

Conversaciones

entre creación literaria y *performance*:
excursiones de la literatura
en el campo expandido

Juliana Borrero Echeverry

ISSN:2422-4707

CUADERNOS DE LA LECTIO

julio-diciembre • 2021

14



UNIVERSIDAD
CENTRAL

Cuadernos de la Lectio, n.º 14 julio-diciembre · 2021

Conversaciones

entre creación literaria y *performance*:
excursiones de la literatura
en el campo expandido

Juliana Borrero Echeverry



UNIVERSIDAD
CENTRAL
ESCUELA DE ARTES
Programa de Creación Literaria

**Rector**

Jaime Arias Ramírez

Vicerrector académico

Óscar Leonardo Herrera Sandoval

Vicerrectora administrativa y financiera

Paula Andrea López López

Vicerrector de programas

Jorge Hernán Gómez Cardona

Esta es una publicación semestral de los programas de Creación Literaria de la Escuela de Artes

Íngrid Natalia Antolínez

Directora de la Escuela de Artes

Óscar Godoy Barbosa

Director del Centro de Posgrados de Creación Literaria

ISSN: 2422-4707

Cuadernos de la Lectio, n.º 14

julio-diciembre · 2021

© Juliana Borrero Echeverry

© Ediciones Universidad Central

Carrera 5 n.º 21-38. Edificio Lino de Pombo (1.º piso).

Bogotá, D. C., Colombia. PBX: 323 98 68, ext. 1556

Preparación editorial

Editor:

Héctor Sanabria Rivera

Gestor editorial:

Nicolás Rojas Sierra

Diseño y diagramación:

Patricia Salinas Garzón

Revisión de textos:

Angie Bernal Salazar

En la cubierta:

Lectura performativa de *Las extraterrestres* por Juliana Borrero, presentada en Conversalón 24, en Toronto (Canadá), en junio de 2019. Fotografía de Jorge Lozano Lorza. Derechos reservados.

Publicado en Colombia - *Published in Colombia*

DISTRIBUCIÓN GRATUITA



Los *Cuadernos de la Lectio* son publicados de acuerdo con los términos de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada CC BY-NC-ND 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0). Usted es libre de copiar o redistribuir el material en cualquier medio o formato, siempre y cuando dé los créditos apropiadamente, no lo haga con fines comerciales y no realice obras derivadas.

CONTENIDO

Palabras liminares	4
La autora	6
Conversaciones entre creación literaria y <i>performance</i> : excursiones de la literatura en el campo expandido	8

PALABRAS LIMINARES

Fronteras y creación artística

¿Puede considerarse arte una expresión que no se anima a transgredir sus fronteras, que se conforma con una serie de parámetros establecidos y aceptados, e instala su evolución y sus dinámicas dentro de esa “zona de confort”? ¿Es arte una actividad que emprende su intención de renovación sin reconocer que toda expresión artística es incompleta y tal vez insuficiente para abarcar nuevas perspectivas sobre la experiencia humana? Por otra parte, ¿podemos hablar de las artes como una serie de compartimientos estancos, autónomos, que no dialogan entre sí?

La tradición del arte se ha encargado de responder muy bien a estas preguntas. Allí donde se han transgredido los límites, allí donde el creador ha tensionado al máximo sus posibilidades, donde se ha tomado atrevimientos que nadie antes había intentado, han surgido esas obras paradigmáticas, de ruptura, que han traído consigo transformaciones y nuevos aires a tradiciones que se creían inamovibles.

Basta citar algunos ejemplos de la literatura. Miguel de Cervantes, en *Don Quijote de la Mancha*, reunió en una misma obra expresiones de la oralidad, cuentos, canciones y juegos metaficticiales, en una amalgama que sacudió lo establecido hasta entonces. Edgar Allan Poe, en sus cuentos, trastocó por completo las nociones del cuento tradicional e introdujo atmósferas, exploraciones psicológicas, historias estremecedoras e incluso dio vida a un nuevo género, el policíaco, impensable hasta entonces. James Joyce, con su *Ulises*, trastocó por completo la convencionalidad del lenguaje, la sintaxis e incluso la inteligibili-

dad del relato, para establecer diálogos con el inconsciente que escandalizaron y maravillaron al mismo tiempo.

En la segunda mitad del siglo XX, escritores latinoamericanos como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, Octavio Paz, entre muchos otros, pusieron a dialogar la narrativa con la poesía, con el ensayo, con la crónica, con la arquitectura, con la fotografía y con el cine. En esta serie de exploraciones, que las nuevas generaciones continúan hasta la actualidad, los límites entre los llamados géneros literarios se desdibujan cada vez más, y con mayor frecuencia se habla de hibridaciones o géneros mixtos.

De hecho, esa misma noción de género literario resulta cada vez más sospechosa. Para el escritor contemporáneo, la mutua contaminación entre la ficción y la no ficción, los vasos comunicantes entre la narrativa, la poesía, el ensayo, el guion, el teatro, el cine, la novela gráfica, la música, la escultura, la pintura e incluso las nuevas propuestas que están surgiendo en el universo de la virtualidad son perspectivas que no escapan a sus búsquedas creativas.

En este panorama, la conferencia de Juliana Borrero, “Conversaciones entre literatura y *performance*: excursiones de la escritura en el campo expandido”, que presentamos a los lectores de los *Cuadernos de la Lectio*, no puede resultar más oportuna. Se trata aquí del diálogo entre el texto escrito y el *performance*, una experiencia de “literatura expandida” que trastoca las nociones tradicionales de la creación literaria, que se aleja del texto escrito al propiciar experiencias sensoriales que interrogan de otras maneras al lector-espectador y nos traslada a un universo en el que incluso las concepciones de “autor” y “obra” empiezan a ser cuestionadas.

De regreso al comienzo de estas palabras liminares, si entendemos la práctica artística como aquella que no se acomoda dentro de sus límites, sino que se atreve y que transgrede de la mano con la constante evolución de la experiencia humana, resulta pertinente y bienvenida esta mirada sobre un diálogo del que las dos partes, literatura y *performance*, sin duda saldrán enriquecidas.

ÓSCAR GODOY

LA AUTORA

Juliana Borrero Echeverry

Nació en Río de Janeiro en 1973. Es escritora colombiana, traductora literaria e investigadora. Su escritura explora lo que sucede cuando se pasa de la prosa del relato a la escritura desde el cuerpo, e indaga en las posibilidades de la literatura expandida y las dimensiones corporales y performativas del texto literario.

Es autora de *Las extraterrestres* (2021), un libro que muta en *performance* y otras formas expandidas, publicado por la editorial Cajón de Sastre, con apoyo de la Beca de Editoriales Independientes, Emergentes y Comunitarias del Instituto Distrital de las Artes-Idartes.

Ha publicado otros cuentos, ensayos y experimentos en revistas y antologías, y sus instalaciones y *performances* han sido presentados en varios festivales y espacios nacionales e internacionales. Es traductora de dos antologías de Edgar Allan Poe (1999) y cuentos de Rudyard Kipling y Dylan Thomas (2000), editadas por Panamericana Editorial, y más recientemente de la colección de poemas eróticos experimentales Aureole de Carole Maso, entre otros.

Es profesora y actual coordinadora de la Maestría en Literatura de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia en Tunja. Ha recibido becas y reconocimientos por su trabajo, entre los que cabe destacar la residencia de traducción literaria en el Banff Literary Translation Centre en Banff Centre of the Arts (2008); el primer puesto en el Concurso Literario El Brasil de los Sueños, organizado por Ibraco (2012); la residencia artística Fonca/Mincultura con el proyecto “Experimentos con el agua” (2015); y la residencia de artistas Can Serrat en El Bruc, Cataluña (2019).

CONVERSACIONES
entre creación literaria y
performance: excursiones
de la literatura en el
campo expandido

Juliana Borrero Echeverry

Idea de un libro, o de un texto en el cual son tejidas, trenzadas, de la manera más personal, todas las formas de goce: las de la “vida” y las del texto, en el cual los riesgos de la lectura y los riesgos de la vida real están sujetos a la misma anamnesis.

ROLAND BARTHES

Instrucciones para perderse

Estas conversaciones son el resultado de un camino sui géneris, construido con el cuerpo y con las letras, un camino in-disciplinado que ha dejado marcas profundas en mi práctica como escritora y docente de creación. Voy a hablar de cómo llegué a la literatura expandida y a contextualizar qué significa este término. Hablaremos de la relación dinámica entre la literatura y otras artes, como un encuentro que no es ornamental, sino que transforma, reforma y oxigena las prácticas literarias. Dentro del mapa de posibilidades de la literatura expandida, mi modo particular de entrada ha sido el *performance*. De ahí que en esta reflexión transitaremos dos caminos fascinantes: la ruta de la literatura hacia el *performance* y la del *performance* a la literatura, así como las preguntas y exploraciones que ambas activan.

El inicio es así: para llegar al campo expandido es necesario perderse.

Hablemos de una adolescente que no cabe en ninguna talla de bluyines. Consideremos una escritura que no se amolda en ningún género. ¿Prosa o poesía? Lanzaba la moneda y la moneda decía: ensayo. Hablemos de una escritora que sospecha que los géneros literarios no serían los mismos si hubieran sido creados por mujeres o por otros cuerpos no hegemónicos. Hablemos de una pregunta por el cuerpo que empieza a carcomer el lenguaje, a agujerear

la escritura, a llamar la atención sobre lo que nos sucede cuando escribimos o cuando leemos. No todo es palabra. La conciencia de esta afirmación modifica la manera en que usamos el lenguaje y esto a su vez toca y transforma los cuerpos que somos. Hablemos de una profesora de literatura que arrastra consigo la pregunta por el cuerpo en el lenguaje, que toca una puerta tras otra y, como en las mejores burocracias, recibe respuestas del tipo: “señorita, eso no es con nosotros”, “la pregunta por el cuerpo es asunto de servicios especiales, quejas y reclamos, educación física, medicina, artes plásticas, salud mental”...

