

POESÍA EN ACCIÓN: INTERMEDIALIDAD Y *PERFORMANCE* EN LA PALABRA ITINERANTE*

POETRY IN ACTION:
INTERMEDIALITY AND PERFORMANCE
IN LA PALABRA ITINERANTE

Francisco Javier AYALA GALLARDO
Universidad Autónoma de Barcelona
franciscojavier.ayalagallardo@gmail.com

Resumen: El presente artículo ahonda en los conceptos de intermedialidad y acto performativo y apunta hacia una visión integradora de los aspectos más relacionados con las implicaciones ideológicas, políticas y culturales que se configuran en torno a estos dos ejes, especialmente en los estudios que parten del elemento lírico como materia de análisis. Para hacerlo se centra en las casi tres décadas de singladura escénica de la Compañía Poética La Palabra Itinerante, una de las más relevantes en su género de la escena española contemporánea, con una breve cala en «Su mal espanta», a día de hoy el espectáculo más ambicioso de la compañía. Poesía, música, pintura y videoarte, en espectacular conjunción, se convierten aquí en atalaya tanto para el pensamiento crítico como para la acción social y comunitaria.

Palabras clave: La Palabra Itinerante. David Eloy Rodríguez. José María Gómez Valero. Intermedialidad. *Performance*.

Abstract: This article delves into the concepts of intermediality and the performative act in depth and points towards an integrating vision of the aspects most closely related to the ideological, political and cultural implications that are configured around these two axes, especially in the studies that start from the lyrical element as a subject of analysis. To do so, it focuses on the almost three decades of stage work by the Compañía Poética La Palabra Itinerante, one of the most important of its kind on the contemporary Spanish stage, with a brief look at “Su mal espanta”, the company's most ambitious show to date. Poetry, music, painting and video art, in spectacular conjunction, become here a watchtower both for critical thought and for social and community action.

Keywords: La Palabra Itinerante. David Eloy Rodríguez. José María Gómez Valero. Intermediality. *Performance*.

* Este artículo es resultado de +PoeMAS, «MÁS POESÍA para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea», proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (PID2021-125022NB-I00), coordinado en la UNED por Clara I. Martínez Cantón y Guillermo Laín Corona, entre enero de 2022 y diciembre de 2024.

Cumplido ya más de medio siglo desde que los poetas sociales apuntaran por primera vez —no sin cierta dosis de pueril optimismo y completamente ajenos, como no podía ser de otro modo, al cambio que iba a suponer el advenimiento de internet— hacia la revolución tecnológica como una de las más importantes vías de acceso del poema a la tan por aquel entonces anhelada inmensa mayoría¹, parece que los —¿mejores?— augurios se han confirmado. Se ha consolidado, en efecto, la idea de que algunos recursos técnicos (no sólo el micro, el altavoz, la radio o la televisión, como se preveía en los sesenta, sino aun muchos otros más surgidos en la tan mal llamada era de la información) han sido esenciales para que el poema lograra escapar de la a trechos constreñida «galera del libro» (Otero, 1970: 29) y trascendiera, como nunca hasta el presente se había podido constatar, los límites de la página, que es como decir de «la lectura a solas» (Celaya, 1960). Todavía está por ver, con todo, si eso ha sido suficiente para llegar a la inmensa mayoría. Tendemos a creer que no. Se dice, en cualquier caso, y algunas estadísticas así lo corroboran², que, de uno u otro modo, ahora se lee más que antes, lo que ya de por sí —y no quisiéramos dar aún más pábulo a la eterna controversia entre apocalípticos e integrados (cf. Eco, 1968)— podría otorgarle cierto crédito a la esperanza.

Nos iba a desviar en exceso de nuestro propósito valorar aquí la importancia que en este proceso de cambio hayan podido tener las redes sociales, o las consecuencias que la difusión de la poesía a través de ese medio, una vez soslayados ya —al menos parcialmente— los filtros impuestos por la edición en papel, pueda haber tenido en la calidad o la recepción del género lírico por parte del gran público. Hágase, en este sentido, cada cual de su capa un sayo. Sí que nos parece, sin embargo, de justicia destacar que, al margen de ese maremágnum que ha supuesto la salida a la calle del poema merced a las redes sociales, ha habido compañías o grupos poéticos que, sin desdeñar de la publicación tradicional, a la par que fieles a unas formas profundamente arraigadas a la propia esencia del género como manifestación oral, han sabido llevar la poesía más reciente a otros terrenos. Este es el caso de la compañía andaluza La Palabra Itinerante, que se ha labrado un fructífero camino de experiencia y reconocimiento a lo largo de los ya más de veinticinco años que lleva de andadura escénica en el terreno del mestizaje poético sonoro, siempre desde la plena integración de la tradición en la expresión de una nueva conciencia crítica.

1 Lo hace Gabriel Celaya en el prólogo a su *Poesía urgente* (1960) en estos términos: «El acceso a esa «inmensa mayoría», sin la cual nuestra poesía no será nada, salvo bizantinismo, no puede lograrse con una revolución literaria. Los recursos técnicos, y en especial la posibilidad de hacer audibles y no sólo legibles nuestros versos, gracias a medios como el micro, el altavoz, la radio, etc., son sumamente importantes y están llamados a revolucionar una literatura que venimos concibiendo desde el Renacimiento bajo el signo de la imprenta, que es como decir de la lectura a solas» (cito por la edición de 1975: 25-26). Y Blas de Otero redunda en la misma idea en *Historias fingidas y verdaderas*, cuya primera edición es de 1970: «El disco, la cinta magnetofónica, la guitarra o la radio y la televisión pueden —podrían: y más la propia voz directa— rescatar al verso de la galera del libro y hacer que las palabras suenen libres, vivas, con dispuesta espontaneidad. Mientras haya en el mundo una palabra cualquiera, habrá poesía» (cito en esta ocasión por la edición de Alianza, 1980: 37).

2 Así lo señalan tanto el Barómetro de Hábitos de Lectura y Compra de Libros en España 2022 publicado por el Ministerio de Cultura y Deporte, que pone de relieve que «los índices de lectura españoles aumentaron 5,7 puntos en los últimos diez años, con una especial incidencia entre los adolescentes» (Ministerio de Cultura y Deporte, 2023), como el publicado por la Federación de Gremios de Editores de España (FGEE, 2023).

Algunas consideraciones previas: intermedialidad y poesía de la conciencia crítica

Las transformaciones generadas por la revolución tecnológica actual han venido acompañadas de grandes cambios en las formas de representación artística más convencionales. Ello ha dado lugar a la aparición de nuevos conceptos cada vez más en auge para dar cuenta de los diferentes espacios de diálogo que a raíz de dichas transformaciones se han venido generando. Uno de los que con mayor fuerza se ha asentado en el campo de los estudios teóricos es el de *intermedialidad*, acuñado a mediados de los 60 del pasado siglo por el artista norteamericano Dick Higgins (1966) y desarrollado ampliamente en los 90, a partir inicialmente de los estudios de Müller y Hess-Lüttich (cf. Herkman, 2012: 372), y posteriormente de Lehtonen (2001), ambos centrados en la intertextualidad. El progreso de las nuevas tecnologías y de los medios visuales y las relaciones que se han ido forjando entre las distintas artes ha promovido un interés cada vez mayor por el enfoque interdisciplinar. Dentro del campo de la intermedialidad se ha acudido, desde diferentes perspectivas de análisis, al comparativismo intersemiótico. Así, las tesis de Irina Rajewsky (2005) se fundamentan en el concepto de medio como un sistema de signos caracterizado por su pluralidad interna³, ya que «todos los sistemas son mixtos, combinan diferentes códigos, convenciones discursivas, canales y modos sensoriales y cognitivos» (Mitchell, 2009: 88). Otro aspecto esencial de las formas mediales es su carácter dialógico, lo cual propicia el contacto —también la colisión— entre diferentes medios y transforma la especificidad de cada uno de los sistemas particulares de signos. En este sentido, la *performance*, entendida como la puesta en escena de un género híbrido y como una ritualización comunitaria del arte que se desarrolla en los límites de diferentes disciplinas (la literatura, el cine, la música, el teatro, la escultura, la arquitectura, la danza o la pintura), desafiando con infinitas variables las limitaciones de las formas artísticas más asentadas (Goldberg, 1984: 24), no es sino el resultado de una remediación, al articular distintos sistemas semióticos provenientes de diferentes prácticas mediales.

