

Un objeto ausente, problemas para pensar la *performance* de poesía

Irina Ruth Garbatzky

UNR-CONICET

Resumen

El trabajo expone los avances de una investigación sobre *performances* de poesía: prácticas de poesía ligadas a la *performance* y a la teatralidad en el Río de la Plata sobre fines de siglo XX, particularmente desde los comienzos de la democracia hasta los procesos del neoliberalismo. La exposición coloca como uno de los principales problemas el abordaje de un objeto efímero, articulado por la experiencia, del cual solo queda un registro (audiovisual, fotográfico, testimonial). El archivo, que se construye para la investigación se compone de registros visuales de *performances* de poesía realizadas por Roberto Echavarren, Marosa Di Giorgio, Batato Barea y Emeterio Cerro. Dentro del campo de la literatura, se trata de un objeto con algunas singularidades. Integra la textualidad poética con la presencia del cuerpo y la voz en un ámbito que entrecruza la poesía con otras manifestaciones artísticas. Remite a una experiencia irreductible a la obra escrita, exigiendo, por lo tanto, una reconstrucción. Estas cualidades complejizan la metodología investigativa pero a su vez delimitan el objeto, ligándolo al tipo de obra-experiencia que construyeron las vanguardias y a la ausencia que caracteriza, según Gerard Wacjman, el objeto del siglo XX.

Una biblioteca con anaqueles repletos de libros de historia, ilustraciones; colecciones de VHs, cartucheras de DVDs, compilaciones periodísticas, testimonios, revistas literarias, fotografías, grabaciones sonoras, filmes. Un exhibidor de objetos, pancartas, disfraces, instrumentos musicales, muñecos. Solicitadas en diarios, invitaciones a eventos, reconstrucciones de espacios, mapas de ciudades, circuitos virtuales en 3D. No puedo dejar de imaginar el archivo imposible de la *performance* y lo que provocaría el encuentro con una serie infinita de registros. Sería como cuando se llega a una ruina arqueológica y se observa el comienzo de un arco, una columna quebrada, o un espacio vacío donde dicen que pasó de todo.

La imaginación es capciosa, ya que aun cuando existiera esa biblioteca mítica, aun si efectivamente el milagro de la reproductibilidad técnica hubiera podido hacer una copia y un registro absolutos, *la performance tampoco estaría allí*. Su inexistencia se distingue de la ruina: no se repone ni regresa, no simplemente porque haya pasado el tiempo, sino porque, a diferencia de los edificios de la Antigüedad, no estaba hecho para perdurar. En oposición a las ruinas, el objeto de la *performance* estaba, desde el principio, ausente.

En efecto, para pensarla es necesario acercarla al diálogo que el arte contemporáneo estableció simultáneamente con la ausencia y la percepción sensorial. No solo debido a que el género se vinculó con el “giro conceptual” y su recuperación de la obra de Marcel Duchamp,¹ ni tampoco a que las primeras historias de la *performance* creyeran conveniente su inserción dentro de la historia de las manifestaciones futuristas o de los espectáculos del Cabaret Voltaire.² La *performance*

1 La emergencia de la *performance* como género o práctica separada dentro de las artes se marca en relación a las producciones que tuvieron lugar en Estados Unidos a partir de la década del '40, fundamentalmente a través de varios artistas de la vanguardia clásica (no solo Duchamp, si no también integrantes de la Bauhaus, etc.) allí exiliados. El punto nodal habitualmente es señalado por las obras de John Cage y Merce Cunningham en el colegio de Black Mountain y Nueva York entre 1947 y 1952. Si bien el *giro conceptual* es posterior (década del '60), me interesa señalar la fuerte relectura de las experiencias del futurismo y dadaísmo por un lado, y de Duchamp, por otro, que marcaron la emergencia del género.