Hablemos de la relación con la literatura como de la relación con una madre. Te amo madre, pero soy otra. Te lo debo todo, madre, pero confía en mí. Gracias por tus enseñanzas, las guardaré conmigo, pero necesito escucharme, escuchar profundo el cuerpo, el lenguaje, necesito aprender a escribir en la oscuridad. Gracias por tus caminos claros, pero este cuerpo torcido, cambiante y enredado como un árbol necesita perderse, este cuerpo necesita aprenderlo todo otra vez. Me voy, madre, porque de tanto escucharte he olvidado mi voz.

Hablemos del agotamiento de la literatura. El cementerio de las palabras. El aburrimiento de las formas (¿al fin y al cabo, a quién le interesaba meterse en esos bluyines?). Hablemos de la mirada crítica y enjuiciadora de una institución que se ha especializado en delimitar lo literario de lo que no lo es, pero que al parecer ha olvidado que lo que llamamos literatura está siempre por volver a descubrirse, en cada texto y en cada cuerpo. Hablemos del estómago rebotado al entrar a una librería y ver cuántos autores faltan por leer. Hablemos de lo poco que a veces puede llegar a decir un texto, aunque esté bien escrito, aunque sea premiado. Hablemos de cuando hay tanto lenguaje en la cabeza, tanto discurso bueno, malo y regular, tanto ideal de lo que debe ser la escritura que nos quedamos sin palabras, sin oxígeno, en los meros huesos del lenguaje. Hablemos de la necesidad de respirar.

Entonces, no queda otra cosa que el cuerpo. Y como locos, tontos, ciegos nos lanzamos. Me voy madre, porque creo que hay otro camino. Te prometo que seré visionaria y audaz. Seré obstinada, seré insistente, y aunque no te guste, seguiré llevando el apellido de la literatura.

Es así como por un periodo de diez años me vacié. Me fui a buscar la literatura a donde nadie me invitó, urgida por la pregunta sobre el cuerpo. Y ante la negativa insistente por parte de oídos literarios, mis interlocutores fueron los bailarines, los coreógrafos, los *performers*. Estudié danza contemporánea a los 37 años, con un cuerpo sin entrenamiento. Observé cómo mi cuerpo mutaba en uno que nunca había conocido. Observé a los bailarines y las diferentes potencias de los cuerpos. Aprendí del valor del silencio y la repetición. Me enamoré de la teoría del *performance*. De manera personal y con mis estudiantes, ensayé su práctica. Aprendí de la incomodidad. Descubrí el humor. Exploré el cabaret como método y metáfora. Aprendí a poner el cuerpo en juego. Cuando sea grande, me decía a mí misma, haré literatura desde

los parámetros de la coreografía. En estos años no hubo más cuentos, no hubo más escritura en las formas que conocía, solo un perderse profundo y atento.

El campo expandido

Fue en el periplo de perderme que di con algunos conceptos claves: “campo expandido”, “*performance*” y “performatividad”.

En 1978, Rosalind Krauss usó el concepto de campo expandido para cuestionar qué tanto aquello que la crítica de arte insistía en llamar *escultura* respondía a lo que se estaba dando en las prácticas artísticas. Esculturas modernistas como el Balzac de Auguste Rodin y la *Columna sin fin* de Constantin Brâncuși empiezan a reformular la escultura como algo distinto al monumento, a la representación de un personaje célebre erigido sobre una base y tallado en materiales nobles. Después de estas esculturas, escribe Krauss,

crizamos el umbral de la lógica del monumento y entramos en su condición negativa... una especie de falta de sitio o carencia de hogar, [...] una especie de agujero negro en el espacio de la conciencia, algo cuyo contenido positivo era cada vez más difícil de definir, algo que solo era posible localizar con respecto a aquello que no era. (Krauss, 2010, pp. 64-65)

¿Qué era entonces la escultura?, ¿valía la pena aún hablar de escultura? Entonces Krauss propone el concepto del “campo expandido” como una manera de abordar la práctica artística.

El campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización del trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio en particular. [...] la lógica de la práctica posmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o de la percepción de este, sino que se organiza a través de un universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural. (Krauss, 2010, pp. 72-73)

Me interesa reflexionar sobre cuál es esa condición negativa —ese campo expandido de la literatura en la actualidad— y qué caminos pueden generarse a partir de ahí¹. Cuando se habla de literatura expandida pensamos en una

1 En el 2011, en el artículo “Muchacha no vayas al bosque: orientaciones para una literatura en el campo expandido”, empecé a pensar sobre esta idea de Krauss y a imaginar cómo podía ser este lugar expandido en la literatura. Me

literatura que se abre a la intervención de otras artes. Pero esta apertura no es decorativa —como leer poesía con escarcha en la cara, o invitar a un violinista a un recital—, sino que responde a preguntas epistemológicas más profundas: ¿Qué aprenden los modos de conocimiento y producción de discursos de la literatura de otras artes (o disciplinas)? ¿Qué aprende la literatura al in-disciplinarse; en otras palabras, al recordar que es una más de las artes?

Es más, como lo propone Reynaldo Laddaga en su estudio de la literatura latinoamericana escrita a finales del siglo XX e inicios del XXI², ¿qué aprende la literatura al asumirse como una forma de arte contemporáneo? Y ¿cómo esta asociación y trasvase entre las artes posibilita nuevas lecturas y escrituras de lo literario que atienden las necesidades del momento actual?

Florencia Garramuño (2009) aporta elementos claves para entender el asunto:

Lo que yo pretendo explorar bajo el mote de literatura en un campo expansivo se refiere a un tipo de literatura que ha incorporado dentro de su lenguaje y sus funciones una relación con otros discursos, en la que “lo literario” mismo no es algo dado o construido sino más bien deconstruido o por lo menos puesto en cuestión. (p. 3)

Entonces, entrar en el campo expandido es propiciar encuentros de la literatura con otras prácticas y discursos, que a su vez ponen en cuestionamiento, deconstruyen, desafían y reestructuran lo que llamamos literario, para expandirlo a nuevas posibilidades. Así es como el campo expandido se con-

preguntaba: “¿Qué filtraciones se están dando entre creación y crítica? ¿De qué manera estas filtraciones están modificando la definición y prácticas de la literatura? Y, ¿qué hay de la literatura que no sean obras? ¿Qué hay de la literatura que no sea lenguaje verbal? ¿Y de qué manera se relaciona el lenguaje verbal con otros lenguajes? ¿De qué manera se relaciona con lo que no es lenguaje? Llega un momento en que en mi práctica literaria personal, la anterior definición de literatura, comienza a fallarme. ¿Qué tipo de cuerpos; qué formas de conocer; qué tipo de relaciones entre sujetos y con el mundo está creando? En algún lugar del camino, es como si la literatura —esa maravillosa máquina de inhalación/exhalación entre sujeto y mundo a través del lenguaje— se estuviera quedando sin aire. Sus modos de investigar y tocar la realidad parecen estarse quedado limitados ante las exigencias de la realidad. ¿Son estos modos contemporáneos de investigación y aprendizaje? Me encuentro necesitando más espacio; y sobre todo, otros modos de abordaje. Hay algo que necesita estallar” (Borrero, 2012, p. 58).

- 2 En su ensayo *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas* (2007), Laddaga afirma que en esta época pareciera que mucha de la literatura que se está escribiendo se ciñera a la consigna: “*toda literatura aspira a la condición de arte contemporáneo*”.

vierte en una fuente de reflexión y renovación de la literatura, a partir de preguntas como las siguientes:

¿Qué diferentes tipos de lenguajes constituyen la literatura actual? ¿Qué aprendemos de los desbordamientos entre géneros literarios y no literarios que conforman muchas de las obras más interesantes del momento?

¿De qué maneras se está dando y se puede dar la incorporación de lenguajes visuales, sonoros, tecnológicos, performativos y sus lógicas en la literatura actual?

¿De qué maneras se han cuestionado y explorado alternativas al libro, el papel y la letra como soportes de la literatura?

¿Qué procedimientos pueden generar lenguajes literarios?

¿En qué lugares y de qué maneras acontece o puede acontecer el hecho literario en el mundo que habitamos?

¿Cuáles son los límites del hecho literario?

¿Qué partes del proceso literario han permanecido en la invisibilidad y qué sucede si arrojamos luz sobre ellos?

¿Cuáles son los aportes de la literatura expandida a las diferentes formas de practicar la creación literaria y su formación?

Dentro de la cartografía de posibilidades infinitas del campo expandido, recorreremos dos caminos por los cuales tengo especial afecto e interés: el de la literatura al *performance* y el del *performance* a la literatura.