Evidentemente, resulta imposible deslindar la idea de intermedia de los cambios que, de un tiempo a esta parte, se han producido en las formas de comunicación. De hecho, es manifiesto que el «giro performativo» propugnado por Fischer-Lichte (2011), en especial el que articula los materiales literarios y espectaculares en su naturaleza más híbrida⁴, implicó un despliegue de rituales, actitudes y lenguajes que están íntimamente vinculados a la construcción de una realidad y, en este sentido, a la representación de una ideología —bien sea implícita o explícitamente—, ya que el concepto de performatividad no queda sino avalado por la comprensión del vínculo que se establece entre las

3 Rajewsky (2005: 44 y ss.) establece tres categorías a partir del análisis de las especificidades de los diversos fenómenos intermediales: en primer lugar, la intermedialidad como transposición medial, que está relacionada con la transformación de un determinado producto mediático (un texto literario, una película, etc.) o de su substrato en otro medio (este es el caso de las adaptaciones al cine o de las novelizaciones); en segundo lugar, la intermedialidad como combinación de medios, donde prácticas tradicionales (cine, ópera, teatro, cómic, etc.) se unen a medios asociados a las nuevas tecnologías, produciéndose una integración de diversas manifestaciones materiales; y por último, la intermedialidad como referencialidad, que englobaría todos aquellos fenómenos en los que un medio hace alusión a otro, como en el caso, por ejemplo, de las referencias a una película en un texto literario, o viceversa, o como en la evocación a ciertas técnicas propias de un medio en otro, donde se evocan, tematizan o imitan elementos o estructuras de un medio convencional que actúa como fuente —en este tercer grupo hallaríamos también la écfrasis y una parte de las musicalizaciones de textos literarios (cf. Wolf, 1999)—.

4 Y no olvidemos que, desde la antigüedad clásica y hasta prácticamente el siglo XVIII, el texto literario se concibe y orienta para su lectura pública (Ong, 1996: 137).

acciones y su significado. En este aspecto, se hace necesaria una reflexión sobre el impacto de la tecnología digital en nuestras vidas y, más importante aún, sobre las consecuencias políticas y educativas de su llegada a nuestra conciencia cultural (cf. VV. AA., 2008). Un análisis fecundo del acto performativo debería, por consiguiente, tomar en consideración el posicionamiento ideológico que subyace a las diferentes propuestas artísticas, especialmente en los estudios dedicados a la creación poética en España, donde, como ya señalaba en su día Iravedra, tanta presencia han ganado en los últimos años aquellas «prácticas estéticas que no se conciben a sí mismas de otro modo que como un posicionamiento moral ante la realidad» (2006: 119). En esta línea se sitúan, por ejemplo, las contribuciones de colectivos como el aglutinado en torno a la Unión de Escritores del País Valenciano, Alicia Bajo Cero, o las de La Palabra Itinerante, para quienes la expresión poética es consustancialmente política, y el poema «un artefacto implacable de afirmación ideológica» (Tortosa, 2000: 59) que se materializa, en primer lugar, mediante un compromiso ineludible con el lenguaje⁵. De ahí que los poetas del colectivo andaluz apuesten «por un texto conflictivo, no simplificador»:

El buen poema debe revelar, sorprendiéndonos, una evidencia oculta(da) —y necesaria— o, al menos, debe desmentir, desenmascarar, una falsía. Un buen poema debe asomarnos al vértigo de ser verdaderamente, debe hacernos sentir el conflicto entre la realidad —construida con palabras— y lo real —ese abismo de posibilidades e indefiniciones, lugar del horror y del milagro—. Apostamos pues por la poesía que agujerea la realidad para ver a través de los agujeros un poco más allá, y la que lo hace porque eso concierne al lector, le afecta, le es útil (poesía como acto de amor). La que indaga desde identidades rotas, desde incompletudes y pérdidas, desde negaciones y resistencias, en una profunda acción comunitaria (Rodríguez Ramajo y Gómez Valero, 2005: 210).

La poesía se entiende, por lo tanto, como un instrumento útil, revelador, llamado a desenmascarar los falseamientos de una realidad oculta tras el tupido velo de los convencionalismos y poner en evidencia las estrategias ideológicas de las versiones oficiales acuñadas por los poderes dominantes, y todo ello para incitar a la acción comunitaria; para activar, en definitiva, la conciencia crítica colectiva. No en vano este grupo de poetas forma parte de la nómina de escritores de la que se ha venido a llamar «poesía de la conciencia» o «poesía de la conciencia crítica»⁶. Sin embargo, ¿cómo se consigue desarrollar un proyecto de acción, difusión y realización de una «poesía en resistencia» que sepa conciliar el rigor ético y el compromiso moral con las estructuras sociales y culturales ya existentes, más aún cuando se parte de la premisa de que dichas estructuras están «profundamente penetradas, contaminadas por poderes y discursos desactivantes, paralizantes, pacificadores, vaciadores de sentido» (Rodríguez Ramajo y Gómez Valero, 2005b: 204)? Los poetas de La Palabra Itinerante apuestan por lo que ellos definen como una estrategia de «guerrilla», basada en

5 Enrique Falcón lo expresa en estos términos: «Todo poema conlleva una postura de lenguaje y un determinado gesto en el mundo» (2007: 13).

6 Hasta treinta y un poetas ha incluido García-Teresa (2013: 89-358) dentro de esta tendencia, la mayor parte nacidos en la década de los sesenta y setenta. Otras denominaciones alternativas que se han propuesto para esta corriente son: «poesía crítica», «poesía del conflicto», «poesía política», «poesía reivindicativa», «poesía de denuncia social», «realismo crítico», «poesía neosocial» o «poesía en resistencia» (2013: 16-17).

incursiones rápidas en territorio hostil para cubrir los objetivos, y luego regresar a terreno seguro... Se trata de usar el Espectáculo tratando de inyectar vida y negaciones en el vaciado de discurso que le es propio sin instalarse en su lógica. Se trata asimismo de buscar y encontrar lugares, y ocasiones, propicios para maniobrar. Más allá de la queja contra el mercado, más allá de la resignación, más allá de lamentar que el poder no ceda, no conceda, sus lugares y sus tiempos: multiplicar los frentes y las posibilidades, compartir y/o crear nuevos espacios, distintos espacios y tiempos, ajenos o periféricos a la Dominación, y recuperar aquellos que creemos/creen que nos han arrebatado. Se trata pues de inventar formas y actividades más allá de los rituales heredados (otras maneras de entender la publicación, la recitación, la pedagogía literaria...), y, en confrontación con lo institucional, rechazar posturas de absoluta deserción —asumir la marginalidad es muchas veces callar— y por supuesto rechazar las de absoluta dependencia —que es casi siempre callar— (2005b: 204-205).

Una poesía que plantee, en definitiva, un desafío y que, desde los márgenes, asuma su carácter crítico y transformador, su papel eminentemente combativo —aunque cabría matizar que lo que se halla en el fondo de este planteamiento se aproxima más a un humanismo de base existencialista que a una concepción marxista materialista—. Desde este enfoque, escribir es, en efecto, una forma de acción⁷. A través de la literatura el escritor ejerce su rol de ciudadano y explicita un compromiso insobornable con la realidad: porque la literatura no es nunca un ejercicio gratuito, sino que tiene la capacidad de influir en la conducta humana y en la creación de una conciencia crítica. Son ideas, por otra parte, fuertemente arraigadas en el pensamiento filosófico de los años sesenta del pasado siglo y que aúnan en cierto sentido lo literario y lo político. Sin embargo, y esta es una cuestión fundamental, en el caso de los poetas de la conciencia se parte de un evidente descrédito de la política, entendida como un espacio más de «Dominación». Las ideas de Bauman aparecen, sin duda, como telón de fondo: «el poder está cada vez más alejado de la política... Lo que se hace o pueda hacerse en los edificios gubernamentales tiene cada vez menos consecuencias sobre los problemas con los que los individuos deben enfrentarse día a día» (2001: 28). Y ello se debe a que hay una percepción creciente de que las instituciones políticas son incapaces de intervenir de manera efectiva en un movimiento de capitales que no sólo parece estar fuera de control, sino que sirve además claramente a los intereses de una minoría.