2 Pienso en algunas historias críticas de la *performance* que la ubicaron en relación a las prácticas escénicas de la vanguardia. Fundamentalmente la de Roselee Goldberg. 1979. *Performance: live art, 1909 to the present*. Abrams, Nueva York. Bonnie Marranca. 1977. *The Theatre of Images*, Drama Books Specialists, Nueva York, da cuenta del espectro de experiencias performáticas durante los años '70 y particularmente marca el giro del teatro del texto hacia las imágenes en algunos dramaturgos específicos. Battcock, Gregory-Nickas, Robert. 1984. *The Art of performance: a critical anthology*, Dutton, Michigan. Asimismo, para su ubicación histórica resultan útiles los textos de: Carlson, Marvin. 1996. *Performance. A critical introduction*. Routledge, Londres; Shepherd

se integra en un régimen artístico de lo ausente, en una tensión entre la desaparición del objeto en tanto que obra orgánica y su reemplazo por acciones, efectuadas en un tiempo presente y por ende acompañadas de una presencia física.

El arte del siglo XX se abocó a visibilizar ausencias, huecos de representación y de significado, introduciendo el vacío como elemento nodal dentro de sí. Correlato de las guerras mundiales, el objeto del siglo, según Gérard Wajcman (2001), solo puede vislumbrarse a partir de un proceso de otorgación de sentido a fragmentos y restos, operando a partir de efectos y multiplicándose bajo la forma del “sin” (Wajcman, 2001).

Estos procesos de asumir la ausencia como fundamento del objeto artístico también habían sido entendidos por la vanguardia como un modo de fusión con la vida y se acompañaron de una enfatización de la experiencia estética como experiencia táctil. Como lo desarrolló Susan Back-Morss (2005), la etimología de “estética” posee un significado sensorial, biológico; solo con el advenimiento de la modernidad el concepto había dejado de remitir al conocimiento otorgado por los sentidos para vincularse con una anestésica cotidiana. Las búsquedas que propiciaron las vanguardias para lograr esta desautomatización de la percepción se orientaron hacia la destrucción del arte como forma de reestetización de la vida en un sentido táctil.

El énfasis en lo táctil regresa a fin de siglo; a partir del análisis de una *performance*, Rosalind Krauss (1996) descubre una secuencia cuya lógica marca el arte de los '70: un alejamiento de las convenciones, un énfasis en la presencia total y un discurso verbal mediante el cual se reitera el simple hecho de dicha presencia. El índice, recuerda, es el tipo de signo que Charles Peirce denominó como aquel que comparte un elemento físico con su referente, que se presenta como manifestación física de una causa. Las huellas y los síntomas son ejemplos de ello. El arte contemporáneo, afirma, busca la lógica del índice, comparte un ambiente físico (como en los *earthworks*, instalaciones y el arte procesual) y se inscribe como huella (*body-art*, videos). Se trata de la inserción de presencias incodificables, marcaciones que actúan como vestigios de lo real y que, por tal motivo, requieren habitualmente una adición conceptual o discursiva como complemento.

Este diálogo entre la ausencia y la presencia, y por lo tanto los diálogos con la experiencia de vanguardia que ello implicó, son el punto de vista que quiero proponer para pensar la *performance*. Esto pone en problemas la relación del objeto con el campo de los estudios literarios, en tanto el mismo se halla en una dimensión oblicua respecto a la escritura. En el objeto que intento describir, no hay escritura que pueda funcionar como monumento, en el sentido de anclaje para la memoria, de lo acontecido. Si existe el registro, no servirá más que parcialmente. Hablar entonces de *performance* o de su reconstrucción posee muchas similitudes con los procesos de la fragmentación y el montaje, aquellos que Georges Didi Huberman encontraba en Walter Benjamin para definir una historización anacrónica y la temporalidad sintomática. Desplegada de modo intensivo, se tratará de una historia que trabaje sobre el montaje de los restos y los despojos del tiempo.