El nervio performativo

Una mujer saca del bolso unas bragas blancas, una camisa de seda del mismo color, un brasier de encaje y una camisa con tela de flores; las va colocando, delicadamente, en una hilera en el suelo. Luego se quita su propia camisa y la pone allí también. Con su pecho desnudo, toma una regadera con agua y comienza a regar las prendas, lo que deja charcos en las escaleras del pequeño auditorio (se trata de un espacio académico). Después de esto, la mujer reptó sobre los asientos hasta llegar al centro, donde introduce el brazo dentro de un florero de vidrio lleno de miel, luego se pasa la mano untada del líquido espeso y brillante por el rostro, bajo los ojos, lo que marca un camino de lágrimas y un maquillaje escarchado para el espectáculo. Después de esto, avanza sobre los asientos otra vez hasta llegar al pequeño escenario y empieza a vaciar el contenido de su cartera sobre el suelo tablado. La cartera está llena de piedritas, que golpean el suelo —y el oído— con violencia. Al terminar esta acción, deja a un lado la cartera, se lanza al suelo y empieza a nadar, en ese mar seco y pedregoso. Después de esto, de manera reposada, se levanta,

se pone una camisa, se sienta en la mesa y comienza a hablarnos acerca de su trabajo de *performance*, llamado “Cartografía para otro jardín”. La *performer* es Zoitsa Noriega.

Hace 13 años, en un momento de agotamiento de mis propios recursos y preguntas, me expuse por primera vez ante el género artístico llamado *performance*, y a partir de allí mi escritura se desdobló en una búsqueda que aún no termina. El recuerdo de mi primer *performance* permanece absolutamente vívido. Me sentí completamente implicada en lo que se exponía ante mí: ese cuerpo que se desdoblaba en historias no contadas, que se desplazaba por múltiples significados sin detenerse en ninguno, que creaba imágenes que me llenaban de sensaciones complejas a las que no podía poner palabras, pero que me hacían desear ponérselas... ese cuerpo, que también era una acción, que a la vez era inseparable de esa cartera, esas prendas, esa miel y esas piedras, con las cuales la artista construía un mundo. Todos los detalles me exponían. Me transformaba en la medida en que la artista lo hacía. Este *performance* me hizo sentir interés, respeto y delicadeza por la mujer ante mí, por mi propia complejidad, por la complejidad del trabajo de artista y toda una intuición acerca de un lenguaje por-venir.

*

Para empezar a imaginar las posibilidades de ese encuentro entre literatura y *performance* es necesario revisar algunas definiciones de este concepto y el de performatividad.

El *performance* es un modo de acción artística, generalmente en vivo, desarrollada en un tiempo y lugar específicos. Suele utilizar el cuerpo como medio de expresión, pero al mismo tiempo lo deconstruye, así como a su lugar simbólico, al exponerlo como un campo de fuerzas y preguntas abiertas. A veces también el cuerpo está ausente, y los objetos, las palabras o el espacio adquieren ese lugar protagónico, corporizado, atravesado por fuerzas, avivado.

Para Diana Taylor (2012), la palabra *performance* se basa en la semántica del *hacer*. Los *performances* son actos vitales de transferencia a través de acciones reiteradas. Para Guillermo Gómez-Peña (2005), el *performance* se caracteriza por ser un territorio donde la contradicción, la ambigüedad y la paradoja no solo son toleradas, sino además estimuladas. Esta práctica usa la incomodidad como herramienta para desacomodar las estructuras de poder. El *performance* implica y hace partícipe al cuerpo del espectador, y es a través de esta afección que genera un proceso de producción de sentido.

Según Erika Fischer-Lichte (2011), el *performance* sugiere una forma particular de concebir la obra de arte, como presentación y como proceso. Expone la tensión entre presentación y representación. Cuestiona, complejiza, busca ir más allá de la representación. Borra la línea entre lo ficticio y lo verdadero.

¿Qué sucede cuando llevamos este concepto al lugar del lenguaje y la literatura?

¿Qué le preguntó el *performance* al texto?

—¿Qué enfoques de escritura creativa, dialógica o autobiográfica son capaces de producir un texto que acoja al lector con la pluralidad de afectos de una obra de arte? ¿Cómo puede informarse, inspirarse, dirigirse o planearse un texto con el mismo respeto a lo vivo que tiene el *performance*, desplegado espacial y textualmente?

¿Qué le preguntó el texto al *performance*?

—“¿Qué palabras le quedan al cuerpo, hecho abyecto por la historia, y hecho abstracto por prácticas de textualidad descorporizada? ¿Cómo entonces podemos hablar? ¿Cuál es o puede ser el ámbito vital del sujeto que escribe? ¿Cómo usar la escritura para romper con las reiteraciones regresivas de una textualidad sin cuerpo? ¿Cómo puede la escritura performativa no solo nombrar la oscuridad circundante sino el placer perdido, en oposición a la rancia mercantilización?” (Pollock, 1998, p. 74)

*

Por otro lado, es importante repasar lo que significa el concepto de performatividad aplicado al lenguaje. En la serie de conferencias *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), el lingüista John Austin usó el término “performativo” para indicar que los enunciados lingüísticos no solo describen el estado de las cosas o clarifican información, sino que también *performan* o realizan acciones. Enunciados como “Me disculpo”, “Prometo”, “Te bautizo” o “Mañana todos invitados a mi casa a las 8:00 p. m. Habrá whisky para todos” son performativos porque al enunciarlos no solo estoy diciendo que voy a hacer algo, sino que estoy realizando la acción de validar un trato, bautizar o comprometerme a comprar el whisky. En otras palabras, la condición performativa del lenguaje es un recordatorio de que, de maneras muy concretas y con las condiciones adecuadas, el lenguaje actúa y transforma —*performa* sobre— la realidad.

¿Qué le dijo el texto al *performance*?

—Tengo sed.

¿Qué le dijo el *performance* al texto?

—“Quisiera ser un pez, para meter mi nariz en tu pecera y hacer burbujas de amor por donde quiera, oh, oh, oh, pasar la noche entera, mojado en ti”, Juan Luis Guerra, “Burbujas de amor”.

En todo el mundo, 844 millones de personas carecen de un servicio básico de suministro de agua potable. Al menos 2000 millones de personas se abastecen de una fuente de agua potable que está contaminada por heces.

“Lo que embellece al desierto es que en alguna parte esconde un pozo de agua”, Antoine de Saint-Exupéry.

“Encuentra el agua de la vida desde la comodidad de tu hogar y disfrútala con los que quieres. Compra seguro, fácil y en línea en pedidos Postobón. Envío gratis”.

Atención: ¡tomar agua de mar no cura el covid!

Pero las definiciones de Austin parecieran quedarse cortas en el plano estético, en donde la cabal y efectiva realización de una acción no es el único efecto que interesa en un enunciado. No obstante, lo performativo desencadena otros efectos que nos interesan y que pueden despertar reacciones y relaciones distintas con el lenguaje literario.

En su libro *Estética de lo performativo* (2011), Erika Fischer-Lichte³ aterriza la discusión sobre la performatividad al plano de lo estético, donde se abren nuevos ejes para exploración:

El *performance* crea una situación en la que dos relaciones fundamentales tanto para una estética hermenéutica como para una estética semiótica fueron redefinidas: en primer lugar, la relación entre sujeto y objeto, entre observador y observado, entre espectador y actor. Y, en segundo lugar, las relaciones entre corporalidad o materialidad de los elementos y su signicidad, entre significante y significado. (Fischer-Lichte, 2011, p. 34)

Pensando en clave literaria, la performatividad trabaja sobre las relaciones binarias del texto para evidenciar —más que anular— la tensión entre sujeto/objeto, autor/lector, masculino/femenino, mente/cuerpo, ciencia/arte o academia/vida. Sobre todo, la performatividad expone y trabaja sobre la tensión entre significante/significado, que es el dualismo central inmerso en todo lenguaje verbal. En este sentido, invita a preguntarnos por las posibilidades de construir una escritura que no opere con estas estructuras binarias como categorías de ordenamiento centrales, lo que abre espacio a otros tipos de tejidos y relaciones.

Además de lo mencionado, la performatividad es un desdoblamiento del texto que permite entender el lenguaje como acción, materialidad y corporalidad, *antes que como signo*.

[...] la corporalidad o materialidad de la acción prevalece claramente sobre la signicidad. [...] [la corporalidad o materialidad] es anterior a todo intento de interpretación que intente ir más allá de la autorreferencialidad de la acción. La materialidad del acontecimiento no alcanza a adquirir el estatus de signo, no desa-

3 Otros autores que han aportado a la discusión sobre la performatividad y sus efectos en la escritura son Eve Kosofsky Sedgwick (1995; 1998; 2003), Della Pollock (1998) y Ronald Pelias (2014).

parece en él, sino que produce un efecto propio e independiente de su estatus signico. Y puede que sea precisamente ese efecto —el corte en la respiración o la sensación de náusea— el que ponga en marcha el proceso de reflexión. Una reflexión que probablemente se dirija menos a los significados atribuibles a cada acción, que a la pregunta de por qué una acción determinada ha desencadenado una determinada reacción [...] El estatus material no es función del signico, sino que se desprende de él y aspira a una existencia propia. (Fischer-Lichte, 2011, pp. 36 y 45)

Estos desajustes en las relaciones entre sujeto y objeto, y estatus material o corporal y significante “parecen establecer una nueva relación entre las categorías del sentir, pensar y actuar” (Fischer-Lichte, 2011, p. 36). A su vez, esto apunta a una redefinición de la manera en que el lenguaje significa y a una ampliación de su potencia. También difumina la distinción entre estética de la producción, de la obra y de la recepción. No puede hablarse ya de una obra de arte que exista independientemente de su productor y receptor, o de un texto que exista con independencia de su autor y lector. En lugar de una obra o un texto nos encontramos frente a un acontecimiento en el que todos los participantes están involucrados.