¿En qué se sustenta, por consiguiente, la propuesta de transformación de la escritura? ¿Para qué es útil la poesía? Estos autores parten de una visión más amplia, menos acotada de lo político, y de ahí que su propuesta pase por «acudir a la cita cotidiana con el mundo con la voluntad de distinguir, sentir y participar de la verdadera vida, la que emerge bajo simulacros y falsificaciones, y hacerlo colectivamente, compartidamente. Esto es ya una vivencia de la transformación social, un latido de otros mundos posibles» (Rodríguez Ramajo y Gómez Valero, 2005: 206). Y de ahí también, en cuanto a esa concepción utilitaria del «espectáculo», la necesidad de superar los «rituales heredados», esas formas convencionales de presentar y acceder a la cultura —que se materializan en prácticas tan concretas como la publicación tradicional o el ejercicio canónico de la poesía— sin otro objeto que la mera proyección institucional o autorial. Es desde esta perspectiva que adquieren sentido las distintas

7 Y es por eso por lo que los poetas del colectivo afirman: «Confiemos, compañeros, en la indudable capacidad de las palabras para hacer. ¿Hay alguien que pueda negar la potencialidad del decir preciso, bruñido desde la conciencia?» (Rodríguez Ramajo y Gómez Valero, 2005b: 211).

iniciativas escénicas en La Palabra Itinerante, de la declamación pública hasta el *spoken word*, pasando por la polipoesía, el videoarte, la musicalización o la pintura; todo ese conglomerado de manifestaciones artísticas, con la palabra como centro —y englobado a menudo bajo el concepto más amplio de perfoepoesía (Smith y Kraynak, 2009; Cullell, 2019)—, que tantas concomitancias mantiene tanto con la estética de vanguardia y experimental como con las prácticas más ancestrales íntimamente asociadas a la oralidad, consustancial, no lo olvidemos, al propio acto poético.

La Palabra Itinerante en escena

Como punto de partida, convendría establecer, en cuanto al uso del membrete «La Palabra Itinerante», una primera distinción fundamental. De un lado, está el colectivo de agitación y expresión conocido por este nombre, surgido en Jerez de la Frontera, Sevilla y Cádiz a mediados de los noventa y formado por una serie de escritores y artistas que, a partir de su amistad y sintonía personal, colaboran y comparten ocasionalmente experiencias de escritura, trabajo creativo y acción social y artística. Entre los poetas más destacados de este colectivo encontraríamos a José María Gómez Valero, David Eloy Rodríguez, Miguel Ángel García Argüez, Manuel Fernando Macías, Iván Mariscal, Luis Melgarejo, Pedro del Pozo, David Franco Monthiel, o el recientemente fallecido Juan Antonio Bermúdez. Se trata de un grupo de artistas que, para preservar su libertad, se etiqueta y figura lo menos posible, que desde sus inicios es voluntariamente escurridizo en la industria cultural y que, sin hacer bandera de su pertenencia o militancia, utiliza más bien el membrete como una especie de resorte útil para promover la colaboración organizada. Como apunta David E. Rodríguez: «La Palabra Itinerante es, por así decirlo, un estado de ánimo, una manera de imaginar y actuar cuando la situación lo requiere, para lo que se requiera»⁸. De otro lado, nacida a un tiempo y de esas mismas sinergias, está la Compañía de Poesía La Palabra Itinerante, cuyos proyectos artísticos llevan la poesía a escena en conjunción con otras artes y que tiene en su eje vertebrador a dos de los poetas del grupo, David Eloy Rodríguez y José María Gómez Valero, ambos acompañados por músicos y artistas muy diversos, según la propuesta, y ocasionalmente de otros poetas del colectivo. Han trabajado en el campo tanto de la poesía literaria como escénica y experimental (poesía visual, poesía objeto, poesía sonora, acción poética, arte situacionista, videopoesía, antipoesía, polipoesía, *spoken word*, etc.), lenguajes contemporáneos todos ellos abiertos y flexibles, inter y transdisciplinares y en constante evolución. Es a la vertiente performativa de esta compañía, eso que hemos venido a llamar su «poesía en acción», a la que vamos a dedicar la segunda parte del trabajo.

La compañía inicia su trayectoria en 1994, con un formato de espectáculo en el que David Eloy Rodríguez y el músico y compositor Iván Mariscal intercalan la recitación con la musicalización de poemas, principalmente de Rodríguez, pero también de otros miembros del colectivo, como Miguel Ángel García Argüez, José María Gómez Valero, Manuel Fernando Macías, Juan Antonio Bermúdez, Laura Casielles, o Alberto Porlan. El proyecto empieza así un recorrido que se prolonga ininterrumpidamente hasta el año 2014 y que se traduce en los dos primeros discos del músico jerezano, *Un día en el país de los humanos* (2001) y *Fe en la errata* (2012), en los que Mariscal acude al formato tradicional de voz y guitarra, característico de la canción de autor.

8 Según me explica en conversación privada de diciembre de 2022.

En esta primera etapa, en concreto desde el año 1996, se confecciona también una propuesta escénica basada exclusivamente en la lectura expresiva y en la declamación de textos poéticos sin acompañamiento musical. En este caso, la poesía de David E. Rodríguez y José María Gómez Valero se acomoda a una mezcla de elementos poético-dramáticos que está muy próxima a lo que Spang denominó en su día el «poema escénico», y que «constituye una especie de revitalización del lenguaje hablado» a la vez que «una reivindicación y defensa de la vertiente “oralizante” de la expresión lírica ante una casi exclusiva y aplastante “visualización”» (1996: 94-95). Con este espectáculo, la compañía participa en numerosos festivales y encuentros, tanto nacionales como internacionales, entre los que cabría destacar la I Bienal de Arte de Acción de Granada (2001); el Primera Poesía, organizado por la Institució de les Lletres Catalanes en Barcelona (2004); el Festival 2006 Poetas por Km2 de Madrid (2006); el VIII Festival de la Oralidad de Huesca (2007); el ciclo «Poesía y otras verbalidades», en Elche (2007); la Bienal de Jóvenes Creadores de Europa y del Mediterráneo, celebrada en Skopje, Macedonia (2009); las Jornadas de Cultura Española, en el marco de la Semana de España en Rusia, organizadas por la Universidad Federal de Siberia, en Krasnoyarsk (2011), y donde también participan los poetas Miguel Ángel García Argüez, Manuel Ortega y Alberto Porlan, las poetas Carmen Camacho y Rosario Delgado, el cantautor Daniel Mata y colectivos como la F.R.A.C.; los encuentros de poesía crítica Voces del Extremo de Moguer, en varias de sus ediciones; o los recitales celebrados en la Bibliothèque Francophone Multimédia de Limoges (2014), en este caso junto al también poeta Manuel Rivas, o en la Universität Paderborn, en el marco del Coloquio Internacional «Poesía española en la interfaz de la estética y el arte performativo» (2017).

Entretanto, Rodríguez y Gómez Valero organizan en 2001 el ciclo «Poesía en Resistencia», que empieza a celebrarse en el Almacén de la sala La Imperdible de Sevilla. A lo largo de casi tres años de recitales ininterrumpidos, intervienen más de un centenar de autores vinculados al mundo de la poesía —entre ellos músicos, editores, actores, cineastas, además de poetas—, tanto españoles como internacionales, con una cada vez mayor presencia de público. Tras el cierre del teatro, el ciclo se convierte en lo que se vino a definir como un «festival itinerante de poesía viva». Las dos primeras ediciones de esta nueva etapa se celebraron en la sala El Cachorro de Sevilla, y de ahí el festival pasó inicialmente a Cádiz (en 2007 y 2008) y luego a Granada (en 2009 y 2011), con un total de ocho ediciones en su algo más de una década de historia dedicada a la acción artística, literaria y musical.

El proyecto más ambicioso de estos primeros años de creación artística es el que se inicia en 1997 con el nombre de «Circo de la Palabra Itinerante». En este espectáculo, se planteaba una puesta en escena donde la palabra poética dicha o recitada entraba en conversación directa con la música, creándose una única urdimbre de extraordinaria factura sonora, y con escasos precedentes en el terreno del mestizaje poético-musical en España. Podríamos decir que la poesía aquí se expandía y diversificaba sus posibilidades expresivas con una enorme efectividad comunicativa⁹. Poesía para dar cuenta de la vida y de las injusticias del tiempo, del amor y del desamor, de sus heridas y sus esperanzas, y sin abandonar esa mirada crítica que es rasgo identitario de la compañía y que en este espectáculo afloraba con toda su fuerza transgresora. Este es tal vez el rasgo más relevante de esta primera propuesta de gran formato de la compañía, su carácter marcadamente subversivo, un carácter que en otras propuestas posteriores se va a ir matizando y que aquí es nota característica del

9 Para el concepto de expansión cf. Dalmonte (2002: 96-115).

espectáculo. En una primerísima fase —la más experimental del proyecto—, participan, junto a David Eloy Rodríguez y José María Gómez Valero, los poetas Pedro del Pozo, Juan Antonio Bermúdez y Pablo Bouzada (luego conocido como El Niño Carajaula, pseudónimo con el que publica varios de sus libros), y los músicos Jaime García Malo (saxo), Javierín Saltodemata (guitarra) y Jorge Mendoza (bajo). Posteriormente, dejan la compañía tanto del Pozo como Bouzada, y la parte musical se consolida con un elenco de nuevos intérpretes: Jorge Peñafiel a la guitarra y composición, Pepo Herrera a la flauta, Celia Romero (a veces Enrique Mengual) al bajo, Álvaro Bidón a la batería y Fidel Márquez (o Manuel J. Maqueda) a la percusión. Es cuando una mayor proyección alcanza el espectáculo, con actuaciones por todo el estado y en citas tan destacadas como el Festival de Polipoesía de Barcelona (en dos de sus ediciones), el Vístete de Poesía, la Fira Màgica, el festival Poetas (también en dos de sus ediciones), la Noche en Blanco en el Conde Duque, el Encuentro de la Asociación de Escritores Asturianos en Oviedo, el Encuentro de Poesía Canaria, el Festival de Poesía de La Laguna, la Reunión 03: Arte y Movimientos Sociales, el Cosmopoética de Córdoba (nuevamente en dos de sus ediciones), o el Festival Spoken Word de 2006, celebrado en el teatro Lope de Vega de Sevilla. Los tres trabajos discográficos publicados por el «Circo de la Palabra Itinerante» en sus algo más de diez años de historia —*Arte a la idea* (1999), *En el incendio... alas de lluvia* (2000) y *Alacranes con las manos* (2002)— constituyen una clara muestra del carácter innovador y único de la propuesta.