La historia del gesto

Un año después de haberse mudado definitivamente de Salto a Montevideo, en 1979, Marosa Di Giorgio decidió llevar adelante por primera vez la puesta en escena de sus poemas. Di Giorgio había estudiado teatro en Salto. El recital de poesía no era un género extraño para ella, tampoco para el público: basta caminar hoy por el Teatro Solís y observar en los afiches de su archivo los recitales de poesía que dio Berta Singerman, entre otras mujeres, sobre comienzos de siglo.

Simon-Wallis Mick. 2004. *Drama/theatre/performance. The new critical idiom*. Routledge, Londres. Para ver los enlaces entre *dadá*, la internacional situacionista y el *punk* en lo concerniente a sensibilidades y prácticas comunes, ver: Marcus, Greil. *Rastros de carmín*. Anagrama, Barcelona.

Sin embargo, ese inicio que tuvo lugar con aquel *recital* fue el primero de una serie cuyo último avatar podrá verse en 2004 cuando, en el Centro Cultural Ricardo Rojas, Fernando Noy, Alejandro Urdapilleta, María Alche y Erica Rivas compusieron como homenaje una puesta teatral y un recital con sus poemas. El video de este homenaje muestra a los actores “disfrazados” de Marosa, cada cual habiéndose apropiado de su poesía, sus flores, su túnica y su cabellera. Una captura de esa figura también se transmitía en una pantalla en la que se proyectaban fotografías y trabajos de artistas sobre su obra.

El homenaje fue una reapropiación, pero también un espejo que permitió ver una figura de la poeta como *performer*: la figura de Marosa de los ´80, admirada por Batato Barea y traída al Rojas por Fernando Noy. Un doble de cuerpo que nació con aquel *Juego de palabras* de 1979 en Montevideo y que acabaría en los labios de los espectadores, quienes después de escuchar a Noy o a Barea en el Parakultural aprendían sus versos de memoria.

Pero de *Juego de palabras* no hay registro. Hay un domicilio (el teatro de la calle Mercedes), una fecha (1979), y el relato de Nidia, su hermana y albacea, quien repone la parquedad escénica de los recitales:

Como siempre era un escenario muy austero: una mesa, creo que una silla, su traje, su cabellera roja, que no era impostada sino que ella siempre tuvo el cabello medio rojizo, descalza, y con un ramo de rosas o de claveles. Y bueno, en realidad era eso, una cámara oscura, y era la voz de ella, su modulación...³

Uno de los primeros críticos en preguntarse qué hacer con este aspecto de la obra de la poeta uruguaya fue Hugo Achugar (2005), quien además intentó suscribir las diferentes estéticas que la atravesaban, el *camp*, el *kitsch* y la vanguardia.

Pienso a veces (...) que dentro de muchos años quienes lean sus textos solo podrán acceder a parte de su obra, que Marosa no es, no fue solamente sus libros, que Marosa fue o vivió en una continua *performance* y de la cual –esto siempre tendré la duda– no necesariamente era consciente.

¿Qué lugar puede otorgarse a sus “recitales”? ¿Formaron parte de sus *papeles salvajes*, una obra que escapa a cualquier formalización, que se halla en constante expansión? ¿Cómo puede pensarse esta puesta escénica, que a diferencia de una pieza teatral no conserva escritos un guión, una narrativa, una secuencia de actos? De Michelis en su *Historia de las vanguardias del siglo veinte* reconstruye la presentación de los fotomontajes de Max Ernst en el Cabaret Voltaire⁴ en uno de los pocos párrafos en los que se alude a la gestualidad vanguardista. Culmina diciendo: “La crónica de estas manifestaciones llenaría páginas enteras” (1968: 225), y deja sin analizar estas “veladas provocadoras, manifestaciones escandalosas, burla del gusto del público”. Esta omisión también resulta significativa en la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, quien toma la precaución de deslindar la obra vanguardista de sus manifestaciones: “En lugar de obra vanguardista conviene hablar de manifestación vanguardista. Un acto dadaísta no tiene carácter de obra, pero es una auténtica manifestación de la vanguardia artística” (1987: 105).