Así, para la literatura y la creación literaria como puntos de llegada, el *performance* y la performatividad crean una situación que operaría desde cuatro polos:

- exploración y deconstrucción de las relaciones binarias del texto
- exploración de la materialidad, los límites y posibilidades de la palabra y el texto
- conciencia y exploración del cuerpo que escribe, y de su relación con el lenguaje
- acción del texto sobre el mundo, que incluye diferentes posibilidades de la relación autor/lector

¿Qué le dijo la literatura al *performance*?

—Quiero escribir. No quiero escribir. No puedo escribir. No puedo dejar de escribir. Las palabras son monedas falsas. ¿Qué sentido tiene la escritura? Oh, qué será, qué será, qué será... de mí...

¿Qué le dijo el *performance* a la literatura?

—La vida es un cabaret. La escritura es un cabaret. El lenguaje es una lluvia de cenizas en una madrugada fría.

Responder a las solicitudes de la performatividad no es escribir menos sino escribir más: escribir excediendo las normas de representación, escribir más allá de la

textualidad, hacer que la escritura converse con, hable de y a través de, el placer, la posibilidad, la desaparición, incluso el dolor. En otras palabras, *hacer performar la escritura*. (Pollock, 1998, p. 77)⁴

¿Bailamos?

De la literatura al *performance*

¿Qué aprende la literatura al transitar los caminos del *performance*? ¿Qué nuevas preguntas empieza a plantearse?

Cuando digo texto, en este caso, pero casi siempre, también estoy diciendo texto y también imagen, y estoy diciendo partitura musical y libreto para escena, y estoy diciendo instrucciones y estoy diciendo posibilidades o sugerencias para la acción. Que esto que viene ahora se puede leer, se puede decir. Se puede bailar. Se puede respirar, se puede tocar, se puede mover, [...] que podríamos imprimirlo en grande y comer sobre ello, o envolvernos con ello, y hacer el amor sobre ello, y olvidarnos de todo ello, olvidarnos de todo ello también se puede, olvidarnos es una buena manera de que ello permanezca. (Corral, 2017, p. 273)

Para profundizar en estos interrogantes, quisiera invitarlos a visitar uno de los ancestros latinoamericanos más importantes en la expansión de la literatura: el Colectivo de Acciones de Arte (CADA), fundado en 1979 en Chile por los escritores y artistas Fernando Balcells, Juan Castillo, Diamela Eltit, Lotty Rosenfeld y Raúl Zurita. Este grupo se sitúa frente a la tradición textual de la poesía latinoamericana en una posición que cuestiona los límites del lenguaje y reclama retornar a la potencia escénica, gráfica, sonora, plástica y ritual de la palabra. CADA usó el arte y el lenguaje como elementos vitales en una época de dictadura, represión y censura, con lo cual inauguró una poética en la cual el espacio, el tiempo y la materialidad de la palabra hablan desde las fisuras del lenguaje oficial, para dar cuenta de la fragilidad con que se vivía en Chile.

Sigamos esta secuencia de acciones: iniciamos con Raúl Zurita antes de la formación del grupo CADA. Entre los años 1974 y 1978 Zurita escribe sus primeros poemas que llevan el nombre *Para no morir de hambre en el arte*. Son escritos premonitorios, donde el poema se plantea como proyecto o exposición. Esta colección incluye la siguiente serie de tres acciones o proyectos, estructurados como un poema, donde ya están enunciadas las imágenes principales de

4 Texto traducido al español por la autora.

su investigación poética posterior: el blanco, la leche y el cielo en relación con la represión en Chile.

I.

LOS TEXTOS DEL POEMA ‘MI AMOR DE DIOS’ EXPUESTOS EN LAS SALAS DE PROCESOS DE DISTINTAS PLANTAS LECHERAS SUDAMERICANAS.

EL BLANCO DE LA PÁGINA DEL POEMA EXPUESTO: LECHE DISTRIBUIDA Y CONSUMIDA EN TODA LA CIUDAD.

EL HECHO COTIDIANO DE BEBER LECHE (ALGUNOS MINUTOS) CONSUMANDO/CONSUMIÉNDOSE EN EL TEXTO DE LA VIDA, ALIMENTANDO LA EXPERIENCIA EN EL ARTE.

II.

CUATRO CAMIONES LECHEROS, CADA UNO CON UNA PALABRA DE LA FRASE ‘MI AMOR DE DIOS’ PINTADAS EN SU PARTE POSTERIOR SOBRE EL LOGO Y LA MARCA DE LA EMPRESA. LOS CAMIONES SE VAN ALTERNANDO Y PASANDO EN LA CARRETERA CONFORMANDO, EN SUS SUCESIVAS ALINEACIONES, DISTINTAS FRASES A PARTIR DE LA MATRIZ.

III.

EN EL CIELO, CON LETRAS DE HUMO BLANCO —COMO LOS AVIONES DE LA PUBLICIDAD QUE ESCRIBEN SUS AVISOS EN LAS ALTURAS— 31 FRASES CON LAS DEFINICIONES DE DIOS ESCRITAS SUCESIVAMENTE.

(Zurita, como se citó en Neustadt, 2001, p. 28)

Me parece fascinante esta idea del poema como proyecto y lo más interesante es que efectivamente, como parte del colectivo CADA y también de manera personal, Zurita desarrolla cada uno de estos proyectos más adelante en su vida; los amplía con la participación de sus cómplices y los sitúa en el contexto palpable de Chile durante la dictadura, donde son atravesados por nuevos azares.

En el año 1979, los integrantes del grupo CADA desarrollaron su primera acción “para no morir de hambre en el arte”:

El 3 de octubre, fueron entregadas cien bolsas de medio litro de leche a habitantes de la comuna La Granja con las palabras “medio litro de leche” escritas en ellas. Una vez entregadas, pidieron de vuelta las bolsas y más tarde las entregaron a artistas pidiéndoles que las utilizaran como soporte para la realización de obras que en forma posterior serían expuestas en la Galería Centro Imagen. El medio litro de leche entregado aludía a la medida tomada por Salvador Allende en relación con la garantía de leche diaria para los niños chilenos. (Neustadt, 2001, p. 25)



Para no morir de hambre en el arte, población en La Granja, 1979.
Fotografía de Paz Errázuriz, integrante del grupo CADA.
Fuente: Pérez, 2010.



Para no morir de hambre en el arte, Galería Centro Imagen, 1979.

Fotografía de Fedora Torreblanca, integrante del grupo CADA.

Fuente: Pérez, 2010.

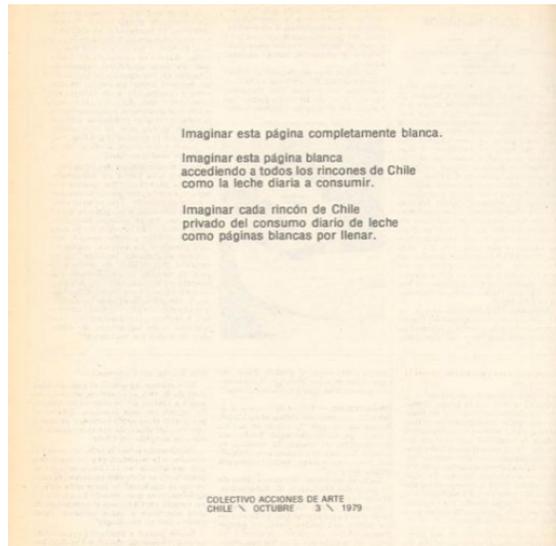
El mismo día, el grupo publicó el siguiente texto en la revista *Hoy* (después de que el editor, el señor Blanco, no les autorizara a publicar una página en blanco, firmada con el nombre del grupo, CADA):

IMAGINAR ESTA PÁGINA COMPLETAMENTE BLANCA
IMAGINAR ESTA PÁGINA BLANCA COMO LA LECHE DIARIA
A CONSUMIR
IMAGINAR CADA RINCÓN DE CHILE PRIVADO DEL CONSUMO DIARIO DE
LECHE COMO PÁGINAS BLANCAS PARA LLENAR.
(Neustadt, 2010, p. 26)

La primera acción de CADA ubica la escritura sobre un soporte cotidiano y políticamente marcado, como las bolsas de leche, que luego son reutilizadas por otros artistas para exponerlas en un museo. Además, ante la imposibilidad de publicar una página en blanco, publican un texto que performativamente invita a imaginar dicha página completamente blanca, el hambre de Chile como un libro de muchas páginas, el territorio nacional mismo como un libro con muchas páginas por llenar.

Apenas quince días después:

El 17 de octubre de 1979 se desarrolló la segunda acción, “Inversión de escena”, frente al Museo de Bellas Artes. Esta acción comenzó con el desfile de diez camiones lecheros para luego cubrir la fachada del Museo con un lienzo blanco. (Neustadt, 2003)



Página en blanco, revista Hoy, 3 de octubre de 1979.

Fuente: CADA, s. f.

Con la segunda acción de CADA podemos ver una ampliación mayor de los soportes de escritura y los límites de la página, para trabajar no solo *en* sino *con* el espacio. El poema se escribe en la infraestructura de la ciudad, con su materia. Las palabras son los camiones lecheros que a la vez cuestionan la censura del arte en tiempos de dictadura y tapan/tachan el Museo de Arte de Santiago como lugar donde habita el arte oficial. El lugar del arte, propone CADA, no es el museo, es la ciudad. Es allí donde debe darse el trabajo de la creación.