Esto en cuanto a la primera etapa en la singladura escénica del grupo. A partir de 2008 se inician nuevos proyectos en los que la poesía empieza a interactuar no sólo con la música, sino también con la pintura, el cine o el videoarte. De un diálogo precisamente con esta última disciplina surge, de un lado, Arwez, una propuesta que se mueve entre el pop rock y la música experimental, y al frente de la cual hallamos al poeta —también reputado letrista de letras flamencas y de coplas de carnaval— Miguel Ángel García Argüez, encargado no únicamente de la composición de las canciones, sino también de los textos, además de ser el vocalista principal y guitarrista del grupo, que se completa con Isa Argüez, a la guitarra y coros, y Germán Argüez, al teclado, bases sonoras y coros. La banda publica dos trabajos discográficos: *Arwez* (2008) y *Mira adentro* (2014). Del otro lado, se presenta el espectáculo «Todo se entiende solo a medias», creado en 2009, y en el que la poesía de García Argüez, Rodríguez Ramajo y Gómez Valero (intérpretes de sus textos en escena) entra de nuevo en interacción con la música y con la imagen. La recitación se conjuga en este caso, por una parte, con las composiciones cantadas, a cargo de Celia Romero, acompañada en ocasiones de García Argüez, y, por otra parte, con las creaciones de videoarte realizadas por diversos artistas contemporáneos. En la obra, que se define como «un espectáculo contra el Espectáculo», los distintos materiales se hilvanan en un discurso unitario que tiene a la palabra poética —a trechos coherente, a trechos contradictoria— como eje vertebrador. Ese es precisamente su *leitmotiv*, «la búsqueda de situaciones verdaderas en un tiempo de simulacros y virtualidades» en el que «el malentendido es la norma», porque todo se entiende sólo a medias (Subcomandante Marcos, 2009). El espectáculo se presenta en el Cosmopoética de Córdoba, el Ciudad en Llamas de Oviedo, el Versátil.es de Valladolid, o el Poesía en Resistencia de Granada, entre otros muchos festivales.

Entre 2011 y 2012, La Palabra Itinerante lleva a las tablas tres nuevas obras: «Miedo de ser caníbal», basada en la poesía de David Eloy Rodríguez y Miguel Ángel García Argüez, y que se estrena con motivo de la Feria del Libro Cambalache de Oviedo; «Poesía dicha, poesía cantada», en la que los textos de David E. Rodríguez y José María Gómez Valero se funden con las musicalizaciones de Daniel Mata e Iván Mariscal y que se despliega por diversos escenarios de la ciudad de Sevilla; y, por último, «Su mal espanta», que es a día de hoy, cumplido ya su décimo aniversario, uno de los

espectáculos más exitosos de la compañía, con numerosas representaciones en salas y festivales tanto nacionales como internacionales: Festival Cercanías, Sala Entresuelo, Festival de Poesía de Alcaudete, Espai d'Art Contemporani de Castellón, Sala English School de Krasnoyarsk (Rusia), Instituto Cervantes en Rabat (Marruecos), Feria del Libro de Sevilla, Feria Expoesía, Noche en Blanco, Ciclo Letras Capitales, IV Semana Complutense de las Letras, Semana Cultural de Casares, Castillo de las Artes, Sala La Quemà, Festival Poemargen, o Festival Vasos Comunicantes, entre otros.

«Su mal espanta» se concibe desde un enfoque multidisciplinar en el que lo poético-musical se aúna con la pintura en vivo y el videoarte, creándose un objeto artístico de múltiples aristas, complejo y dinámico, y concebido para promover una nueva conciencia transformadora del presente, en lo que constituye «una verdadera poÉTICA de la cotidianidad, de la solidaridad y de la esperanza... y una poÉTICA contra el desaliento» (González Lucini, 2014). En el espectáculo, la escritura de David Eloy Rodríguez y José María Gómez Valero se interrelaciona con las musicalizaciones, compuestas la mayor parte por Daniel Mata —con la colaboración de Enrique Mengual, bajista del grupo Daniel Mata en el Callejón del Gato y encargado además de la producción, grabación y masterización del disco—, y, simultáneamente, con las creaciones del artista plástico y videoartista Patricio Hidalgo, quien dibuja y proyecta en escena sus dibujos. Palabra e imagen amalgamadas en un solo artefacto conceptual que se retroalimenta: poesía a ratos dicha, a ratos cantada —porque «quien canta... su mal espanta»—, o acompañada de música; y poesía ilustrada a tiempo real. El proyecto se publica en 2014 con título homónimo al del espectáculo en un libro-disco que recoge todas las facetas de la representación (Compañía de Poesía La Palabra Itinerante, 2014). En él nos detendremos, ya que nos va a permitir analizar en detalle algunas de las relaciones intermediales que, en uno u otro grado, ya hemos visto o veremos reproducidas en otros espectáculos de la compañía.

El libro recoge un total de cincuenta y cinco composiciones, veintiocho de las cuales escritas por David Eloy Rodríguez, con una selección de textos de sus libros *Chrauf* (1996), *Miedo de ser es-carcha* (en la edición actualizada de 2012), *Los huidos* (2008), *Asombros* (2006) y *Para nombrar una ciudad* (2010), además de cinco composiciones inéditas; y veintiséis por José María Gómez Valero, pertenecientes a *El libro de los simulacros* (1999), *Travesía encendida* (2005), *Lenguajes* (2007) y *Los augurios* (2011). La obra se cierra con el poema «Andando», de Juan Ramón Jiménez, publicado en *Baladas de primavera* (1910), y que es además uno de los textos musicalizados en el disco, junto a otros once de Rodríguez y Gómez Valero: «Su mal espanta», «Viajando por el mismo planeta», «Todos extranjeros», «Compañías», «El mismo idioma», «A veces», «Nana», «Coyunturas», «Cambio climático», «Ay, Vera» y «Desde el espacio». Todas las canciones están compuestas exclusivamente por Daniel Mata, a excepción de «Compañías», donde la guitarra de Patricio Hidalgo acompaña al recitado de Gómez Valero, y «Nana», en la que, además de Mata, participan en el arreglo el pianista Rafael Arregui y la cantante y violinista americana Leslie Jordan.

En el libro, las ilustraciones de Patricio Hidalgo, con el color negro como base de su expresionismo pictórico, nos interpelan mediante formas puras, de aparente simplicidad, abrazando en estrecha simbiosis a los textos que acompañan: desde la platea con el escenario de fondo de la portada, hasta la navaja multiusos de la contracubierta, que, lejos de cualquier convención, despliega un abanico de funciones (el pincel, el paraguas, la guitarra, el lápiz, el corazón, la cometa y el sombrero) que nos remiten al mundo de la farándula y de la vida itinerante; pasando por los rostros, los cuerpos, las puertas y ventanas, los faros en la noche, las ciudades, los pájaros, los cielos, los árboles, los caminos y las sombras que ilustran con sugestiva elocuencia las ciento cuatro páginas del libro.