3 Entrevista realizada a Nidia Di Giorgio en mayo de 2010. Inédita.

4 “Los fotomontajes de Ernst todavía mantenían una violencia provocadora auténticamente dadaísta, en particular aquellos fotomontajes que presentó en Colonia, a principios de 1920. Toda la muestra organizada por él, Baargeld y Arp, quien había vuelto a Colonia desde Zurich, tenía un tono de provocación abierta. La exposición de cuadros, esculturas y objetos distintos tuvo lugar en el patio de un café central. Para llegar al patio había que atravesar los excusados. A la entrada, una muchacha en traje de primera comunión recitaba unos versos obscenos. En el medio del patio se elevaba un objeto de madera de Ernst, con un hacha al lado colgando de una cadena: se invitaba al público a tomar el hacha y destruir la “escultura”. En un rincón, Baargeld había colocado, además, una pecera llena de un líquido rojo como sangre, en cuyo fondo yacía una cabellera femenina. En fin, alrededor del patio estaban colgados los fotomontajes de carácter sacrílego, escandaloso, sexual. Los visitantes enfurecidos destruyeron varias veces el local y arruinaron las obras hasta que las autoridades prohibieron la exposición. Esta manifestación era análoga a todas las del Grupo Dadá, cuyo primer modelo había sido el Cabaret Voltaire de Zurich” (De Michelis, 1968:157-158).

Sin embargo, fue justamente el “acto” aquello que la vanguardia llevó a la condición de obra, como método de terminar con la cultura y con el arte. Aunque más tarde la teoría de Bürger contribuyera a la demarcación de un perímetro temporal, procedimental y estilístico en relación a la vanguardia, cristalizándola en una experiencia originaria (Longoni, 2006), el accionar de esta se había fundamentado a sí mismo en la destrucción de toda referencialidad y en la proliferación de la copia (Krauss, 1996).

Roselee Goldberg (1979) en una de las primeras historias de la *performance* señala esta ausencia: “La historia de la *performance*, como la historia del teatro, solo puede ser reconstruida mediante guiones, textos, fotografías y descripciones de sus espectadores”. Y más adelante: “Estos eventos han sido constantemente apartados en el proceso de evaluación (...), más debido a la dificultad de situarlos dentro de la historia del arte que por una deliberada omisión” (6).⁵

Esta omisión involuntaria no resulta contradictoria a los procesos de quiebre y recuperación propios de la vanguardia. Si la *performance*, los eventos y el arte de acción dejaron de ser leídos como “paralelos a”, o “ilustrativos de” la obra y se volvieron visibles como parte de un fenómeno que resulta en sí mismo un proceso artístico, esto ocurrió durante las décadas del ´60 y del ´70, a partir de los giros que concitaron los diferentes conceptualismos, metaforizados bajo la categoría de la desmaterialización (Lippard, 2004; Masotta, 2004). La desmaterialización en el arte actuó con la conciencia de saber que su reabsorción por parte del mercado sería únicamente de sus residuos, sus restos o sus ruinas, o bien que el registro se ubicaría como el doble posible para guardarse en el museo.

Nicolás Bourriaud (2009) armó otra genealogía en relación a esta dimensión táctil a través de la noción de “forma de vida”. El arte moderno, cuyo surgimiento coincide con el desarrollo del capitalismo industrial, buscó el camino inverso a los procesos de maquinización y automatización de la sociedad. En lugar de orientarse hacia la creación de un objeto artístico, procuró inventar modos de existencia. Este arte, pensado como punto de pasaje con la vida, encontró a sus tempranos exponentes en figuras que fueron desde el *dandy* hasta Duchamp. Se trata entonces de una historia paralela a aquella conformada por esculturas y pinturas, una historia del comportamiento, de las actitudes y los gestos que para el artista moderno se conformaron como parte misma de su obra. El autor rastrea las formas de vida que propusieron las distintas vanguardias, y observa este curso desde fines de los ´60 y hasta finales de siglo, pero no para leer estos gestos como ilustraciones o anotaciones al margen de la producción artística sino para otorgarles el lugar de una obra efímera e inasible, conformada en términos de una serie de acciones cuyo remotísimo origen podría observarse en los *hypomnénata*, los cuadernos de anotaciones de los griegos destinados a operar sobre el yo.