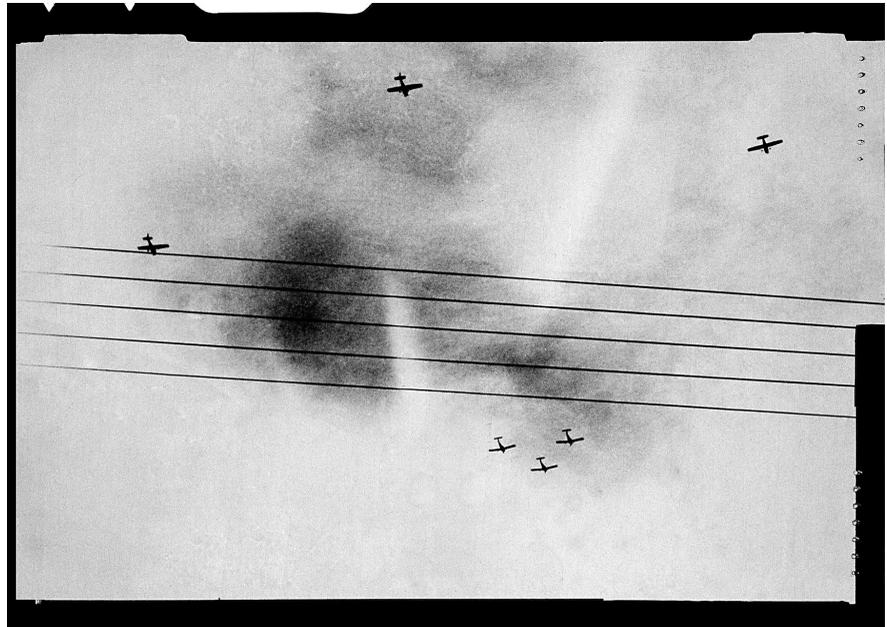


Inversión de escena, Museo de Bellas Artes, 1979.

Fuente: Fundación Engel, s. f.

Casi dos años más tarde, el 12 de julio de 1981, se desarrolla la tercera acción del grupo CADA, denominada *¡Ay Sudamérica!*:

Consistió en 400 000 volantes arrojados desde seis avionetas sobre las comunas de Santiago. En cada uno de los volantes se leía: “NOSOTROS SOMOS ARTISTAS”, “NOSOTROS SOMOS ARTISTAS, PERO CADA HOMBRE QUE TRABAJA POR LA AMPLIACIÓN, AUNQUE SEA MENTAL, DE SUS ESPACIOS DE VIDA ES UN ARTISTA”, “EL TRABAJO DE AMPLIACIÓN DE LOS NIVELES HABITUALES DE LA VIDA ES EL ÚNICO MONTAJE DE ARTE VÁLIDO/LA ÚNICA EXPOSICIÓN/LA ÚNICA OBRA DE ARTE QUE VIVE”. (Neustadt, 2003)



¡Ay Sudamérica!, Santiago de Chile, 1981.

Fotografía de Patricia Saavedra, integrante del grupo CADA.

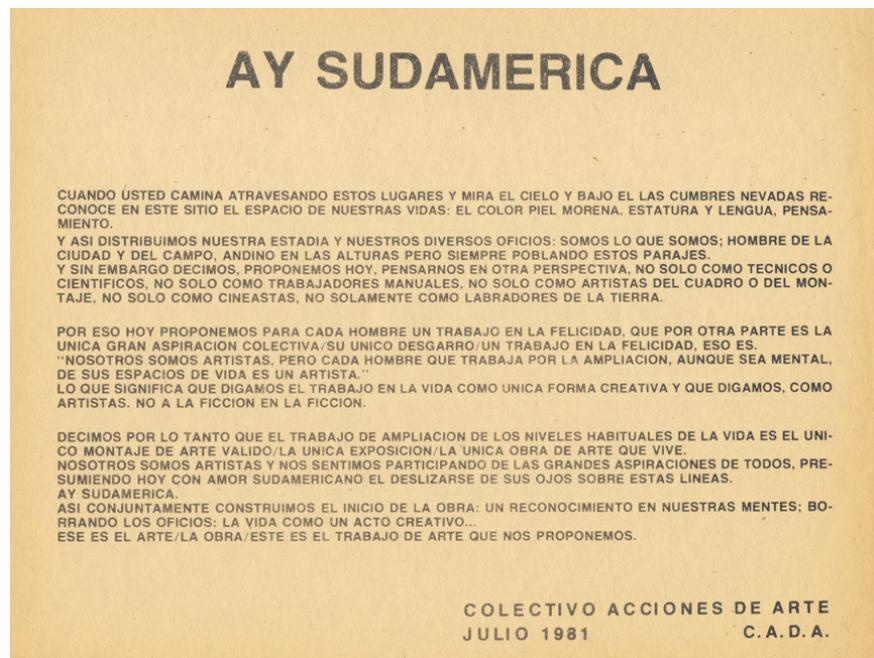
Fuente: Pérez, 2010.

Esta acción lleva aún más lejos la exploración de los límites de la página y del espacio físico como soporte del texto, llega hasta un nivel casi imposible, inalcanzable, la máxima imagen de libertad: el cielo como soporte; ese cielo que el grupo CADA ya ha mencionado en uno de sus manifiestos, como un mismo cielo que conecta a todos los países y a todo el mundo. Queda mucho por decir sobre lo que el sobrevuelo de estos aviones en el cielo de Chile pudo significar en tiempos de dictadura y lo titánico que debió haber sido solicitar los permisos burocráticos para realizar esta acción poética en el espacio aéreo chileno, con aviones militares.

La primera oración del texto escrito en las papeletas convoca directamente a su lector:

CUANDO USTED CAMINA ATRAVESANDO ESTOS LUGARES Y MIRA EL CIELO Y BAJO LAS CUMBRES NEVADAS RECONOCE EN ESTE SITIO EL ESPACIO DE NUESTRAS VIDAS: EL COLOR PIEL MORENA, ESTATURA Y LENGUA, PENSAMIENTO... (Neustadt, 2003)

Nótese la manera de interpelar al lector con el texto y hacerlo partícipe de esta acción. A la vez que lo convoca, expande la página e interrumpe la textualidad de la literatura por medio de la acción, pues el verdadero predicado de la oración está físicamente ocurriendo en el cielo, en ese momento, a medida que cada persona levanta la vista y ve caer de las avionetas una lluvia de papelititos blancos...



¡Ay Sudamérica!, 1981.

Fuente: Museo Nacional Reina Sofía.

En esta “especie de poesía concreta en el cielo de Chile bajo dictadura”, el firmamento se dispone como una página para la lectura colectiva y la potencia del poema que cae del cielo quita el aliento:

CADA HOMBRE QUE TRABAJA POR LA AMPLIACIÓN, AUNQUE SEA MENTAL, DE SUS ESPACIOS DE VIDA ES UN ARTISTA.

Esta acción se convierte en un hito del arte y la literatura latinoamericana. Sin embargo, la secuencia no se detiene ahí.

Un año después, el 2 de junio de 1982, Zurita continúa este proyecto en su tercer poema-proyecto. En el cielo de Queens, Nueva York, cinco aviones

escribieron en humo blanco los siguientes versos del poema “La vida nueva”, de su libro *Anteparaíso* (1991):

MI DIOS ES HAMBRE
MI DIOS ES NIEVE
MI DIOS ES PAMPA
MI DIOS ES NO
MI DIOS ES DESENGAÑO
MI DIOS ES CARROÑA
MI DIOS ES PARAÍSO
MI DIOS ES CHICANO
MI DIOS ES CÁNCER
MI DIOS ES VACÍO
MI DIOS ES HERIDA
MI DIOS ES GHETTO
MI DIOS ES DOLOR
MI DIOS ES
MI AMOR DE DIOS

(cervantesvirtual, s. f.)

En suma, quiero resaltar cómo, utilizando elementos del *performance* y otras artes, este colectivo literalmente saca a la literatura y al arte de la página, el museo y los formatos tradicionales de circulación, para volcarlas hacia la vida cotidiana. Las acciones de CADA desafían varios lugares comunes del arte y la literatura: 1) el límite que separa lo artístico de lo que no lo es, así como el artista del no artista; 2) el lugar del arte, que ya no es el museo sino la calle, el paisaje, el cielo, el mundo; 3) la idea de que el poema es el fin de la obra, pues para CADA el poema es un proyecto en el que es importante cómo conduce a la acción y cómo esta, a su vez, da lugar a nuevos poemas; 4) y la exploración de los soportes de la escritura, que forman parte de la significación del texto. De esta manera, el grupo CADA convierte la literatura en un laboratorio multimodal de exploración estético-política para la producción de la vida. En sus propias palabras, se definen de la siguiente manera:

[Somos] trabajadores de la cultura que asumen el arte como una práctica científica de producción de vida. Es decir, como un modo operatorio de reasignación de los valores y parámetros socioestéticos a considerar en la creación colectiva de una nueva realidad. (Pérez, 2010)

¿Cuáles son los soportes? [se pregunta Zurita en un texto repartido en la exposición *Homenaje a Goya* en el Goethe Institut de Santiago] No ya una hoja de papel no una fotografía no una cinta de film o video no ya un acto. Todo aquello que me resta por vida, ese es el soporte. El soporte es nuestra propia vida objetivada... porque a través de ella se va novelando el paisaje [...].