La lectura y la escucha se conciben como las dos caras de una misma moneda, y de ahí que los textos tanto puedan ser leídos como leídos y escuchados, o sólo escuchados —en la voz de los poetas y en las canciones—, a la vez que se enriquecen, en el papel, de las ilustraciones que acompañan a cada pieza escrita. El disco y el libro se presentan, por lo tanto, como una única entidad poliédrica que nos ofrece múltiples vías de acceso, permitiendo que nos convirtamos en agentes más o menos activos de la experiencia sensitiva y poética: la obra atiende, en este sentido, tanto a su función oral como escrita y de lectura. En la grabación, los poemas, espléndidamente recitados, adaptan con esmerada complacencia el ritmo interpretativo a la musicalidad del verso, acelerándose o ralentizándose a trechos su lectura, deshaciéndose los encabalgamientos cuando el sentido lo requiere, ajustándose con expresivo acierto las pausas y adecuándose, en definitiva, el tono a la temática de cada texto. Tanto es así que en la lectura a viva voz —ello también sucede en las canciones, aunque este es un procedimiento mucho más habitual en la adaptación del poema escrito al medio cantado— se han introducido pequeñas modificaciones (repeticiones, cambios en el orden de las palabras de algunos versos, sustituciones, etc.) a fin de dotar de una mayor efectividad lírica al poema.

En «Su mal espanta» hallamos composiciones optimistas y esperanzadas, o que tienen la temática amorosa como telón de fondo, junto a otras mucho más críticas, entre las cuales algunas de tono irónico o irrisorio. La mayor parte de las canciones de Mata, por el propio carácter de su música y por la especificidad de los textos escogidos, establecen un contrapunto jovial y desenfadado con respecto a las lecturas; son pocas las excepciones y casi todas se sitúan en la segunda parte del disco: «A veces», una pieza intimista teñida de una cierta aura de nostalgia y con cambios significativos en la instrumentación y en el tipo de arreglo, concebido aquí desde un enfoque más jazzístico; «Coyunturas», una composición interpretada a ritmo de vals, con dulces trazos de nana, y que se inicia con el poema «Juegos reunidos», recitado a modo de preludio por Gómez Valero; «Ay, Vera», un medio tiempo alegre y luminoso, aunque más apacible que las tonadas de la primera parte; «Andando», una pieza con acompañamiento de guitarra y sutiles apoyos en el bajo, y donde destaca por encima de todo el papel melódico de la voz; y, finalmente, la «Nana» que oímos en la voz de Leslie Jordan, plenamente fraguada en los moldes armónico-rítmicos y melódicos de las canciones de cuna tradicionales.

No es «Coyunturas» la única composición del disco en la que hallamos combinadas melodía y lectura: también en «No permitas que pase el cazador» se entrecruzan diversas voces y, al final de la pieza, se recita «El loco», que sirve de preludio a la siguiente canción, «Cambio climático», compuesta sobre la misma secuencia armónica; en «El mismo idioma» se intercala el poema «Qué triste la vida de una línea recta»; y lo mismo sucede con los seis poemitas que anteceden a la pieza de J. R. Jiménez, y que son, por este orden, «Consejo de un perro», «Un día llegará un viento», «Avistamientos», «Despacito y mala letra», «Diatribas» y «Los viajeros»; todos ellos aparecen integrados en una de las canciones más emblemáticas del álbum, «Desde el espacio», donde se alternan con los estribillos. Nos parece esta una de las piezas paradigmáticas del entramado intermedial que, entre canción, pintura y recitado, se teje en la obra, y una de las que mejor refleja el espíritu del espectáculo. He aquí el texto íntegro de la composición:

DESDE EL ESPACIO

La poesía vista desde el espacio
se ve chiquitita.

Los periódicos, los expedientes,
los contratos,
no se ven.

La poesía vista desde el espacio
se ve chiquitita.

¡Nos usan en experimentos!
¡Todo lo que brilla de verdad es tan pequeño!
Todos los sitios merecen
que allí llegue un tren alguna vez.

La poesía vista desde el espacio
se ve chiquitita.

Los pronósticos, las ordenanzas,
el dinero,
no se ven.

Los horóscopos, tu currículum,
el presidente,
no se ven.

Las estadísticas, los mapas físicos,
el futuro,
no se ven.

La poesía vista desde el espacio
se ve chiquitita.

La poesía vista desde el espacio
se ve chiquitita.

Consejo de un perro

*No entierres el hueso
para rescatarlo mañana.
Te sabrá a tierra.*

La poesía vista desde el espacio
se ve chiquitita.

*Está llegando un viento
que arrancará de cuajo todas las veletas.*

La poesía vista desde el espacio
se ve chiquitita.

*Perdidos en la cola de un cometa
viajan nuestros deseos.*

¡Tan alta su raíz!

¡Tan lejano su vuelo!

La poesía vista desde el espacio
se ve chiquitita.

Despacito y mala letra.

*Confiamos en la hierba
frente al empedrado:
no siempre ganará el más fuerte.*

La poesía vista desde el espacio
se ve chiquitita.

¿Cómo salir de aquí?

¿Cómo salir de mí?

Tantas llaves

inútiles

escritas en cuadernos.

La poesía vista desde el espacio
se ve chiquitita.

Cómo echamos de menos a los viajeros.

Apenas se van

y ya es tarde.

La poesía vista desde el espacio
se ve chiquitita.

La poesía vista desde el espacio
se ve chiquitita.

(a coro y se va repitiendo)

La poesía vista desde el espacio
se ve chiquitita¹⁰...

«Desde el espacio» se circunscribe a ese conjunto de textos en los que la temática crítica se reviste de un cierto tono jocoso. El recurso a lo metapoético se conduce aquí a través de una mirada externa que está muy en concordancia con la adoptada por Rodríguez en algunos otros poemarios suyos, como *Crónicas de la galaxia* (2018) o *La poesía vista desde el espacio* (2014), obra esta última en la cual se inserta la composición¹¹. La poesía, vista desde esa lejanía que supone el espacio exterior, adquiere en el poema unas dimensiones insólitas en comparación con muchas de las cuestiones que nos acucian como seres humanos: el porvenir (los pronósticos, los horóscopos, el futuro), la necesidad de definir y delimitar al individuo y la realidad que lo rodea (los expedientes, los contratos, tu currículum, las estadísticas, los mapas físicos), las limitaciones impuestas en nombre del orden y de las representaciones de poder (los periódicos, las ordenanzas, el presidente, el dinero). En contraposición a todo ello, inapreciable desde la dimensión inconmensurable que supone el espacio —es determinante, en este sentido, el ritmo impuesto por el tetrasílabo oxítono: «no se ven»—, la poesía «se ve chiquitita». No pasa inadvertido ese uso marcadamente intencionado del diminutivo (especialmente en la canción de Mata, y tanto en la versión de estudio como en el directo), que nos remite al lenguaje cotidiano. Igualmente significativos resultan los versos de la cuarta estrofa, que en la edición de *La poesía vista desde el espacio* ocupan una posición central en el poema y que aquí, en la canción,

10 En cursiva, las partes recitadas. La letra de la canción es de David Eloy Rodríguez y la música está compuesta por Daniel Mata. En cuanto a los seis textos intercalados, Gómez Valero y Rodríguez se van alternando en la recitación, leyendo cada uno un poema.

11 Aunque con algunos cambios significativos en el orden de las estrofas, que en el poemario presentan una distribución simétrica, y en dos de los versos: «los pronósticos» han sido sustituidos por «los horóscopos» y, en el lugar de estos, reza «los veredictos».

se entreveran a modo de gozne —de reminiscencias zappianas— en la primera parte de la pieza: en ellos se alude a la importancia de lo pequeño o aparentemente insignificante («¡Todo lo que brilla de verdad es tan pequeño!») mediante una idea de justicia universal que contiene una crítica implícita a la alienación del individuo, concebido como parte de una colectividad que debe mantenerse a toda costa interconectada: «¡Nos usan en experimentos!... Todos los sitios merecen / que allí llegue un tren alguna vez». En las ilustraciones que acompañan al texto (figura 1), se dibuja la silueta de dos rostros de perfil configurados por un espacio caótico en el que las estrellas, planetas y agujeros negros aparecen entre brochas y pinceles ensartados, y donde hallamos también objetos vinculados a lo onírico, como conchas de caracol vacías, un globo aerostático o una langosta.

