del paralenguaje, que corresponde a todas las emisiones sonoras de la voz que acompañan a las palabras y que pueden modificar el significado de las mismas según su contexto. Nociones como ritmo, velocidad, volumen, entre otros, deben ser tenidos en cuenta porque hacen parte de la producción poética del autor, así

no puedan ser vistas en la página escrita, y modifican no sólo la experiencia del oyente sino el significado del poema.

Un estudio paralingüístico de todas las producciones vocales del Burdel Poético da, sin embargo, una multiplicidad de factores debido a que son muchos *performers* en cada evento. Por lo tanto, el estudio inicial debe basarse en las formas comunes a todas las putas poetas que hacen parte del burdel. En este aspecto, una marca sobre el volumen de la voz que da la lectura al oído debe ser el centro del estudio de este *performance*.

El susurro como marca sonora del Burdel Poético de Bogotá implica una forma del paralenguaje que está conectada de alguna manera con la pulsión invocante presente en los estudios del psicoanálisis de Lacan. La intimidad que produce el susurro hace que los oyentes reproduzcan sensaciones de algo que se ha marcado en sus vivencias pero no logran recordar completamente. El oyente se vuelve un cómplice de la experiencia del autor, y el autor se convierte en un espejo.

Las marcas vocales en el performance, sin embargo, no logran abarcar la idea de la corporalidad que es nutrida por los estudios teatrales pero que no es completada por los mismos. En el arte dramático hay ciertas características que lo alejan de la producción performántica. Entre ellas, es necesario resaltar:

- a. El escenario que crea una diferenciación entre el actor y el público creando una barrera imaginaria que los separa. En el *performance*, la interacción con el público es fundamental.

- b.** La escenografía, que crea un ambiente propicio para la obra teatral y que no es visiblemente marcada dentro del *performance*.
- c.** El texto teatral que puede ser omitido o cambiado por formas netamente corporales en el teatro con el fin de comunicar una idea. En cambio, en el *performance* poético, el texto es el centro de la presentación. No puede haber *performance* poético sin texto, como sí puede haber presentaciones teatrales totalmente mudas, aunque tengan un libreto. A esto debe añadirse que el texto teatral está hecho para ser representado, mientras que el texto del *performance* poético está hecho para ser leído.

El Burdel Poético es un *performance* y la base de su teatralidad radica en la elección de un vestuario y creación de un personaje que permite la interacción con el público, pero ninguno de sus integrantes tiene conocimientos de arte dramático que les permitan “habitar” un personaje. El vestuario surge ante la necesidad del performer de no pasar desapercibido ante el público.

Igual que con la voz, estudiar el gesto de cada *performer* dentro del Burdel Poético daría un sinnúmero de posibilidades. El Burdel Poético funciona como antología poética en la que cada performer es una serie de versos vivos. Su corporalidad es leída por los asistentes, como se lee la portada de un libro.

Sin embargo, las nociones de corporalidad de los *performers* se dan ante la idea de la transacción que el propio nombre que usan plantea. La idea de la prostituta que intercambia poemas por dinero genera una voz ficcional común a

todos los poetas y que serán la base de la interacción con el público. El público, por su parte, compra lo inasible.

El Burdel Poético tal vez sea el performance del que más se puede encontrar material online, pero es necesario admitir que, de acuerdo con las vicisitudes políticas del país, la cantidad de grupos y poetas haciendo recitales poco convencionales y mezclando su poesía con otras artes es cada vez mayor y que su presencia en las calles y en las universidades está tomando fuerza. Es por eso por lo que es necesario que se estudie su poética no sólo desde la palabra escrita, sino desde la performance, la puesta escénica ritual que convoca al público y la manera en que, en tiempos de crisis, permea también los medios digitales. La presencia del poeta y su voz vuelven con fuerza, así que debemos tener los oídos prestos para poder apreciar cómo la poética cambia con el tiempo.