Y “¿cuál es la obra?” pregunta [Zurita] en otro manifiesto de la misma época, “No una exposición de arte no una escultura no ya un hecho literario no un cuerpo ni una representación” sino las “aldeas sudamericanas, paisajes/ciudades polvorientas donde la gente busca su alimento como en el Museo la gente busca la belleza, ese es el arte”. [...] “La obra es: un vaso de leche derramado sobre el azul del cielo”. (Zurita, citado en Neustadt, 2001, p. 29)

*

¿Cuál es el panorama de la literatura expandida actual en América Latina y en Colombia? Y ¿cuál es su relación con las maneras en que enseñamos creación literaria?

Laddaga es un teórico argentino que estudia la literatura latinoamericana en lo que llama la época de la declinación de la cultura del libro, donde las personas no leen tantos libros como solían hacerlo, ni acuden a estos para aprender cómo ser personas, donde el libro no es el soporte predominante de los discursos, sino que estamos rodeados de otros dispositivos y pantallas, en los cuales la letra escrita no está nunca enteramente aislada de la imagen y del sonido (Laddaga, 2012, p. 2).

En lugar de ver este fenómeno de manera apocalíptica, Laddaga propone que debemos invertir la situación y preguntarnos: *¿qué está exigiendo el lenguaje de nosotros?* La declinación de la cultura del libro es un abismo que nos ha lanzado a nuevas búsquedas para el lenguaje, nuevos modos de lectura y escritura; nuevos soportes para el texto, nuevas subjetividades y formas de relación a través de la literatura.

Cuando los imperativos de la cultura del libro determinan menos las acciones, cuando además las expectativas de los lectores son tan diferentes que lo que solían, cuando las posibilidades de articulación de textos, imágenes, sonidos son tanto mayores, se vuelve deseable e incluso imprescindible el diseño de otras maneras de trabajar, la recombinação de formaciones e incluso la reevaluación del valor profesional. La declinación de la cultura del libro es momento de redefinición de otros tipos humanos. (Laddaga, 2012, p. 7)

Así es como encontramos escritores que hacen *performance* en condiciones particulares, donde la escritura aparece como un momento preliminar de su obra, o incluso que piensan en el *performance* como el momento central de su práctica. Otros se ocupan de concebir y organizar formas de circulación del escrito diferentes a las existentes: sitios de conversación; editoriales independientes; escuelas; bibliotecas móviles en burros, carretas o vehículos de diferentes tipos; cabarets literarios; burdeles poéticos; *slams*; *jams* poéticos; saraus; talleres de autoría compartida con comunidades; clínicas de imaginación poé-

tica; y muchos otros dispositivos que proponen nuevas formas y lugares para la circulación, producción y recepción del libro.

María Alzira Brum hace *performances* que parten de cero hasta llegar a la escritura y publicación de un libro en tiempo récord con autores encontrados durante una feria del libro; Fanny Chaillé hace bibliotecas vivas conformadas por libros vivientes, que cuentan a los “lectores” que se acercan “el libro que son”, sin escribir o memorizar, siempre improvisando y alterando la historia; Rocío Cerón usa su poesía como base para producir *performancias* visuales y sonoras, que transforman cada vez el texto en un objeto nuevo; en México se han hecho desde hace por lo menos una década encuentros, diplomados, talleres y clínicas de imaginación de “literatura expandible”, “poéticas transversales” y “no literatura”, que exploran “relaciones energéticas de texto e imagen/sonoridad/visualidad/performatividad”, etc.; la artista y escritora Yunuen Díaz organiza encuentros de escritura dibujada en las ventanas y vitrinas de la Ciudad de México; en Río de Janeiro, el Slam de Minas es una plataforma de resistencia feminista, negra y política que amplifica la voz de las mujeres negras de favela a través de la poesía *slam*. Los ejemplos son muchos y diversos, pero también están dispersos y no cuentan con una columna vertebral que los articule, cualifique o entienda en conjunto.

En los programas de creación literaria de la Universidad Central hay escritores/profesores que realizan acciones poéticas en el espacio público; que amplían el soporte del libro con plataformas digitales, video, sonido, muñecos o tejidos; que dirigen bibliotecas itinerantes; que alimentan su proceso creativo a través del trabajo con comunidades; y que han creado editoriales independientes que desafían los procesos hegemónicos de edición y circulación de la literatura. Esto es una muestra tangible de que algo se está moviendo. Los contornos de la literatura están respirando. Estas transformaciones apuntan a “nuevas formas de asociación en el trabajo con la literatura y el arte —más dirigidas a los procesos vivos con comunidades que a la creación de obras individuales, desbordantes de perfeccionismo” (Laddaga, 2006, p. 15).

La lista de estas propuestas sería mucho más larga si consideramos el contexto nacional y latinoamericano. Seguramente, podríamos construir una cartografía de nuevas prácticas literarias expandidas, otras formas de practicar la lectura y la escritura en contexto por parte de un nuevo tipo de escritores que son al mismo tiempo promotores, editores, *performers*, muchos de ellos con una clara conciencia política, *hackers* del capitalismo, liberados de ansiedad autoral y desafiantes ante los procesos editoriales dominantes.

Este tipo de escritor expandido corresponde a un sujeto que parece ser, entre otras cosas, menos individualista, menos desconectado. Un sujeto polifacético, más extenso que profundo, autodidacta, multimodal, dispuesto a trabajar simultáneamente en muchos planos y con múltiples discursos. Este

modelo de escritor no es el de un lobo solitario obsesionado con experimentar con la tecnología en soledad. Además de su interés por la multimodalidad (entendida en todos los sentidos posibles, por ejemplo, prácticas que involucran el cuerpo como bordar o recorrer las montañas de Colombia en un carro o un burro), estamos observando sujetos escritores políticamente enraizados, cuya consigna pareciera ser: “Opera de tal modo que tu ejercicio de las letras pueda articularse explícitamente con prácticas destinadas a incrementar las formas de la solidaridad en espacios locales” (Laddaga, 2007, p. 17).

Estas formas de practicar la lectura y la escritura conforman una nueva configuración a través de la cual la operación literaria se expande horizontalmente en un tipo de acción performativa y relacional, que explora otras densidades y coordenadas estéticas. Independiente de si nos interesa explorar la escritura expandida de manera personal, el movimiento de la literatura hacia el *performance* y otras artes —un movimiento palpable pero aún incipiente— nos deja con la certeza de su existencia, y con una maraña de preguntas abiertas, que revitalizan lo literario:

¿Qué nuevas formas de lectura y escritura reclama el mundo en que vivimos?

¿Qué otros soportes existen, además del libro?

¿Quién es el lector? ¿Quién es el artista?

¿Cuál es la obra?

¿Dónde comienza y dónde termina el poema?

¿Cuáles son los usos de la literatura?

¿Aparte de la escritura, qué otros procesos incluye la labor del escritor?

¿Cómo la lectura, la escritura y los modos de circulación de un texto pueden intervenir de maneras políticamente significativas en los espacios locales?

Y esta que subrayo de manera muy especial, al estar hablando con una de las pocas escuelas de literatura (o creación literaria) que forma parte de una facultad de artes:

¿Qué implica el gesto de poner la literatura a la par con las artes, de entenderla como una forma de arte contemporáneo? ¿De qué maneras, a partir de la asociación entre diferentes prácticas artísticas, pueden gestarse proyectos colaborativos que utilicen, cuestionen y expandan la creación literaria, a la vez que investiguen temas sociales ambientales y de otros tipos?

Del *performance* a la literatura

Ahora quisiera hablar de un segundo movimiento que para mí es fundamental, y que no es usual que se tenga presente dentro de la literatura expandida: el movimiento del *performance* hacia la literatura, y las hermosas implosiones que es capaz de ocasionar. En otras palabras: cómo el contacto con el *performance* (y otras prácticas artísticas) horada, deconstruye, abre preguntas y caminos para el trabajo concreto con el lenguaje verbal y el texto literario mismo. Para esta última parte hablaré desde mi propia experiencia de diferentes procedimientos que la obsesión y la práctica del *performance* y otras artes corporales me han llevado a comprender y poner a prueba en mi escritura.

Mi intención no es dar fórmulas ni recetas, ni dictaminar un deber ser de la escritura performativa. Expongo mi propio laboratorio de escritura con el fin de pensar con ustedes las formas en que abordamos el texto literario y las posibilidades que abre la performatividad. En otras palabras, comparto mis indagaciones, pero los caminos de cada quien son territorio inédito.

*

Imaginemos que después de mucho sí pero no, mucho tira y afloje, un día a la una de la mañana la Literatura le manda un mensaje en WhatsApp al Performance diciendo: “Está bien. Vente para mi casa ya y quédate a dormir”.

Imaginemos a la pobre literatura al otro día, toda despelucada y con la habitación hecha un caos. No más para levantarse tiene que desenredar sus piernas de otros tres cuerpos desconocidos que roncan en su cama. Hay botellas y vasos por toda la casa, jirones de tela, restos de pintura. Hay más cuerpos en la sala. Tiene un dolor de cabeza terrible, no se acuerda qué pasó anoche, no sabe quién es toda esa gente, ni qué ha hecho, ni con quién. El Performance no está por ninguna parte, pero algo liviano ha ocupado su espíritu. Entra al baño y se mira al espejo: una sonrisita leve cosquillea en las comisuras de sus labios. Algo en su cuerpo ha cambiado. Un *je ne sais quoi* que la hace resplandecer de manera distinta.