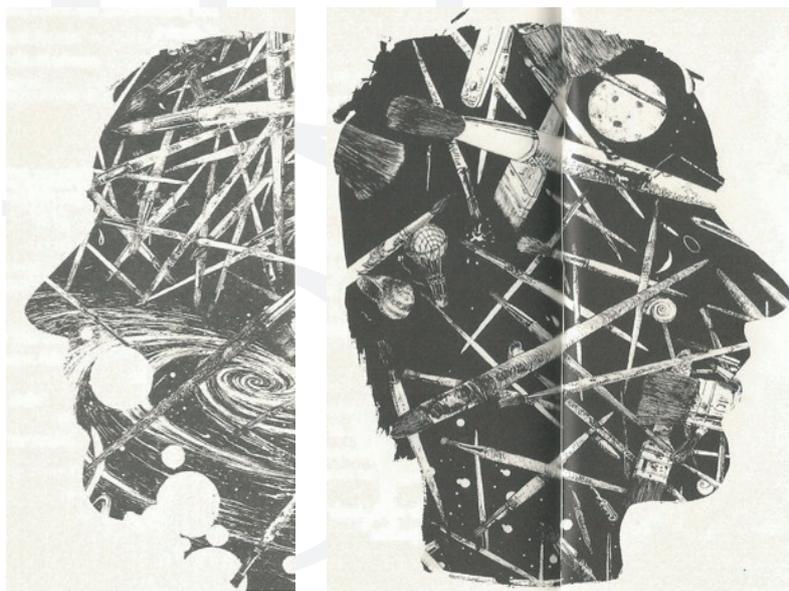


Figura 1. «Desde el espacio», *Su mal espanta*, © Patricio Hidalgo (2014)

Las seis composiciones breves que aparecen recitadas en la segunda parte de la composición se embeben del sentido de los estribillos («la poesía vista desde el espacio / se ve chiquitita»), pero a su vez deben ser tomadas como pequeñas piezas autónomas cuya función primordial es inducir al espectador u oyente a la reflexión. La primera, «Consejo de un perro», revisita el tópico horaciano del *carpe diem* mediante esa alusión irónica —que hunde sus raíces en la fábula no únicamente por la simbología animal, sino también por su didactismo— al perro y al acto de enterrar un hueso. Tanto «Un día llegará un viento» como «Despacito y mala letra», ambas pertenecientes al libro *Miedo de ser escarcha*, de David E. Rodríguez, se encuadran en el grupo de poemas críticos que incitan a la acción, a la rebelión del más débil frente al poderoso, y que están fundados en la esperanza de un mundo mejor: la llegada de ese viento que ha de arrancar de cuajo todas las veletas, que son como un orden preestablecido, un indicador de la dirección correcta, un modo de acotar el movimiento libre y sin observancias; y esa imagen de la hierba en el empedrado, que simboliza el triunfo de la belleza y de la vida en las situaciones más precarias y un entorno hostil, y que no es sino un modo de resistencia. Las restantes tres composiciones se revisten de un tono más pesimista o desesperanzado: en «Avistamientos», la más ambivalente de las tres, se acude a la imagen de un cometa, de donde penden «perdidos» nuestros deseos —aunque es también «alta su raíz» y «lejano su vuelo», lo cual entraña una idea de proyección y de trascendencia—; en «Diatribas» el yo lírico no halla las llaves («llaves

inútiles escritas en cuadernos») que le han de permitir superar sus propias limitaciones para encontrar el lugar que ocupa en el mundo, y ello a pesar del acto de escritura, que se revela, en ese sentido, como un ejercicio infructuoso; en «Los viajeros», por último, se alude al tema de la travesía o del viaje —¿posible trasunto de la muerte?—, e incidentalmente al tópico del *tempus fugit*, a la despedida y a la añoranza ocasionada por la partida. Son textos estos últimos que departen con una estampa de figuras humanas que alcanzan su plena corporeidad a través de la colosal sombra que las proyecta (figura 2); como si en ella se reflejara la esencia que las define, su verdadera dimensión ontológica.

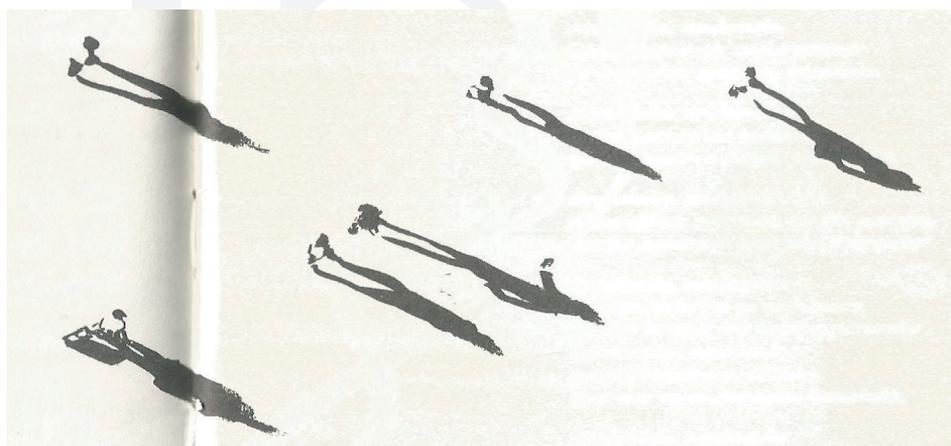


Figura 2. «Despacito y mala letra», «Diatribas» y «Los viajeros», *Su mal espanta*, © Patricio Hidalgo (2014)

No es la única ocasión en la que interviene la sombra como creadora de nuevas realidades ocultas. De hecho, son numerosos los ejemplos, tanto en las ilustraciones en vivo como en papel, siendo este un recurso plástico característico de la obra y del juego intermedial que la define. Así, en el poema «Compañías», de José María Gómez Valero, los tres versos que brillan, blanco sobre negro, como un haz de luz a los pies del faro, y que, como si formaran parte de un mensaje encubierto, son excluidos del recitado, nos ofrecen un ejemplo más de cómo la ilustración interacciona con la lectura poética desde el propio texto (figura 3).

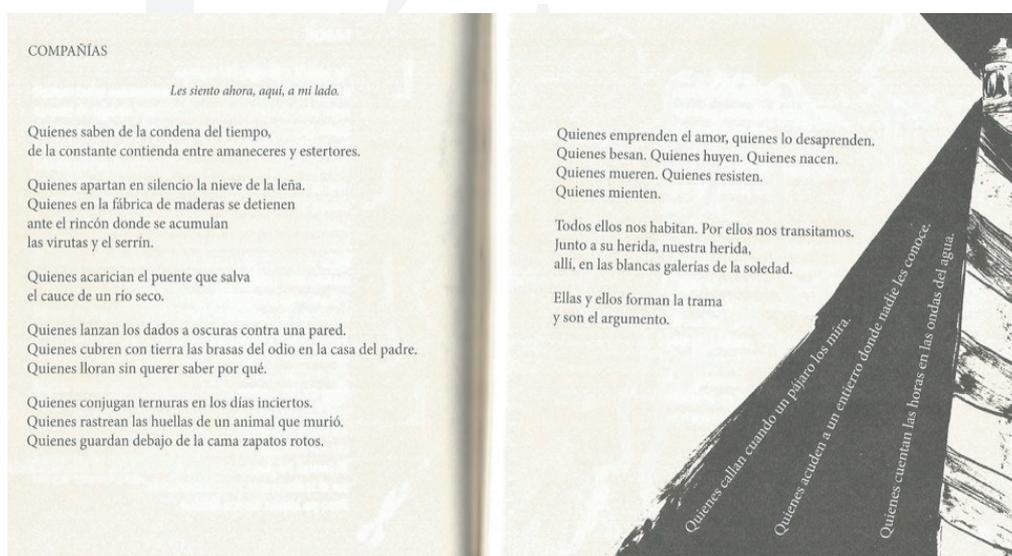


Figura 3. «Compañías», *Su mal espanta*, © Patricio Hidalgo (2014)

En otros casos, son los recursos sonoros, y no los visuales, los que se ponen al servicio de la recitación. En «La circular infinita», la lectura de David E. Rodríguez se funde en un *fade out* que constata la circularidad inextinguible del poema, expresada mediante puntos suspensivos:

El amor es un puente,
que es a su vez un laberinto,
que es a su vez un puente,
que es a su vez un laberinto...

Su mal espanta pone así de relieve la sorprendente capacidad del género lírico de adaptarse a diversos contextos mediáticos, superando los moldes canónicos y desbordando su fijación en la escritura, todo lo cual demuestra la potencialidad performativa del espectáculo. Y no sólo eso, sino que es además un claro ejemplo de cómo la compacidad estética de la *performance* poética, entendida en sus más variadas expresiones, discurre en paralelo a la robustez de sus postulados ideológicos y culturales. La poesía escénica se convierte, en este sentido, en una plataforma para el pensamiento crítico en pos de la acción comunitaria.