Referencias

- Barthes, R. (2008). *El sistema de la moda: y otros escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Bernstein, C. (1998). *Close listening. Poetry and the Performed Word*. New York: Oxford University Press.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que Importan. Sobre los Límites Materiales y Discursivos del Sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Cartel Urbano*. (15 de Agosto de 2013). Obtenido de <http://cartelurbano.com/historias/el-burdelpoetico>
- Charmoille, J. (2003). *La pulsión invocante. Del Malentendido al Grito*. Obtenido de <https://docplayer.es/57615704-La-pulsion-invocante-del-malentendido-al-grito.html>
- Cixous, H. (1993). *Three Steps on the Ladder of Writing*. New York: Columbia University Press.
- Delgado, C. (20 de Abril de 2017). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=danvSILxIh4>
- Derrida, J. (1998). *Dar (el) Tiempo*. Madrid: Tecnos.
- Despentes, V. (2012). *Teoría King Kong*. Buenos Aires: Random House.
- Eagleton, T. (2007). *How to Read a Poem*. Oxford, UK: Blackwell Publishing.
- Ellis, L. G. (1993). Out Loud: The Common Language of Poetry. *The English Journal*, 44-49.
- Finnegan, R. (2005). The How of Literature. *Oral Tradition*, 164-187.
- Fortner, A. (2007). All the Voices. *Canadian Theatre Review*, 130, 43-46.
- García, M. C. (2012). Espacio escuchado: investigación sobre prácticas artísticas contemporáneas que utilizan el sonido como medio para definir espacios. *Tesis Doctoral*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Gioia, D. (2003). Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture. *The Hudson Review*.
- Goldberg, R. (1979). *Performance Live Art 1909 to the Present*. New York: Harry N Abrams Inc.
- Herrero Massari, J. M. (1999). *Juglares y Trovadores*. Madrid: Akal.
- Ireland's Museum for Modern and Contemporary Art. (s.f de s.f de s.f). *Imma.ie*. Obtenido de Imma.ie: http://www.imma.ie/en/page_212495.htm
- Kartun, M. (2006). *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Márquez, P. (2002). Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: Las Mujeres Visibles. *Arte, Individuo y Sociedad*, 121-149.
- Martínez, C. (2012). El auge de la nueva poesía oral. El caso del Poetry Slam. *Estudios de Literatura*, 3, 385-401.
- Mauss, M. (2004). *Ensayo Sobre el Don: Forma y Función del Intercambio en las Sociedades Arcaicas*. Buenos Aires: Interzona Editora, S.A.

- Novak, J. (2011). *Live Poetry*. Amsterdam: Editions Rodopi V.B.
- Pardo, J. (2013). *La Intimidad*. España: Editorial Pre-Textos.
- Platón. (27 de Octubre de 2018). *Filosofia.org*. Obtenido de <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf02181.pdf>
- RAE. (2 de Septiembre de 2018). *Real Academia de la Lengua Española*. Obtenido de <https://dle.rae.es/?id=6Ie96Mz>
- Schechner, R (1988) *Performance Theory*. New York: Routledge.
- Subliteratura. (26 de Marzo de 2016). *YouTube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=k2hybuFtryI&t=2907s>
- Theboom, S. (28 de Octubre de 2014). Poetry Brothel puts the bawd in bard. *The Guardian*. Recuperado el 23 de Enero de 2018, de <https://www.theguardian.com/books/2014/oct/28/poetry-brothel-putting-bawd-in-bard>
- UNIMEDIOS. (8 de Julio de 2018). *UN Radio*. Obtenido de <http://unradio.unal.edu.co/nc/detalle/cat/canciones-que-hablan/article/burdel-poetico.html>
- Villareal, A. (28 de Septiembre de 2014). A Look at New York's Poetry Brothel. *The Observer*. Recuperado el 23 de Febrero de 2017, de <https://observer.com/2014/09/a-look-at-new-yorks-poetry-brothel/>
- Ziga, I. (2009). *Devenir Perra*. Madrid: Melusina.
- Zumthor, P. (1990). *Oral Poetry*. Minneapolis: University of Minnesota Press.