

El libro como performance

por Craig Epplin
(Portland State University, Estados Unidos)

RESUMEN

La comunidad poética Estación Pringles entabla un diálogo intrigante con el formato libro. Por una parte, su acercamiento teatral a la poesía parecería excluir la posibilidad de ver este medio como un modelo para el proyecto. Sin embargo, en su diálogo con la línea poética iniciada por Stéphane Mallarmé, esta iniciativa artística propone un concepto del libro como performance. Esta orientación es evidente, además, en la producción impresa de Estación Pringles.

Palabras clave: formato libro - performance - Estación Pringles - teatro - Arturo Carrera

ABSTRACT

The poetry community Estación Pringles carries out an intriguing dialogue with the book format. On the one hand, its performative approach to poetry would seem to exclude the possibility of seeing this medium as a model for the project. Nevertheless, in its dialogue with the poetic lineage begun by Stéphane Mallarmé, this artistic initiative proposes a concept of the book as performance. This orientation is evident, besides, in the print products of Estación Pringles.

Keywords: book format - performance - Estación Pringles - theater - Arturo Carrera

Estación Pringles es una comunidad literaria localizada en la Provincia de Buenos Aires. El proyecto fue ideado por el poeta argentino Arturo Carrera y Chiquita Gramajo, entre otros colaboradores, y emergió formalmente en 2006, anclado a la vez en una vieja estación de ferrocarril y una escuela rehabilitada. Encuentros intermitentes marcan el ritmo de estos lugares. Son eventos que borran las distinciones entre el texto escrito y la performance corporal —festivales de poesía y cabarets, caravanas y raves, residencias y talleres. En estos eventos se reúne una diversidad de asistentes, y esta variedad ocupa el centro conceptual del proyecto, cuyas metas incluyen la de crear una dinámica participativa e interactiva. *Estación Pringles* busca impulsar la creación de “‘ficciones o imágenes’ que propicien formas nuevas de socialización”¹. El lugar se convierte en laboratorio, el sitio de un experimento sobre las formas sociales humanas.

Este experimento incluye una búsqueda de nuevas interfaces sociales. El proyecto coordina experiencias que son literarias, pero que no lo son exclusivamente, y que establecen alguna relación con el formato del libro, pero que también involucran otros medios. Es decir que la orientación participativa de *Estación Pringles* desafía el concepto tradicional del libro como medio. Un libro típicamente se parece a las obras de arte no-participativas: “un producto finito, portátil, mercantilizable”, en palabras de Claire Bishop (2012: 2).² Tiene sus bordes discretamente definidos. *Estación Pringles* concibe sus propias operaciones en otros términos. Ofrece, por ejemplo, la imagen de la “posta poética”, pensada como un escenario difuso, “un lugar de paso y de intervenciones múltiples, una plataforma o una escena donde prácticas estéticas dispersas en un espacio lateral

¹ Las citas se toman del sitio web *Estación Pringles*, creado en 2006, última visita: agosto 2015. Las citas provienen de la pestaña “estación pringles”, salvo que se indique otra cosa, y se señalan como “web”.

² Todas las traducciones del inglés al castellano son nuestras.



puedan agregarse, articularse, hacerse visibles” (web). Esta plataforma es enmarcada entonces en términos del lugar y del espacio —*lugar* entendido en su aceptación común, como una demarcación relativamente pequeña del *espacio*, que por su parte es expansivo, aunque no necesariamente abstracto. El espacio “lateral” a *Estación Pringles* —yuxtapuesto al territorio delimitado, quizás también expandiéndose alrededor de él— se puebla de prácticas que pueden ponerse en contacto las unas con las otras. Si bien se hace un libro doblando y cosiendo el papel, *Estación Pringles* busca articular sus propios límites a través de otras prácticas: el ritual y la performance.

Estas prácticas giran en torno a artefactos verbales que usualmente se consideran menores. Son “situaciones culturales mínimas, provenientes de viejas prácticas sociales y artísticas” (web). Predominan las formas de expresión oral, así también las colectivas, como coros y bandas municipales. Todas estas prácticas se distribuyen en el espacio, pero también, a través de acciones coordinadas, se convierten en lugares. Yi-Fu Tuan describe *el lugar*, ahora más precisamente, como “un objeto donde uno puede residir”, y asocia *el espacio* con las extensiones por las que nos movemos (Tuan 1977: 17). El escenario extendido concebido por *Estación Pringles* combina las dos nociones. La residencia es, sin duda, un componente importante de esta iniciativa artística, por lo que Carrera y Gramajo recientemente inauguraron allí una semi-regular para escritores y traductores. El sitio web del proyecto enfatiza este aspecto residencial con un archivo de nombres y fotos de los que han visitado la casa. Al mismo tiempo, *Estación Pringles* subraya su propia fluidez, calificándose de “una sociedad flexible y móvil”, y también su estructura “reticular”, situando su estructura entre la permanencia y el movimiento (web).