En paralelo, y en sintonía con las raíces andaluzas de la compañía, La Palabra Itinerante estrena en los últimos años una serie de espectáculos de hermanamiento entre la palabra poética y el flamenco. En 2012 llevan a las tablas «La herida abierta»¹², donde cante, baile, poesía, música, pintura e imagen en movimiento convergen en una misma obra interdisciplinar que parte con hondura de la tradición flamenca para llevarla a la ruptura, en lo que es un reflejo de la herida de la vida y de la creación. David E. Rodríguez y José María Gómez Valero escriben las letras del espectáculo y sus textos los canta en escena Juan Murube, acompañado de José Luis Medina a la guitarra y de Andrej Vujicic a la percusión. Completan el cuadro artístico Leonor Leal al baile, Xabier Mailán y Emilia Gálvez, autores de las videoproyecciones, y Patricio Hidalgo a los pinceles. Se percibe en esta parte de la producción letrística un acercamiento a la temática y a la estructura de los cantos flamencos tradicionales, aunque desde una óptica de modernidad que sigue la estela abierta ya en los sesenta por los Caballero Bonald, Gerena o Moreno Galván (cf. Ayala Gallardo, 2023: 166). En 2013 se estrena «Qué sabrá el reló de ná», un reencuentro de la poesía de Gómez Valero y Rodríguez Ramajo con el cante de Murube, la guitarra de Medina y la pintura de Hidalgo, con letras escritas para la ocasión y un espíritu renovado que los lleva a participar en diversos festivales nacionales e internacionales de reconocido prestigio en el mundo del flamenco. En 2014 se inaugura en el Dublin Flamenco Festival la obra titulada «Deseo», un proyecto más ecléctico que los anteriores y en el que los textos de Rodríguez y Gómez Valero (que en esta ocasión no intervienen en escena) son recreados en la voz de Rosi Navarro «La Divi» (cante), acompañada de José Luis Medina (guitarra), Andrej Vujicic (percusión), Rosario Toledo (baile), Andrea Olivo y Andrea Figueira (videoproyecciones), y Patricio Hidalgo (pintura)¹³. En «Palabra flamenca», espectáculo estrenado en 2016, la compañía conjuga la poesía con el cante y la pintura de Hidalgo. Los dos poetas andaluces se acompañan para la ocasión de Ana La Yiya y de

12 Concretamente se estrena el 7 de julio de 2012 en el teatro Bodega Antonio Fuentes de la Puebla de Cazalla (Sevilla), en el marco de la XLIV Reunión de Cante Jondo. El video de promoción del espectáculo está disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=yNxe1mKy13U&t=2s>> [consultado el 29 de marzo de 2023].

13 El video promocional del espectáculo está disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=zKhm42QA8a0>> [consultado el 29 de marzo de 2023].

Antonio García a la guitarra. Y, por último, en 2020 se estrena la obra «Hospitalidad», donde Rocío Rosado y Santiago Moreno cantan la poesía de José María Gómez Valero y David Eloy Rodríguez, acompañados, además de por Patricio Hidalgo, por Manuel Díaz a la percusión y Virginia Moreno al acordeón¹⁴. De este proyecto escénico surge ese mismo año un disco homónimo con seis piezas que están a medio camino entre el flamenco y la canción popular (Rocío Rosado y Santiago Moreno, 2020). Al margen de en este conjunto de obras escénicas, Rodríguez y Gómez Valero participan en diferentes conciertos y recitales, como el celebrado en mayo de 2020 en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, bajo el título «Por amor a la cultura»; o como el Tributo a Pastora Pavón, la Niña de los Peines, que tuvo lugar en la Fundación Cristina Heeren de Sevilla en marzo de 2021, con motivo de la celebración del Día de la Mujer.

Capítulo aparte merece el recital titulado «Sesión doble. Dos poetas y el cine», celebrado en el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla, en el marco del Festival 21 Grados, el 23 de junio de 2015. En este espectáculo, la poesía de Juan Antonio Bermúdez y David Eloy Rodríguez interaccionaba con la pintura de Patricio Hidalgo y, especialmente, con el cine, haciendo escala en las intrínsecas conexiones de lo textual con lo audiovisual a partir de la proyección de fotogramas de películas emblemáticas en la historia del séptimo arte. El cine se concebía aquí como una suerte de rito celebratorio orientado a aflorar las complicidades entre ambas artes y a expandir la expresión poética más allá de los márgenes de la palabra escrita.

Uno de los últimos proyectos estrenados por la compañía es «Animales heridos». En él, la poesía de David Eloy Rodríguez, que recita en directo sus textos, y la música de la acordeonista y clarinetista santeña Virginia Moreno se unen para presentar una propuesta multidisciplinar que parte de una concepción radical de la existencia: el amor, la belleza, la comunión, la alegría y la lucha son el único bálsamo para curar la herida provocada por el dolor, la distancia o el tiempo, por la servidumbre o por la injusticia, porque todos somos animales heridos. La palabra poética adquiere en este caso un sentido último y revelador: lamentar el horror del mundo y celebrar a su vez el milagro de la vida. El espectáculo cuenta además con las ilustraciones en vivo de Patricio Hidalgo, que complementa ese diálogo transparente y desnudo, articulado sin remilgos ni falsos ropajes, abierto a la mirada y a la improvisación, que se establece entre la voz recitativa y las sugerentes texturas del acordeón. El proyecto aparece sintetizado en el álbum que, con el mismo título que el espectáculo, se registra en octubre de 2020, y donde se recogen nueve de las piezas que estos dos artistas llevan a los escenarios (David Eloy Rodríguez y Virginia Moreno, 2020).

Finalmente, y para concluir este repaso cronológico, nos detendremos, ni que sea brevemente, en los cuatro espectáculos infantiles estrenados por La Palabra Itinerante en estos últimos años: «Cosas que sucedieron (o no)», «Ballena-pájaro», «La pequeña gran aventura de la araña Juliana» y «El libro de los deseos». En todos ellos la poesía se encauza con la pintura y con la pedagogía creativa, además de con la música en el caso de los dos últimos. Como sucede con la mayor parte de los proyectos de la compañía, los cuatro arrancan del formato en papel y, de ahí, se expanden para configurar una obra multidisciplinar más amplia confeccionada a partir de las diferentes disciplinas artísticas que entran en juego en escena. En esta ocasión, son cuatro álbumes ilustrados dirigidos a

14 El video de promoción del espectáculo está disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=wFKX0U7d6Lo>> [consultado el 29 de marzo de 2023].

niños y niñas de todas las edades los que conforman el punto de partida del acto performativo. En «Cosas que sucedieron (o no)», la poesía de José María Gómez Valero y David Eloy Rodríguez —que actúan en escena tanto en este como en los demás espectáculos a partir de guiones confeccionados por ellos mismos o, en ocasiones, como ocurre aquí, en colaboración con otros poetas, como Miguel Ángel García Argüez— interacciona con la pintura de Patricio Hidalgo. La obra, que parte del libro homónimo ilustrado por Amelia Celaya y publicado por la editorial Cambalache en 2013, une la cuentística con la poesía para invitar al espectador a reflexionar abiertamente sobre la vida y la condición humana. «Ballena-pájaro» arranca de la novela gráfica escrita por Gómez Valero y Rodríguez Ramajo e ilustrada por Patricio Hidalgo, quien también participa en el guion del espectáculo, y publicada, con el mismo título, en 2018 por la editorial El Paseo. La obra, que se construye a partir de la historia de esta ballena fantástica capaz de volar, incide en la búsqueda de la propia identidad y en el poder de la imaginación. «La pequeña gran aventura de la araña Juliana» toma como punto de partida los álbumes ilustrados *La pequeña gran aventura de la araña Juliana* (2016) y *Los fabulosos viajes de la araña Juliana* (2021), escritos igualmente alimón por Rodríguez y Gómez Valero e ilustrados por Patricio Hidalgo, y que cuentan con la colaboración de la profesora Lorena Lara Huertas, a la coordinación didáctica, y de los compositores Juan Cruz-Guevara, en el primer caso, y Martín Fernández Olmedo, en el segundo. Se trata de un cuento musical que se desarrolla con la participación en escena del pianista Ramón Aguilar Alonso y que está centrado en las aventuras de esta pequeña araña a la que le suceden cosas sorprendentes. Por último, en «El libro de los deseos», basado en el álbum homónimo escrito por Rodríguez, Gómez Valero y García Argüez e ilustrado por Hidalgo —y que cuenta de nuevo con la presencia en escena del pianista Ramón Aguilar—, el hilo argumental gira en torno a la imaginación, al sueño y al deseo como lugar de encuentro entre la poesía y la música. El espectáculo plantea un viaje en el que la ilusión y el tiempo se complementan y donde los anhelos sirven para ampliar horizontes, transformándose en auténticos creadores de nuevos mundos posibles; mundos que adquieren vida mediante la pintura de Patricio Hidalgo, quien muestra en vivo una vez más la fuerza expresiva de la palabra poética hecha en imágenes.