En su ensayo *Espectáculos de realidad* (2007), Laddaga subraya que en las últimas décadas de la literatura latinoamericana “[s]e han escrito algunas de las obras más complejas, e inventivas del presente, libros escritos por autores que son menos los artífices de construcciones densas de lenguaje o creadores de historias extraordinarias, que productores de ‘espectáculos de realidad’” (p. 14).

Escritores “menos propenso[s] a realizar obras que a diseñar *experiencias*” (Laddaga, 2007, p. 9), con la tendencia “a construir menos objetos concluidos, que perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentre en curso” (p. 14). Como si asistiéramos a un espectáculo, “donde

un artista realiza sus números” (p. 10), estos textos literarios son “dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo” que a la vez presentan nuevas escenas y posiciones del sujeto (p. 14).

Al principio de esta charla, les conté que para llegar a este lugar fue necesario perderme. Después de estar perdida, estas palabras de Laddaga me ofrecieron una nueva entrada a la literatura. Me parece muy sugerente esta idea de un escritor para el cual es más importante el laboratorio que el libro. Lo que determina la literatura para este escritor es la constitución de una experiencia en el lenguaje, hacer del lenguaje un gesto, un *performance*, un acontecimiento.

A continuación los invito a entrar en mi laboratorio personal de lenguaje literario. Allí les compartiré cuatro procedimientos que el *performance*, las artes del cuerpo y la performatividad han despertado en mi escritura.

La escritura como una actividad corpórea, nerviosa

El primer procedimiento y para mí siempre el más importante es este: escribo desde el cuerpo, con plena conciencia de que el lenguaje verbal surge de los cuerpos que somos. De que el cuerpo es ese lugar que reúne nuestra capacidad de sentir, de pensar, de relacionarnos.

Escribir es cerrar los ojos para conectarme con el lugar más cercano, aunque desconocido, que es el saber del cuerpo. Las palabras vienen recubiertas de una vellosidad fina, nerviosa, que está viva y responde a la atmósfera, al cuerpo que la escribe y al que la lee. No tiene nada que ver con la representación, ni con el símbolo, ni con el diseño de la trama. Es anterior al signo. Es algo que toca. Es algo ciego que avanza tanteando.

Es esa vellosidad, esa nervadura, la que me llama a la escritura. Eso que toca y transforma, eso sucio o melcochudo, eso que hace reír, chilla o corta la respiración. Una forma de comprender anterior al racionalizar. Un misterioso sentir que flota sobre el pensar, y que sabe más que este. Los vellos de las palabras saben acceder a ese lugar. Es por ello que después de leer o escribir ciertos textos sentimos que nuestro cuerpo ha cambiado de forma. Las palabras de otros nos tocan y nos transforman de diferentes maneras. Las palabras propias nos disminuyen y nos ensanchan.

Escribir desde el cuerpo es recordar que nuestros cuerpos están en constante transformación. La escritura es producida por un estado del cuerpo, pero ese estado no se da en la permanencia de una identidad, sino que se da en su incompletud, en su transformabilidad, en su disolución, en su necesidad de ser siempre (y también) (y a veces al mismo tiempo) muchos cuerpos.⁵

5 Estas ideas las he desarrollado más en el artículo “La literatura como práctica del cuerpo” (2010), publicado en la revista *La Palabra*.

De aquí podríamos colegir que escribir es compartir el trance tembloroso de lo que significa ser cuerpos. Escribir es navegar por el río revuelto de lo que ya está en proceso de cambiar. Escribo para inventarme. Muto escribiendo.

Dramatizar los límites del lenguaje

Nos gusta pensar que escribir es producir una palabra recién nacida, como un huevo. La incursión en el *performance* me ha permitido ver la fertilidad de la posición contraria y aplicar algunas inversiones en esta.

En mi laboratorio, dramatizar los límites del lenguaje es darme cuenta de que escribir es confrontar el agotamiento de los discursos. Escribo agotada, ahogada en un mar de discursos que dan instrucciones, que coaccionan, que norman, que manipulan, que abusan, que sacan provecho, que esconden cifras, que prometen salidas, que dicen mentiras, que no dicen nada, que no hacen nada, que no logran hacer nada por la zona de desastre que habitamos, solo llenan el espacio como ruido blanco.

En una entrevista que le hice sobre escritura performativa a Adrian Heathfield en 2014, me dijo estas palabras:

Creo que siempre estoy cansado del lenguaje. ¡El lenguaje es felizmente inútil! Es decir, en cierta manera, es completamente redundante. Yo empiezo a escribir desde la conciencia de la redundancia implícita de todo lenguaje. Y cuando empiezo desde ese lugar, entonces la escritura se vuelve interesante. (Heathfield & Borrero, 2019, p. 106)

Escribir desde un lugar agotado es hacerlo con conciencia de que, en estos tiempos, el lenguaje es basura. El lenguaje es una materia re-contra-post-producida-y-cargada-en-exceso-de-significados. Estamos rodeados de basura y una de las maneras de resignificar el lenguaje es a través de un trabajo consciente de reciclaje. ¿Lugar común? Todo es un lugar común, y así las cosas, lo que hace la escritura es entender que la página en blanco no existe, que estamos rodeados de lugares comunes y que una de las cosas que tiene que hacer la escritura en estos tiempos es trabajar con ellos. Entender que no hay página en blanco, solo un interminable ruido blanco que es posible aprender a escuchar, a intervenir, a explorar, a manipular como materia para hacer de él otra cosa.

Kenneth Goldsmith es un escritor norteamericano incómodo que trabaja a partir del siguiente planteamiento: “El mundo está lleno de textos, más o menos interesantes; no deseo agregar ni uno más” (2020, p. 21). Para Goldsmith, la única escritura deseable es la “in creativa”. A partir de ahí se describe a sí mismo como un procesador de texto, copiadador, transcriptor. La escritura in creativa de Goldsmith apropia, recontextualiza, ironiza. El reto es que no haya nada de nuevo allí. El trabajo en este tipo de escritura “no creativa” consiste en

definir qué apropia, dónde lo recontextualiza y cómo corta, pega, posiciona y circula esas producciones de lenguaje reciclado.

Considero que Goldsmith es un escritor inmensamente incómodo porque ataca justo esa característica de la escritura creativa que más nos cuesta soltar y que habíamos rehusado a perder: la originalidad; y lleva esta posibilidad al extremo, al hacer del plagio un lugar tan creativo como la producción original.

Después de conocer estas ideas de Goldsmith, durante mucho tiempo mi ética de escritora se sintió profundamente ofendida. Luego, el día menos pensado, escuché el ruido blanco del mundo y algo se reveló.

Escuché una canción de champeta interpretada por Mr. Black que, además de ser buenísima, pronunciaba repetitivamente las siguientes palabras:

Píllala
Cógela
Agárrala
Martíllala
...

Fue un momento profético. Todo el día estamos rodeados de basura pero de repente escuché lo que esas palabras decían. Sentí todo su abuso naturalizado, toda su violenta cotidianidad busetera envuelta en un ritmo contagioso. Creo que lo que más me molestaba eran los benditos puntos suspensivos: la repetición sin fin y sin conciencia de la misma cadena de abusos contra la mujer.

Al sentir esto en mi cuerpo, empecé —no a denunciar, es decir hablar acerca de ella— a intervenirla, a trabajar directamente con esa materia y con ese ritmo, multiplicándolo, haciendo pequeños cambios sobre el texto, inspirada en otro tipo de escritos que solemos considerar basura, los folletines callejeros de brujería popular. De esta manera produje una nueva canción, una especie de retaliación que exponía y deshacía los significados ya insoportables de la anterior, que se convirtió en una página de mi libro *Las extraterrestres* (2021). Así:

Lígalo.
Amánsalo.
Amárralo.
Endúlzalo.

[Puño en alto]

Púyalo.
Martíllalo.
Rastríllalo.
Tortúralo.

[un movimiento de cadera]

Púyalo. Hazlo trabajar. Domínalo. Hazlo sudar.
Móntalo. Castígalo. Doblégalo. Tortúralo.
Somételo. Contrólalo. Doblégalo. Domínalo.

[vacile]

Y puntos suspensivos
Y puntos suspensivos
Y puntos suspensivos
Y puntos suspensivos
(Borrero, 2021, p. 83)

La escritura desde los límites del lenguaje, raspando los lugares más precarios, me ha devuelto la fe en la belleza y el poder transformador de las palabras. En mi laboratorio de escritura es tan importante la experiencia milagrosa de poner un huevo, como el trabajo con el lenguaje basura como material.

El escritor como coreógrafo o DJ

El tercer procedimiento es consecuencia directa del anterior y tiene que ver con la composición. La escritura performativa habla diferentes tipos de lenguajes. Esto es parte de su materia y textura. Cuestiona los géneros literarios, infiltra a unos en otros, deja entrar dentro de la literatura discursos y registros provenientes de otras artes y disciplinas y los tuerce y manipula a su antojo. Trabaja el lenguaje desde su materialidad, incluyendo todas sus formas.

Según Laddaga:

Esta es la literatura de una época en la cual un fragmento de discurso está siempre atravesado por otros. No me refiero a la manera de “estar atravesado” que llamábamos intertextualidad [...], sino un estar atravesado por los textos e imágenes contiguos, sin poder acabar de asegurarse sus bordes, de manera que todo punto de emisión se vuelve parte de algo así como una vasta *conversación*, sin comienzo ni fin determinados. Esta es la literatura de un momento en que todo objeto es a la vez una membrana, todo punto de subjetividad, un espacio de filtraciones que se revuelven en un mismo flujo que conjuga informaciones, ficciones, invenciones, documentos y disfraces.⁶ (Laddaga, 2007, p. 20)

6 Esta literatura naciente se contrapone al modelo literario moderno, varias de cuyas características centrales parecen estar mutando. Al respecto, Laddaga afirma que “[l]o mejor de la literatura latinoamericana de mediados de siglo se ha cerrado, que concebía la práctica de las letras como orientada a producir cifras, imágenes, configuraciones fijadas que respondieran a un cierto ‘ideal

De esta forma descubrí un aprecio especial por los géneros menores, los textos publicitarios, los discursos religiosos, la literatura de autoayuda, los fragmentos de discursos políticos y de noticieros, las letras de canciones *hackeadas* o alteradas, la poesía mala, los graffitis, los avisos de carretera y las publicaciones de Facebook, que colecciono, combino y cambio a voluntad. A partir de estos diferentes tipos de lenguajes voy construyendo un gran texto híbrido y desbordado, un monstruo con su propio ritmo al que debo encontrarle su propia estructura. Un texto hijo de la perra fina de la literatura y de todos los otros perros de medio pelo que me voy encontrando por ahí.

Construyo mi escrito mientras pongo a resonar estos diferentes tipos de texto como una DJ. Uso los géneros literarios solo para *samplearlos*. Aprendo del uso de la repetición y los silencios en la coreografía. De recicladora a coreógrafa, de coleccionadora de residuos a DJ. ¿Qué otra cosa podría soñar el alma de niña que es mi escritora?

Una escritura que tiene consecuencias

La escritura que persigo no es tanto un ejercicio de representación como uno de presentación. Hace cosas con palabras, a la manera de Austin. Es una escritura que recuerda y experimenta con la premisa principal de la escritura performativa: que las palabras son acciones que tienen consecuencias. Incluso la representación puede tratarse como un modo particular de acción del lenguaje, que no es el único.

Es así como hago hechizos, induzco trances, doy instrucciones, vendo cosas, pervierto informaciones, repito banalidades estratégicamente, tartamudeo, subo el volumen a palabras susurradas, insulto. Practico el juego de los niños: si pienso las palabras con suficiente claridad, si pronuncio las palabras precisas en el momento indicado, puedo modificar la realidad. Exploro qué se puede hacer con lo que se dice. Reordeno y reinvento para qué sirve la palabra en el mundo en el que vivo.

Escribir de esta manera es una operación textual que no tiene que ver con representar o completar la versión de las cosas o producir simulacros de verosimilitud, sino con provocar, producir estados de cuerpo y acciones través del lenguaje, con plena conciencia de que no todo es lenguaje. Ensayo los límites de lo que se puede decir. Ritualizo y desritualizo. Permito accidentes. Esto también es literatura.

de la escritura' (como lo escribiría Jacques Rancière), escritura dirigida a un lector solitario y separado, que, confrontado con ellas, haría experiencia, en la extrañeza respecto a su mundo habitual, de un fondo de sí o del mundo, en la intuición o en la sospecha" (Laddaga, 2007, p. 22).

Se levanta la cortina...

Una luz cenital cae sobre la literatura, desnuda de pies a cabeza, con su piel verdosa y una larga boa de plumas rosadas, parada en el centro del escenario. La literatura se aclara la garganta, abre la boca y canta:

[Entra música elegante]

—Señoras y señores y gentes de diferentes formas y pronombres, bienvenidos una vez más a “La página en blanco”, ese espacio sempiterno donde ustedes han pataleado y suspirado, rayado y tachado; donde entre sorbos de tinto, golpes de pecho y una que otra sonrisilla han expulsado la primera palabra con que iniciar y reiniciar sus aventuras literarias. Hoy les traigo una noticia que espero no tomen a mal: yo, su maestra de ceremonias, la literatura, esa dama que siempre ha estado ahí para ustedes, me cansé de sostenerlos en su búsqueda de fama y gloria y un segundo premio nobel para Colombia. Yo, la literatura, he decidido escuchar profundamente mi voz interior. Yo la literatura asumo el destino que siempre me ha llamado y monto un cabaret.

Con el Nobel a Bob Dylan en el 2016 se quebró la última estatuilla del síndrome obsesivo-compulsivo de la literatura. Abramos las puertas de la práctica. Bienvenidos a este escenario donde escribir es construirse escritor, diseñar experiencias y relaciones, desplegar una práctica y crear, no la obra, sino el propio circo donde la obra puede performar y renovarse una y otra vez. Bienvenidos a este escenario donde performa el proceso, performa la temporalidad de la creación, performa el lenguaje en el acto de ser escrito, performa el escritor en el suceso de inventarse una y otra vez como un cuerpo vital y verdaderamente mutante. Performa el accidente, performa el error. Performan las expectativas de mi querido público. Performo yo, la pobre literatura, que cansada de ser adulto responsable y administradora de este chuzo, con espíritu de niña de 7 años y auténtica curiosidad por tener y generar experiencias, ahora abro la boca y me introduzco la espada. Ensayo todos los días un acto nuevo: hoy trapecista, ayer bailarina árabe, mañana palafrenero de elefantes; quito y pongo las luces, me meto al carromato de vestuario y revuelvo todos los atuendos, toco el trombón, hago un triángulo de amor con la payasa siamesa; encuentro otras versiones de los actos de siempre, nuevos modos de estar en la página, nuevos dinamismos, nuevas preguntas, a la vez que dialogo con y mando a los siete vientos la narrativa de los grandes circos. Y si les hago mucha falta, vengan a visitarme —de manera temporal eso sí— a este circo mutante, cuya única característica estable es ser laboratorio, territorio existencial, práctica expandida, desplegada y eerrrrrrante.

Y al final, con el corazón agitado y mojada de sudor y felicidad, la literatura se pone las gafas de profesora y les deja tarea, los invita a expandir e implosionar sus prácticas literarias, a *laboratoriar* desde estas preguntas. Porque lo que cada uno puede encontrar en el taller abierto que es la creación es absolutamente único y se suma como un grano de arena a la libertad del universo.

Referencias

- Borrero, J. (2010). La literatura como práctica del cuerpo. *La Palabra*, (16), 13-28.
- Borrero, J. (2012). Muchacha no vayas al bosque: orientaciones para una literatura en el campo expandido. *La Palabra*, (20), 49-67.
- Borrero, J. (2021). *Las extraterrestres*. Cajón de Sastre.
- cervantesvirtual. (s. f.). *La vida nueva de Raúl Zurita. Escritos en el cielo, Nueva York, 2 de junio, 1982 [Fragmento]*. YouTube. Consultado el 1 de marzo de 2022. <https://youtu.be/l9WvE9aeJ4o>
- Colectivo Acciones de Arte (CADA). (s. f.). *Para no morir de hambre en el arte, acción del CADA, Revista Hoy, 1979*. Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile. Consultado 28 de febrero de 2022. <https://bit.ly/3MagSAr>
- Corral Arrieta, I. (2017). Desplazamientos del Yo #1 [resumen]. *La Palabra*, (30), 273-274.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada.
- Garramuño, F. (2009). La literatura en un campo expansivo y la indisciplina del comparatismo. *Cadernos de Estudos Culturais*, 1(2), 101-111.
- Goldsmith, K. (2020). *Escritura no creativa*. Caja Negra.
- Gómez-Peña, G. *Ethno-techno. Writings on performance, activism and pedagogy*. Routledge.
- Heathfield, A. & Borrero, J. (2019). Escribir extrañas atracciones: conversación sostenida con Adrian Heathfield. *La Palabra*, (34). <https://bit.ly/3vvYE6z>
- Krauss, R. (2010, 30 de marzo). *La escultura en el campo expandido*. Octubre de Santiago. <https://bit.ly/3M36SsN>
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de la realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Beatriz Viterbo.
- Laddaga, R. (2012). *La declinación de la cultura del libro. Reflexiones sobre el futuro de la literatura después del libro*. Universidad Internacional de Andalucía.
- Neustadt, R. (2001). *CADA día: la creación de un arte social*. Cuarto Propio.
- Neustadt, R. (2003). El grupo CADA. Acciones de arte en el Chile dictatorial. *Revista Conjunto*, 127. <https://bit.ly/3xFzoMI>
- Pelias, R. J. (2014). *Performance: An alphabet of performative writing*. Routledge.
- Pérez, D. (2010). CADA: la creación colectiva de una nueva realidad. *ArtNexus*, (76). <https://bit.ly/3HHB4q5>

- Pollock, D. (1998). Performing writing. En P. Phelan & J. Lane (eds.), *The ends of performance* (pp. 73-103). New York University Press.
- Sedgwick, E. K. (1995). Introduction. En *Performance and performativity* (pp. 1-18). Routledge.
- Sedgwick, E. K. (1998). Teaching experimental critical writing. En P. Phelan & J. Lane (eds.), *The ends of performance* (pp. 104-115). New York University Press.
- Sedgwick, E. K. (2003). *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*. Duke University Press.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso.
- Zurita, R. (1991). *Anteparáiso*. Visor.



La preparación editorial de *Cuadernos de la Lectio n.º 14*
estuvo a cargo de Ediciones Universidad Central.

En la composición del texto se utilizaron fuentes Adobe
Garamond Pro, Calibri y Bell Gothic Std.
Se publicó en mayo de 2022
en la ciudad de Bogotá, D. C.