Esta estructura afecta el concepto del libro que el proyecto tiene. Los libros están presentes, de alguna forma, desde el inicio. En su manifiesto se citan los libros de César Aira y de Arturo Carrera como mitos de origen. Ambos escritores son de Coronel Pringles, y han hecho referencias al pueblo en sus novelas y colecciones de poemas. En otras palabras, el proyecto nace conceptualmente de literaturas que circulan en formato libro. Sin embargo, en términos más históricos, *Estación Pringles* sitúa su propia existencia en el umbral entre un libro que se cierra y la reencarnación de éste en otros medios, generando la imagen de un lugar liminar entre diferentes medios de la experiencia estética:

Charles Fourier y sus mundos utópicos parecían disolverse y desaparecer al cerrar sus libros; pero fue el efecto de esa disolución lo que creó luego la magnífica cita de Italo Calvino cuando escribe: “La utopía que yo busco hoy no es más sólida que gaseosa: es una utopía pulverizada, corpuscular, en suspensión”. (web)

Al cerrar los libros de Fourier, no desaparece el imaginario utópico dibujado en ellos. Más bien el deseo de la utopía —un no-lugar que constantemente inspira la construcción de lugares reales— flota como el polvo hasta aterrizar (“pulverizada, corpuscular, en suspensión”) sobre las ciudades imaginarias descritas en otro libro, éste de Italo Calvino. *Estación Pringles*, concebida e inspirada en libros, busca extenderse más allá de éstos, al mismo tiempo que conserva un parentesco con ese medio.

En otras palabras, la relación entre *Estación Pringles* y el medio del libro no es una de negación. Involucra, al contrario, la movilización de lugares y materiales concretos. El proyecto no traza una línea absoluta entre medios distintos. No hay, en su interfaz social, una frontera nítida entre la distancia típica de los artefactos impresos y la inmediatez de los encuentros en persona. Y así parece natural que *Estación Pringles* también publique volúmenes impresos, tanto de textos premiados en sus propios concursos como de autores residentes en la estación. Estos libros, como todos los libros, no son sencillamente los gemelos virtuales de lugares existentes; ellos también ejecutan delineaciones reales del espacio. El lugar de un libro incluye tanto la materialidad de su fabricación y consumo como la ubicación conceptual de sus ideas (Nunberg 1993: 27-28). Esto quiere decir que los libros existen geográficamente. Como objetos, circulan a través de canales materiales, y sus ideas también ocupan circuitos discursivos. La naturaleza expansiva de esta noción del libro se refleja en el acercamiento al medio, múltiple y disperso, que hace *Estación Pringles*.

En el centro de este acercamiento, hay una noción del libro como la interfaz de una performance. El libro se convierte en plataforma—o por lo menos se concibe en estos términos. Registra encuentros. Y podemos entender este concepto en relación con dos líneas de referencia. La

primera es la obra de la dramaturga argentina Vivi Tellas, quien ha participado directamente en las acciones de *Estación Pringles*, y la segunda es el linaje de poetas y teóricos que empieza con Mallarmé y se extiende hasta el propio Carrera. Estas dos genealogías complementarias se registran en los libros reales hechos por *Estación Pringles*, que a su vez incluyen los rastros de los encuentros reales que les dieron vida. De esta forma, el libro como concepto y el libro como objeto participan en el paradigma estético de *Estación Pringles*.

Declamación y archivos

Un linaje teatral es perceptible en *Estación Pringles* ya desde su lanzamiento en octubre de 2007, realizado con un festival de declamación de poesía. El volante del festival afirma que sus metas incluyen la de “restablecer las relaciones entre poesía y memoria, y oralidad y escritura”. Y en su introducción al evento, Carrera enmarca estos términos en un esquema teatral: “La declamación”, dice él, “incluye un teatrillo dentro del poema: para no olvidarse” (Carrera 2007). La memoria aquí se conecta no sólo con la poesía, sino también con la puesta en escena de su vocalización. La enunciación es compartida y particular a la vez, y por lo tanto la memoria no es plenamente colectiva ni enteramente individual. Es más bien la ocasión en que un hablante hace público lo que había sido su propio conocimiento íntimo. El poema aprendido de corazón —una frase usada por Carrera y que comparte una etimología con el verbo *recordar*— circula más allá de los confines del corazón. “La economía de memoria de poesía guarda las monedas en una viejísima alcancía”, dice Carrera (2007). La moneda, abstracción social del valor, se almacena, hasta que un día emerge para volver a circular. Sería justo decir que esta metáfora describe bien el concepto dual de la poesía y la performance que subyace tras el evento inaugural de Estación Pringles.

El centro de dicho evento fue una caravana de oyentes que paraban ocasionalmente a escuchar a las declamadoras, las cuales esperaban en varios lugares del pueblo. Tellas las había entrenado y también coordinó el evento en términos más generales. La documentación dispersa del acontecimiento y de otros semejantes nos puede dar una idea de las prácticas que abarcó. Por ejemplo, un video en la página web de *Estación Pringles* muestra fragmentos del festival de 2008, que extendió el alcance del de 2007. Vemos imágenes de mujeres y muchachas gesticulando mientras declaman sus poemas. Escuchamos pedazos de poemas de Juana de Ibarbourou y de Rubén Darío, entre otros. En una reseña del festival de 2007, Daniel Link da la impresión de que el evento original cubrió el pueblo entero, que la caravana de asistentes encontraba a las declamadoras en momentos inesperados, que ellas se escondían como francotiradores hasta el momento de revelarse. Link también describe a una actriz inglesa recitando un poema de Alejandra Pizarnik. Dice que lo había hecho “fonéticamente”, lo cual quiere decir que lo hizo (potencialmente) sin ponerle atención al significado (Link 2007). La memorización fonética depende del sonido no-significante y es, por lo tanto, quizás la forma más fiel de participar en el evento. Como el archivo contiene documentos sin saber qué dicen, o como la alcancía ignora de dónde provienen las monedas, la declamadora puede almacenar y hacer circular palabras sin necesariamente entenderlas del todo.

Si las declamadoras de *Estación Pringles* pueden entenderse como archivos vivos, esto se debe en gran medida a la coordinación que hizo Tellas. En su propia práctica teatral, el archivo es un concepto central. Desde 2003, ha puesto en escena por lo menos seis instalaciones de su “Proyecto Archivos”, una serie que entiende a la persona como un depósito de experiencias, sensaciones e ideas, y que entiende el teatro como el lugar donde examinar estos contenidos. En estas obras aparecen actores no-profesionales, quienes sencillamente representan escenarios típicos de sus vidas: visitas al médico, rutinas laborales, conversaciones familiares. Las piezas tienden a incluir documentos y promueven un concepto de la persona como fuente de documentación. Mientras que Carrera entiende la manifestación del poema como el resultado de un impulso teatral, Tellas hace que el texto emerja a través de la subjetividad performática.

Estos archivos reflejan prácticas únicas fuera del teatro. Su origen es otro ciclo de obras llamadas “Biodramas”, en que un director se dedica a seleccionar a “una persona argentina viva y, junto con un autor, transformar su historia de vida en material de trabajo dramático” (Tellas). La naturaleza algo distanciada de estas obras es el complemento de las conexiones más íntimas entre Tellas y los sujetos

de sus “Archivos”. En una entrevista, ella explica que su criterio de selección comienza con su propio entusiasmo y que siempre incluye alguna medida de ficción o teatralidad:

En todos los casos son mundos que he experimentado en persona. Ésa es la primera condición para que puedan convertirse en archivos teatrales. La segunda es que tengan algún coeficiente de teatralidad. La zona de los mundos que me interesa es ese umbral en el que la realidad misma parece ponerse a hacer teatro: es lo que llamo Umbral Mínimo de Ficción (UMF). Hay UMF, por ejemplo, en la tendencia natural a la repetición, que tiene el comportamiento humano. (Tellas y Pauls 2010: 248)

Este último concepto es productivamente impreciso, y puede significar tan sólo que Tellas busca situaciones que le interesen. Es impreciso porque su comentario parece implicar que cualquier situación puede generar un UMF —cualquier situación caracterizada por la iteración performática. Si éste es el caso, entonces su explicación es particularmente rica: si todo puede ser representado teatralmente, entonces todo fenómeno es un evento estético. La vida y el teatro se compenetran constantemente.

Por cierto, Tellas sugiere algo similar más adelante en la misma entrevista, cuando dice que ella hace mundos “sin añadir nada. Los mundos ya están ahí, como los *objets trouvés* surrealistas o los *ready-mades* de Duchamp. Yo no los produzco. Los post-produzco” (Tellas y Pauls 2010: 251). Aquí hace referencia oblicua a Nicolas Bourriaud, quien en su libro *Postproduction* asocia este concepto con “la invención de caminos por la cultura” (2002: 18). Los DJs y navegadores de Internet son dos versiones de este paradigma, el cual se centra en el acto de trazar itinerarios por terrenos ya hechos por otros. En manos de Bourriaud, este concepto quiere decir que muchos artistas contemporáneos buscan la novedad no en la forma sino en el uso. Y el mundo de la posproducción no se limita a los medios electrónicos; corresponde más bien al mundo de cualquiera que busque cómo navegar un exceso de representaciones—el mundo de los espectáculos de realidad, de las películas aburridas de gente dormida o del Empire State Building inmóvil hechas por Andy Warhol, de Georges Perec, quien buscaba “agotar un lugar” al permanecer allí sentado, describiendo con detalle minucioso todo lo que sucedía tras la vitrina de un café, o para volver al contexto argentino, corresponde al mundo en que César Aira inventa un aparato mecánico que conecta el cerebro a un cuaderno para grabar en papel cada cosa que el usuario piense (Aira 1997: 25). Es un mundo de experiencias grises y cotidianas, y también de contrastes repentinos en blanco y negro.

Las obras de Tellas representan este mundo. La primera instalación del Proyecto Archivos se llamaba *Mi mamá y mi tía*, y en efecto las actrices son la mamá y la tía de Tellas. Al inicio de la primera escena escuchamos música. Las dos actrices están sentadas, cosiendo. Una de ellas se pone de pie y empieza a bailar; la otra se muestra más vacilante. Permanece sentada, aplaude y se mece, antes de levantarse a bailar también. Las dos paran y comienzan a describir las fotos que tienen en las manos. Hablan de sus familiares —su carácter, su ropa y su apariencia, sus vidas íntimas. Hablan sobre el drama de sus encuentros juveniles con la religión. Hablan sobre cómo la gente se preparaba para dormir en sus casas y cómo ellas interrumpían los encuentros sexuales de sus padres. Recuerdan un tango particular, lo tararean y vuelven a bailar. Todo esto sucede en los primeros diez minutos. Ocasionalmente a lo largo de lo que parece una conversación unidireccional con el público (una impresión que se debe a la familiaridad informal del habla de las dos mujeres), Tellas también interviene, así como lo hacen algunos miembros del público. La escena parece estar sucediendo en la sala de una casa. Se parece a ciertos programas de entrevistas o para niños.

“Creo que, sin proponérmelo”, dice Tellas, “todos los archivos rozan con el problema de la extinción de un mundo, una sensibilidad, una manera de vivir” (Tellas y Pauls 2010: 251). Por lo tanto las experiencias que ella escenifica tienden a girar en torno a gente mayor, cuyos recuerdos reflejan maneras previas, a veces desaparecidas, de vivir. Estas formas de vida son visibles en sus gestos y en su memoria corporal. El uso del término “archivo” para describir este almacén de comportamientos no se corresponde precisamente con otro uso muy conocido del término. Diana Taylor ha distinguido el archivo del repertorio, asociando el primer término con el poder, la escritura y los mitos de la inmediatez y la permanencia, mientras que el segundo señala algo menor, oral y corpóreo. “El repertorio”, escribe, “representa la memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento,

baile, canto —en breve, todos aquellos actos que normalmente consideramos como formas de conocimiento efímeras y no-reproducibles (Taylor 2003: 19-20). Ninguno de los dos conceptos tiende a vivir aislado del otro, y sus complejas conexiones permiten que el pasado se trasmita al presente. Estas conexiones se vuelven claras en las obras de Tellas, ya que su noción del archivo incluye tanto las tecnologías archivísticas de Taylor (los documentos que impulsan la acción teatral) y las del repertorio (el baile, los gestos, el dialecto y el acento). La memoria se propaga a través de esta idea amplia, híbrida, del archivo.

La noción de que una persona puede funcionar como archivo —o, siguiendo con las categorías de Taylor, simultáneamente como archivo y como repertorio— es un aspecto clave del teatro de Tellas, y se insinúa en los eventos de *Estación Pringles*. El proyecto se centra explícitamente en “viejas prácticas sociales y artísticas”, prácticas que quizás cifren la “extinción de un mundo, una sensibilidad, una manera de vivir” (web; Tellas y Pauls 2010: 251). O puede ser que la flecha corra en la dirección opuesta, que este programa sea más una reanimación del pasado, y no una lamentación. Es decir que el objetivo parece ser el de canalizar estas formas culturales en “ficciones o imágenes” del presente. Y en esta dirección, un importante punto de convergencia entre el trabajo de Tellas y el de *Estación Pringles* es la idea de recuperar formas culturales del pasado y rehabilitarlas en el presente. La teatralidad se convierte en el vehículo del traspaso de estas formas a la experiencia colectiva.

Pero hay otra manera en que los proyectos de Tellas influyen en las operaciones de *Estación Pringles*, y es a través de su actitud compartida sobre el espectador, una actitud que emerge más claramente alrededor del concepto del “espectador emancipado”. El libro homónimo de Jacques Rancière amplifica su concepto de la “distribución de lo sensible” y refleja su interés en formas radicales de la enseñanza —estética y pedagogía, en breves palabras. Rancière traza la conexión entre su libro reciente y otro más temprano, sobre la pedagogía, *El maestro ignorante*. La premisa de éste es sencilla— que los ignorantes son capaces de enseñar a los ignorantes. Rancière se centra en la figura de Jacques Jacotot, un maestro quien, exiliado en Bélgica luego de la restauración borbónica de 1814, eventualmente buscó cómo subvertir lo que Rancière llama “el mito de la pedagogía, la parábola de un mundo dividido en mentes instruidas y mentes ignorantes, mentes maduras y mentes inmaduras, los capaces y los incapaces, los inteligentes y los estúpidos” (1991: 6). Ahora, la relevancia de este paradigma para nuestras consideraciones del espectador es que refleja la estructura del teatro occidental. Emerge entonces “la paradoja del espectador”: los espectadores son integrales al teatro, pero es malo ser espectador. Ser espectador significa ser ignorante (“ver es el opuesto de saber”) y también pasivamente inmóvil (“ver es el opuesto de actuar”). Esta paradoja explica, para Rancière, los varios intentos del teatro de deshacerse del espectador a lo largo del siglo XX, alternativamente a través de la incitación al saber o del llamado a la acción (2009: 2-3). Ambas nociones, asociadas respectivamente con Bertolt Brecht y Antonin Artaud, reinscriben la noción de la pasividad en la figura del espectador.

Lo que le importa a Rancière es la frontera que separa al espectador del espectáculo. Es la distribución de roles, de experiencias sensoriales, lo que él interroga. Su estudio versa sobre la cuestión de la igualdad, particularmente la igualdad de las inteligencias. Por “igualdad” no se debe entender que todos tienen la misma capacidad de hacer cualquier cosa, más bien que el conocimiento del maestro es del mismo *tipo* que el del estudiante. “No hay dos tipos de inteligencia separados por una brecha”, escribe Rancière. “El animal humano aprende todo de la misma forma en que originalmente aprendió su lengua materna, en que aprendió a explorar el bosque de cosas y signos que lo rodean” (2009: 10). Una consecuencia de este punto de vista es que nuestro conocimiento y nuestra inteligencia son necesariamente promiscuos. Allá en “el bosque de cosas y signos”, aprendiendo empíricamente como si se aprendiera a hablar, la experiencia de uno es necesariamente heterogénea. Y en el proceso, uno también encontrará a otros haciendo la misma cosa y, por lo mismo, uno tenderá a alternar entre la posición de maestro y la de estudiante. Una igualdad básica entonces provee el ímpetu de cruzar la frontera entre espectador y espectáculo.

Y cruzar esa frontera implica hacer dos cosas al mismo tiempo. Ésta es, Rancière ha explicado en otro sitio, la primera prohibición en *La República* de Platón. La república “conoce un solo mal, pero éste es el mal absoluto: que dos cosas estén en una, dos funciones en el mismo lugar, dos cualidades en el mismo ser” (2004: 272). Es precisamente el arte lo que primero trasgrede esta prohibición. El pintor de caballos y jinetes no sabe nada de “caballería, guarnicionería o carpintería”.

Las pinturas de caballos, sillas y bisagras son meras imitaciones de imitaciones, extirpadas de todo uso práctico. El pintor “hará caballos, jinetes, y —Dios sabe por qué— hasta zapateros y carpinteros”. La inutilidad del pintor, sin embargo, por lo menos se restringe a las representaciones silenciosas y en dos dimensiones. El teatro lleva la imitación característica de todo arte a su fin extremo: “Y en el escenario teatral, el imitador mezclará todo en una cacofonía: obras de la naturaleza y las de los artesanos; truenos, viento y graniza; ejes y poleas; y perros, ovejas y pájaros” (2004: 275). Si el hacer dos cosas al mismo tiempo es la transgresión principal en la república, entonces la experiencia multisensorial del teatro cruza esta línea constantemente.

Esta prohibición constituye la base de las jerarquías. Al final, “lo único que permanece es la prohibición” (2004: 291). Esta jerarquía se refleja en nuestras actitudes hacia los espectadores y los actores. En la obra de Tellas, esta división está algo erosionada, ya que el hablante en el escenario tiene el recurso de su propio archivo y su propio repertorio, modelando menos un pasado personal que el acto genérico de excavar ese pasado. El carácter mundano de esta excavación a su vez funciona para desmitificar el escenario. El espectador está relativamente emancipado y también lo está el actor, ya que ambas posiciones se vacían de ejemplaridad. Es fácil imaginarse a uno mismo como participante en la obra de Tellas. Y es fácil también imaginar la vida propia en términos de esa combinación de representación exterior y remembranza interior que ella pone en acción. La exigencia de elegir entre ver y actuar se convierte en la exigencia de hacer las dos cosas a la vez.

Esta disposición —teorizada separadamente por Rancière y Tellas, y puesta en acción teatral por ella— ha marcado fuertemente las operaciones concretas de *Estación Pringles*. En su deseo de hacer circular recuerdos y formas culturales del pasado, la memoria se convierte en un vector que traspasa una escena de hablantes y oyentes radicalmente presentes. Ésta no es la memoria del trauma, como lo ha sido tanto trabajo artístico importante en la Argentina de la posdictadura, sino una articulación de la experiencia a través del rescate de formas culturales antiguas—clave entre ellas, la declamación. Según el esquema de *Estación Pringles*, ésta articula la memoria al forjar un presente compartido y disperso. Además deslinda un nuevo sitio pedagógico, ya que los recuerdos íntimos de la declamadora se revelan a los demás. La poesía adquiere “nuevo brillo y opacidad”, impresiones fugaces que duran el tiempo preciso de la declamación. Así, la experiencia colectiva de dicha declamación erosiona tanto el escenario como su autoridad. Y esta noción ejemplifica el lugar central ocupado por la performance en la teoría y práctica de *Estación Pringles*. Sin embargo, es más difícil reconciliar este linaje teatral con el interés claro del proyecto en el medio del libro.

Libro y escenario

Estación Pringles también abreva en las aguas de una tradición que busca unir la palabra impresa a formas más corpóreas como la música, el baile y el teatro. Stéphane Mallarmé, un referente clave en la poesía de Carrera, representa un antecedente importante en esta dirección. La centralidad de la performance en la obra de Mallarmé es evidente. Mary Lewis Shaw ha comentado que sus ambiciosos planes para un proyecto conocido como “el Libro” incorporaba tanto la escritura como la performance. Rastreado sus apuntes para el Libro, ella encuentra muchos detalles sobre la coreografía precisa que Mallarmé imaginaba para su realización. Una mezcla de poesía y teatro da el modelo, y la disciplina posterior funciona como suplemento. “El código performático en Mallarmé es suplementario”, propone Shaw. “La referencia a realizaciones ausentes o extratextuales parece paradójicamente superflua y al mismo tiempo necesaria para la compleción de estas obras de arte” (Shaw 1993: 185). En otras palabras, no se contempla una fusión de literatura y teatro; su relación más bien se parece a un baile (222). La performance resultante no es metafórica, ya que Mallarmé la concibe en términos muy literales —el Libro, leemos, incluye planes concretos para su propia realización. Su autor no sólo contempla una conexión entre escritura y performance. También “avanza desde la representación de performances hacia la fase inicial de producirlas” (223). En otras palabras, el concepto principal en la obra de Mallarmé une la palabra escrita a la coreografía corpórea.

La combinación de palabra y gesto permea su obra, extendiéndose a las reuniones sociales. Los salones semanales de Mallarmé eran cenas que incluían lecturas de poemas, lo que Anna Sigridur Arnar llama “la celebración comunal del lenguaje” (2011: 5-7). Ella también subraya la importancia

de las conferencias—performances orales en forma escrita—para su concepto musical de la expresión verbal. Para Mallarmé, “las palabras tienen la capacidad de reverberar; como tonos musicales, evocan sensaciones en nuestros cuerpos y mentes” (7). Este punto salta a la luz en el ensayo “El libro como instrumento espiritual”, donde Mallarmé habla claramente sobre la conexión entre poesía y música, uniendo el parentesco entre escritura y sonido a la producción intrincadamente construida de la página. Escribe en ese ensayo que

(...) la fabricación del libro, todo lo que se despliega, comienza con la primera oración. Desde tiempos inmemoriales, el poeta ha sabido dónde va cada verso, en el sonido que se inscribe para el espíritu o en el espacio puro. Por mi parte, desconfío del volumen y las maravillas anunciadas por su estructura, si no puedo conscientemente imaginar un cierto motivo en cierto lugar, en cierta página y a cierta altura, que arroje luz sobre la obra. (Mallarmé 2007: 228)

La disposición física de palabras sobre la página se vuelve central para las resonancias abiertas entre la escritura y la performance: Mallarmé coreografía la página, la experiencia de la cual deja de ser solitaria —se vuelve también una “celebración comunal”.

Esta noción de la coreografía ha servido como inspiración para poetas y artistas más recientes. Shaw menciona la obra multi-género de John Cage *The Untitled Work*, puesta en escena en la Black Mountain College en 1952, como un pariente de la estética de Mallarmé. Este evento, clave para el desarrollo del género del arte performático, se nutrió de la mezcla de estructura y azar que Mallarmé había teorizado y que marcaría por décadas la obra de Cage. Shaw describe la combinación de coreografía y azar: “Aunque las preparaciones para la realización habían sido mínimas, no carecía de estructura. Los actores determinaban individualmente lo que contribuirían, pero les fue dada una partitura precisamente cronometrada que indicaban cuándo debían actuar” (Shaw 1993: 229). La tarea del artista, aquí, es crear un marco general pero sin determinar los contenidos. Procedimientos similares seguirían siendo centrales a las composiciones musicales de Cage, más famosamente en su obra “silenciosa” para piano *4’33”* (también compuesta en 1952), y están presentes asimismo en sus conferencias impresas. En un caso, se elimina la música del piano; en el otro se mezcla la escritura y las estructuras musicales. En las instrucciones a una de las ediciones de su “Conferencia sobre nada”, Cage enumera la cantidad precisa de “compases” en cada línea de palabras, y también el número de líneas “en cada unidad de la estructura rítmica” (Cage 1961: 109). En otras palabras Cage sigue el deseo de Mallarmé de unir la música y la escritura.

La conexión entre el linaje Mallarmé-Cage y *Estación Pringles* se articula a través de la poética de Carrera. En una conferencia de 2006 sobre el concepto del ritmo en la poesía, el poeta se extendió sobre la afinidad entre los dos, citando a Mallarmé y a Cage juntos. Al comienzo del ensayo, se ofrece una larga lista de poetas y sus comentarios sobre el ritmo, más que nada poetas provenientes del canon romántico y modernista, como para dibujar una constelación de definiciones. Esta constelación gravita alrededor de una anécdota sobre los orígenes de la escritura del propio Carrera —una carta del joven a su madre fallecida. Carrera interpreta este episodio como evidencia de un “biorritmo” juvenil —una palpación fundamental, a caballo entre las esferas que llamamos, convencionalmente, naturaleza y cultura. Este pequeño mito de origen une la poesía con acciones corporales como la respiración o el habla. Una extensión natural del cuerpo, la poesía adquiere las dimensiones de un dialecto, nunca las de un idioma oficial. De ahí las maniobras tácticas que Carrera aísla como típicas de su propia poética en la época de la fundación de *Estación Pringles*:

El sistema de placeres que yo invoco ahora es mínimo: cambiar la metáfora por otra figura menos jactanciosa, la metonimia, que liga las palabras y las cosas mediante leves y a veces rústicas asociaciones. Incorporar fragmentos de conversaciones, decires de niños o viejitos y gente común que charla con un poco de rima, apenas. (Carrera 2006)

La poesía se convierte en una tecnología para indicar los biorritmos de los demás. Los ritmos naturales del habla, y no las restricciones genéricas, infunden su poesía.

El interés de Carrera por los ritmos heterogéneos —vivididos, respirados y escuchados— explica parcialmente su atracción a las figuras de Mallarmé y Cage. Éstos no son los ritmos del

“ancestral ordenamiento del movimiento”, como describe Carrera la poesía tradicional. Pero tampoco son los ritmos improvisados de un género musical como el jazz. Más bien son los ritmos moleculares del verso absolutamente libre, entendido como una “modulación individual” o “nudo de ritmos” del alma (Carrera 2006). Carrera cita esta última noción, introducida por Mallarmé en un discurso de 1894 titulado “Música y letras”, directamente, aunque apenas si la explica. “La Música y las Letras son dos caras de la misma moneda”, dice Mallarmé, demostrando la importancia de la expresión no-verbal en su estética (Mallarmé 2007: 189). Y esta imaginería recuerda la idea de Carrera de la memoria como una alcancía resonante. Agitándola, escuchamos las monedas contra el interior a intervalos irregulares; producen resonancias de diferentes duraciones e intensidades. El “alma” de la cosa, en otras palabras, traza las líneas entremezcladas de un ritmo complejo, irregular. El azar reemplaza el orden compositivo, una noción que Carrera toma de la obra de Cage, obra que también cita, esta vez para introducir dudas en vez de certezas: la imposibilidad de saber dónde comienza y dónde termina una experiencia estética, o la imposibilidad de medir su duración, o, también, de medir el vacío que se extiende entre las duraciones. Donde la estética invade todo lo demás, donde la poesía marca los ritmos vivos —estos son los lugares imaginados por Carrera en esta conferencia. Son los lugares que se condensan en *Estación Pringles*.

Parcialmente, Carrera enmarca esta intervención como una explicación de su poesía más reciente. En particular, establece una afiliación entre su propia práctica del verso libre y la noción mallarmeana de ritmos individuales, idiosincráticos. Sin embargo, un énfasis en la coreografía de lo irregular ha estado presente en su poesía desde sus primeras encarnaciones. Su obra gráfica *Momento de simetría*, por ejemplo, constituye un experimento en la elaboración visual de ritmos alternativos. Trabajando en la línea de la poesía concreta brasileña, Carrera escribe palabras blancas sobre el papel negro, estrellas sobre el cielo nocturno. Es un desafío leer esta obra, ya que la progresión de un “verso” a otro es incierta. El lector se encuentra en la posición imaginada por Cage, preguntándose si debe “medir” los versos o la distancia entre ellos. Este texto se entiende mejor no como un poema sino como la coreografía para otro evento. La noción concretista de lo “verbivocovisual” —palabra, voz, imagen— parece describir esta obra hábilmente. Y esta descripción señala el modelo de la performance, incluso si no podemos imaginar su realización concreta (Solt 1969: 7).

Entonces la noción de la palabra escrita como el lugar de una performance vuelve siempre en la poesía de Carrera. Nancy Fernández resalta “lo necesariamente incompleto” de su obra, y este carácter incompleto del poema es una fuente germinal para “lo necesariamente incompleto” de *Estación Pringles* (Fernández 2008: 205). Fernández cita el fragmento como un aspecto esencial de la poesía de Carrera, y los encuentros en *Estación Pringles* son similarmente fragmentarios, ya que no pueden agotar el proyecto entero. Leídos dentro de la larga tradición de la escritura performática, entonces, la poesía de Carrera representa un antecedente importante para el proyecto (Epplin 2010: 193-94). A través de ella, se canalizan las obras previas de Mallarmé y Cage, cuyos conceptos de la composición poética ayudan a construir un andamiaje conceptual para la noción de *Estación Pringles* como un libro de poemas bajo construcción perenne —productos de una fuerza, leemos, que “no es otra que la de la poesía” (web).

Prueba de soledad

Estación Pringles se concibe como un tipo de libro experimental, performático, pero el proyecto también ha editado varios libros en papel, muchas veces en colaboración con la editorial Mansalva. En varios casos, estos textos sirven para marcar una experiencia. Teatrales e indiciales, a veces son el resultado de una competencia formal —la versión contemporánea de esas competencias orales descritas en el manifiesto del proyecto— y otras veces son definidos por un encuentro localmente determinado, entre poetas o con artistas visuales. De esta manera, son ejemplares de la estética performática y local que anima la relación entre *Estación Pringles* y el formato del libro.

Uno de estos volúmenes se llama *Prueba de soledad en el paisaje*, y compila poemas de cuatro autores de diferentes países latinoamericanos: Christian Aedo (Chile), Inti García Santamaría (México), Leandro Lull (Argentina) y Valeria Meiller (también Argentina). Los cuatro fueron residentes en *Estación Pringles* en 2010, y en el prólogo al libro, como también en la convocatoria

montones de luciérnagas
como líneas que anuncian la llegada del verano (27)

El peronismo simbólicamente envuelve a la flor, que es la palabra indisciplinada, que es también el pasado. Esto quiere decir, por una parte, que la política de la hegemonía se nutre constantemente de la energía de las multitudes (Beasley-Murray 2010: 244). Pero también es una manera de subrayar el carácter siempre incompleto de ese proceso. Las narrativas hegemónicas siempre excluyen algo. O más bien lo excluyen todo, ya que sólo se hacen posibles a través de las fuerzas caóticas que las constituyen. Los dos poemas largos de Aedo representan un intento de retratar el desorden de estas fuerzas, su choque multitudinario que trasciende las fronteras entre especies y políticas.

Este intento hace eco de una de las metas declaradas de *Estación Pringles* —la de reanimar las tradiciones orales, musicales y teatrales enterradas en los hábitos y costumbres del campo argentino. La idea no es conservar o monumentalizar estas prácticas, sino volver a ponerlas en circulación en una dinámica rizomática y participativa. Por eso el énfasis, en el programa del lugar, en la enunciación oral y la presencia corporal —la práctica teatral, idealmente en movimiento constante. Este énfasis en las performances flexibles y móviles ayuda a determinar la relación que tiene *Estación Pringles* con el medio del libro. Cuando *Estación Pringles* lo menciona, es muchas veces como un objeto fantasmal o antecedente, emparentado con otros intentos de cifrar la performatividad en forma escrita —en la obra de Mallarmé, de Cage o del mismo Carrera. El libro es un concepto que anima el proyecto. Al mismo tiempo, es también algo muy concreto, exactamente como el encuentro y los eventos registrados por las ediciones en papel. Los poemas de Aedo ejemplifican este registro y conectan con el deseo de representar la energía multitudinaria que siempre subyace tras los encuentros colectivos. La pampa se convierte en “una mano abierta al que fragmentos/palabras sueltas” aparecen (Aedo et al. 2011: 26). Esas palabras —siempre en circulación, nunca domesticadas—forman la base para el libro participativo en movimiento y para sus versiones en papel generados por *Estación Pringles*.³

³ Una versión ampliada de este artículo fue incluida en *Late Book Culture in Argentina* (New York: Bloomsbury, 2014).

BIBLIOGRAFÍA

- AEDO, Christian, et al. (2011). *Prueba de soledad en el paisaje*, Buenos Aires, Estación Pringles/Mansalva.
- AIRA, César (1997). *La serpiente*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- ARNAR, Anna Sigridur (2011). *The Book as Instrument: Stéphane Mallarmé, the Artist's Book, and the Transformation of Print Culture*, Chicago, University of Chicago Press.
- BEASLEY-MURRAY, Jon (2010). *Posthegemony: Political Theory and Latin America*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BISHOP, Claire (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Nueva York, Verso.
- BOURRIAUD, Nicolas (2002). *Postproduction: Culture as Screenplay, How Art Reprograms the World*, Nueva York, Lucas and Sternberg.
- CAGE, John (1961). *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press.
- CARRERA, Arturo (2006). "Misterios rítmicos". Conferencia en la Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
- CARRERA, Arturo (2007). "De corazón". *Linkillo*, <http://linkillo.blogspot.com/2007/10/de-corazn.html>.
- EPPLIN, Craig (2010). "Poetry, Potlatch and the Site". *Journal of Latin American Cultural Studies* 19/2: 187-202.
- ESTACIÓN PRINGLES (2006). *Estación Pringles*
http://www.estacionpringles.org.ar/estacion_pringles.html
- FERNÁNDEZ, Nancy (2008). *Experiencia y escritura: sobre la poesía de Arturo Carrera*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- LINK, Daniel (2007). "Declámame mucho". <http://linkillo.blogspot.com/2007/10/decl-mame-mucho.html>.
- MALLARMÉ, Stéphane (2007). *Divagations*, Barbara Johnson (trad.), Cambridge, Harvard University Press.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel (1991). *Radiografía de la pampa*, Leo Pollmann (ed.), Madrid, Colección Archivos.
- NUNBERG, Geoffrey (1993). "The Places of Books in the Age of Electronic Reproduction". *Representations* 42: 13-37.
- RANCIÈRE, Jacques (1991). *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Kristin Ross (trad.), Stanford, Stanford University Press.
- RANCIÈRE, Jacques (2004). "The Order of the City", John Drury, Corinne Oster y Andrew Parker (trads.). *Critical Inquiry* 30/2: 267-91.
- RANCIÈRE, Jacques (2009). *The Emancipated Spectator*, Gregory Eliot (trad.), Nueva York, Verso.
- SHAW, Mary Lewis (1993). *Performance in the Texts of Mallarmé: The Passage from Art to Ritual*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- SOLT, Mary Ellen (ed.) (1969). *Concrete Poetry: A World View*, Augusto de Campos, Marco Guimarães y Solt (trads.), Bloomington, Indiana University Press.
- TAYLOR, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, Duke University Press.
- TELLAS, Vivi (2015). *Proyecto Archivos*. <http://www.archivotellas.com.ar/>.
- TELLAS, Vivi y Alan Pauls (2010). "Kidnapping Reality", Sarah J. Townsend (trad.) *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Carol Martin (ed.), Nueva York, Palgrave. Versión condensada en <http://www.archivotellas.com.ar/>.
- TUAN, Yi-Fu (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*, Minneapolis, University of Minnesota Press.