A modo de conclusión

Se evidencia en estas páginas el alcance performativo de La Compañía de Poesía La Palabra Itinerante, así como la dimensión intermedial de su propuesta escénica. Desde unos planteamientos iniciales aliados con un cierto rupturismo, la compañía encauza la densidad estética de sus postulados ideológicos por las vías de una poética abierta a todos los públicos y que hace de la representación una experiencia reflexiva e individual a la vez que comunitaria. La poesía performativa sirve aquí de acicate tanto para el pensamiento introspectivo como para la acción social y colectiva, ofreciéndole al espectador un modo alternativo y disidente de habitar la historia, un lugar desde el que atisbar la belleza y un medio eficaz de adquirir conocimiento (cf. Berbel, 2020: 140). En su búsqueda de nuevas formas de narratividad, La Palabra Itinerante ha alcanzado un espacio desde el que alentar los debates morales y gnoseológicos de nuestro tiempo sin renunciar a la dimensión estética y formal de la poesía, abriendo la palabra a nuevos cauces y espacios desde los que dialogar. El posicionamiento ideológico que subyace al acto performativo, esbozado en el primer apartado, sirve como telón de fondo a los diferentes espectáculos de la compañía, una de las más prolíficas en el terreno de la poesía escénica actual.

Referencias

- AYALA GALLARDO, Francisco Javier (2023). «El verso frente a la letra. Las dos caras del flamenco en la obra de José Manuel Caballero Bonald», en *La esperanza entre cenizas. Compromiso, identidad y texto en la poesía española de los siglos XX y XXI*, Juan José LANZ y Natalia VARA FERRERO (eds.). Sevilla: Renacimiento, 143-172.
- BAUMAN, Zygmunt (2001). *En busca de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- BERBEL GARCÍA, Rosa M. (2020). «Las fronteras del género: intermedialidad y performatividad en la poesía de Lola Nieto», *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, n.º 9, 131-145.
- CELAYA, Gabriel (1960). *Poesía urgente*. Buenos Aires: Losada.
- (1975). *Itinerario poético*. Madrid: Cátedra.
- CIRCO DE LA PALABRA ITINERANTE (1999). *Arte a la idea*. Autoedición.
- (2000). *En el incendio... alas de lluvia*. Autoedición.
- (2002). *Alacranes con las manos*. Autoedición.
- COMPAÑÍA DE POESÍA LA PALABRA ITINERANTE (2014). *Su mal espanta*. Sevilla: Libros de la Herida.
- CULLELL, Diana (2019). *La perfopoesía española en el siglo XXI: una revolución poética*. Madrid: Ediciones Amargord.
- ECO, Umberto (1968). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- FALCÓN, Enrique (2007). «Introducción», en *Once poetas críticos en la poesía española reciente*, Enrique Falcón (coord.). Tenerife: Baile del Sol.
- FEDERACIÓN DE GREMIOS DE EDITORES DE ESPAÑA, «Barómetro de Hábitos de Lectura y Compra de libros en España 2022», febrero de 2023. Disponible en: <<https://www.federacioneditores.org/lectura-y-compra-de-libros-2022.pdf>> [consultado el 21 de noviembre de 2023].
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- GARCÍA ARGÜEZ, Miguel Ángel, GÓMEZ VALERO, José María y RODRÍGUEZ, David Eloy (2013). *Cosas que sucedieron (o no)*. Oviedo: Cambalache.
- (2017). *El libro de los deseos*. Sevilla: Libros de la Herida.
- GARCÍA-TERESA, Alberto (2013). *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*. Ciempozuelos (Madrid): Tierradenadie Ediciones.
- GOLDBERG, RoseLee (1984). «Performance: A Hidden History», en *The Art of Performance. A Critical Anthology*, G. BATTCKOCK y R. NICKAS (eds.), New York: E. P. Dutton, 22-36.
- GÓMEZ VALERO, José María (1999). *El libro de los simulacros*. Lepe: Ayuntamiento de Lepe.
- (2005). *Travesía encendida*. Madrid: Vitruvio.
- (2007). *Lenguajes*. Sevilla: Carne y Sueño.
- (2011). *Los augurios*. Barcelona: Icaria.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando (2014). «“Su mal espanta”- I: Un libro-disco sencillamente bello, esperanzador y muy —¡pero que muy!— recomendable... Toda una poética para espantar —o mandar a la “mierda”— al mal y al desaliento», *Cantemos como quien respira*, 14 de marzo de 2014. Disponible en: <<http://fernandolucini.blogspot.com/2014/03/su-mal-espanta-i-un-libro-disco.html>> [consultado el 29 de marzo de 2023].

- HERKMAN, Juha (2012). «Convergence or intermediality? Finnish political communication in the New Media Age», *Convergence*, 18(4), 369-384.
- HIGGINS, Dick (1966). «Intermedia», *Something Else Newsletter*, vol. 1, n.º 1, February.
- (1984). *Horizons, the Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale, IL: Southern Illinois Univ. Press.
- IRAVEDRA, Araceli (2006). «Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española (contra la “Poesía de la experiencia”», *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 31, n.º 1, 119-138.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1910). *Baladas de primavera*. Madrid: Tip. de la Rev. de Archivos.
- LEHTONEN, Mikko (2001). «On No Man's Land. Theses on Intermediality», *Nordicom Review*, 22(1), 71-83.
- MARISCAL, Iván (2001). *Un día en el país de los humanos*. Autoedición.
- (2012). *Fe en la errata*. Autoedición.
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE, «Barómetro de Hábitos de Lectura y Compra de libros en España 2022», 27 de febrero de 2023. Disponible en: <<https://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2023/02/230227-barometro-habitos-lectura.html>> [consultado el 21 de noviembre de 2023].
- MITCHELL, W. J. Thomas (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Y. Hernández Velázquez (trad.). Madrid: Akal.
- ONG, Walter J. (1996). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- OTERO, Blas de (1980). *Historias fingidas y verdaderas*, Madrid: Alianza Editorial (1.ª ed. Madrid, Alfaguara, 1970).
- RODRÍGUEZ RAMAJO, David Eloy (1996). *Chrauf*. Sevilla. Ediciones de la Universidad de Sevilla.
- (2012). *Miedo de ser escarcha* (edición actualizada). Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- (2014). *La poesía vista desde el espacio*. Mérida: De la Luna Libros.
- (2008). *Los huidos*. Logroño: Ediciones 4 de agosto.
- (2006). *Asombros*. Sevilla: Carne y Sueño.
- (2010). *Para nombrar una ciudad*. Sevilla: Renacimiento.
- (2018). *Crónicas de la galaxia*. Málaga: Ediciones El Transbordado.
- RODRÍGUEZ RAMAJO, David Eloy, GÓMEZ VALERO, José María, HIDALGO, Patricio (2016). *La pequeña gran aventura de la araña Juliana*. Sevilla: Libros de la Herida.
- (2018). *Ballena-pájaro*. Sevilla: El Paseo Editorial.
- (2021). *Los fabulosos viajes de la araña Juliana*. Sevilla: Libros de la Herida.
- RODRÍGUEZ RAMAJO, David Eloy y GÓMEZ VALERO, José María (2005). «Una aproximación a la poesía en resistencia», *XVIII Jornadas de Pedagogía Social. ¿Construimos alternativas educativas desde los movimientos sociales?*, Dolores LIMÓN DOMÍNGUEZ (dir.). Sevilla: Universidad de Sevilla, 203-208.
- (2005b). «Sobre la utilidad de la poesía», *XVIII Jornadas de Pedagogía Social. ¿Construimos alternativas educativas desde los movimientos sociales?*, Dolores LIMÓN DOMÍNGUEZ (dir.). Sevilla: Universidad de Sevilla, 209-215.

- RODRÍGUEZ RAMAJO, David Eloy y MORENO, Virginia (2020). *Animales heridos*, autoedición.
- ROSADO, Rocío y MORENO, Santiago (2020). *Hospitalidad*, autoedición.
- SMITH, M. K. y KRAYNAK, J. (2009). *Take The mic. The art of performance poetry, slam, and the spoken word*. Naperville: Sourcebook MediaFusion.
- SPANG, Kurt (1996). *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- SUBCOMANDANTE MARCOS, «Todo se entiende solo a medias, por La Palabra Itinerante», *Rebelión. opiniones y noticias rebeldes sobre el mundo*, 15 de mayo de 2009. Disponible en: <<https://rebelion.org/todo-se-entende-solo-a-medias-por-la-palabra-itinerante-2/>> [consultado el 29 de marzo de 2023].
- TORTOSA, Virgilio (2000). «Canon realista y utopía posible», en VV. AA., *Voces del Extremo: poesía y conciencia*. Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez.
- WOLF, Werner (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam: Rodopi.
- VV. AA. (2008). *La intermedialidad / Intermediality, Cultura, lenguaje y representación*, vol. 6, 7-170.