El gesto de *épater le bourgeois* del dadá resulta incomparable con los recitales de Di Giorgio; no obstante, ¿no existe una historia latente de esta teatralidad que no es teatro, o del recital que no es “lectura” de poesía? ¿Cómo deben leerse los *gestos* de Di Giorgio, ciertamente inquietantes, como pintarse los labios y las uñas de negro y, en los pies descalzos, venas de sangre? Estos gestos han sido previstos dentro de su obra como un exceso respecto de la escritura pero, al mismo tiempo, eran irremplazables. Fueron leídos, en el marco de la transición democrática rioplatense, en relación con una escena que buscaba reasignar al cuerpo una serie de libertades, despegándolo del imaginario del conflicto dictatorial. Una agrupación de sus presentaciones escénicas demandaría entonces el rastreo de entrevistas, testimonios, grabaciones e imágenes, tarea que desestimaré las esperanzas de poder analizar una totalidad. Por el contrario, deberá someterse al trabajo dinámico y detallista que Benjamin caracterizaba como el de los traperos de la historia.

5 “The history of performance, like a history of theatre, can only be constructed from scripts, texts, photographs and descriptions from onlookers” (...) These events have been consistently left out in the process of evaluating that development, more on account of the difficulty of placing them in the history of art than of deliberate omission”. La traducción me pertenece.

Bibliografía

- Achugar, Hugo. 2005. “¿Kitsch, vanguardia o estética camp? Apuntes fragmentarios sobre Marosa di Giorgio: Acerca de la imposibilidad de atrapar a Marosa”, *Hispanamérica*, N° 101, pp. 105-110.
- Blanchot, Maurice. 1992. “La desaparición de la literatura”, en *El libro que vendrá*. Caracas, Monte Ávila.
- Bourriaud, Nicolás. 2009. *Formas de vida*. Madrid, Cendeac.
- Buck-Morss, Susan. 2005. “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires, Interzona.
- Bürger, Peter. 1987. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.
- De Michelis, Mario. 1968. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Córdoba, Editorial Universitaria de Córdoba.
- Didi-Huberman, Georges. 2008. “La imagen malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo”, en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Goldberg, Roselee. 1979. *Performance: live art, 1909 to the present*. Nueva York, Abrams.
- Krauss, Rosalind. 1996. “Notas sobre el índice II”, en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Akal.
- Lippard, Lucy. 2004. *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal.
- Longoni, Ana. 2006. “La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de ‘vanguardia’ en el arte argentino de los 60/70”, en *Pensamiento de los confines*, pp. 61-68.
- Masotta, Oscar. 2004. “Después del pop, nosotros desmaterializamos”, en Longoni, Ana (comp.). *La revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires, Edhasa.
- Wajcman, Gérard. 2001. *El objeto del siglo*. Buenos Aires, Amorrortu.

CV

IRINA GARBATZKY ES PROFESORA EN LETRAS (UNR). TRABAJA COMO AUXILIAR DE 1º EN LA CÁTEDRA DE LITERATURA IBEROAMERICANA II DE LA CARRERA DE LETRAS EN LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES (UNR). ES BECARIA DE CONICET. SU TESIS DOCTORAL ABORDA LAS PRÁCTICAS POÉTICAS RIOPLATENSES LIGADAS A LA PERFORMANCE Y LA TEATRALIDAD EN EL MARCO DE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA.