

EL GIRO PERFORMATIVO EN POESÍA: PERSPECTIVAS TEÓRICAS Y NUEVOS LENGUAJES

THE PERFORMATIVE TURN IN POETRY: THEORETICAL PERSPECTIVES AND NEW LANGUAGES

Isabel GONZÁLEZ GIL

Universidad Complutense de Madrid
migonzalezgil@ucm.es

Resumen: La performatividad se ha convertido en una de las principales categorías para entender la contemporaneidad literaria, también en lo que concierne a los lenguajes poéticos. Sin embargo, las aportaciones teóricas al respecto vienen de ámbitos diversos y no siempre conciliables. Teorías de la *performance* como las de Schechner (1977), Phelan (1993) o Fischer-Lichte (2004) permiten abordar prácticas poéticas que surgen en territorios híbridos entre la poesía, la escena, el arte de vanguardia o la neo-oralidad tecnológica, por ejemplo, la perfopoesía, la poesía sonora, las acciones poéticas o el *slam poetry*, y que comparten rasgos de esta, como la importancia del acontecimiento frente a la representación, la inscripción semiótica del cuerpo o la co-presencia y el regreso a la comunidad. Por otro lado, teorías de la lírica, como la de Jonathan Culler (2015), han llamado la atención sobre los aspectos de *performance* del poema (repetición, ritmo, metro, rima, etc.). Este artículo explora estas aportaciones teóricas, diferenciando tres ejes: poesía performativa; teorías sobre la performatividad del poema y construcción de posturas e identidades autoriales, examinando qué códigos son específicos de la lírica y en qué medida puede hablarse de un «giro performativo» en poesía.

Palabras clave: Performatividad. *Performance*. Teoría de la lírica. Perfopoesía. Poesía española contemporánea.

Abstract: Performativity has become one of the main categories for understanding contemporary literature, including poetic languages. However, theoretical contributions in this regard come from diverse and not always reconcilable fields. Performance theories such as those by Schechner (1977), Phelan (1993), and Fischer-Lichte (2004) allow us to approach poetic practices that emerge in hybrid territories between poetry, the stage, avant-garde art, and technological neo-orality, for instance perfopoetry, sound poetry, poetic actions, and slam poetry. These practices share certain features, particularly the importance of event over representation, the semiotic inscription of the body, co-presence, and a return to the community. On the other hand, theories of the lyric, such as that of Jonathan Culler (2015), have drawn attention to the performative aspects of the poem (repetition, rhythm, meter, rhyme, etc.). This article explores these theoretical contributions along three axes, namely performance poetry, theories on the performance of the poem, and the construction of authorial postures and identities, examining which codes are specific to lyric genre and the extent to which we can speak of a «performative turn» in poetry.

Keywords: Performativity. Performance. Lyric theory. Perfopoetry. Contemporary Spanish poetry.

1 Introducción

La performatividad se ha convertido en una noción fundamental para entender las expresiones literarias y artísticas de la contemporaneidad. Desde las teorías austinianas, que comenzó a hacer públicas en 1955, y el llamado «giro performativo» (Fischer-Lichte 40) que se produjo a partir de los años 60, la redefinición de códigos que implica esta categoría ha fructificado tanto en el ámbito de la teoría como en el de las prácticas literarias. Hace dos décadas observaba ya Mieke Bal el potencial interdisciplinar¹ de este concepto «viajero», al tiempo que señalaba la sobreutilización de las nociones de ‘performatividad’ y ‘*performance*’ y la frecuente confusión de ambas. Precisamente por este nomadismo y transversalidad, el término —del que el propio Austin destacara su sencillez como una de las razones de su elección²— se ha revestido de sentidos múltiples en las teorías y disciplinas que ha ido atravesando, y a su vez permeando y reconceptualizando, desde la lingüística a la filosofía postestructural o los estudios de género, así como en intersticios e hibridaciones de las mismas —como los *Performance studies*, cuya andadura comienza a principios de los años 80 de la mano del teórico y director de teatro Richard Schechner y el antropólogo Victor Turner—. La gran heterogeneidad semántica se ha traducido en múltiples caminos de investigación abiertos.

Si bien los estudios sobre performatividad en literatura se han orientado principalmente hacia la *performance* y el teatro, se revela necesaria también fuera de los límites de estos géneros. En este artículo pretendo cartografiar y explorar sucintamente tanto las perspectivas teóricas que ha abierto el estudio de la performatividad del género lírico³, como los códigos aplicables a las expresiones y lenguajes contemporáneos de la llamada «poesía performativa» o «perfoepoesía».

La debida distinción entre los términos *performative* y *performance* —resaltada, entre otros, por Rita Horanyi (2013), aunque libros como el de Fischer-Lichte consideren la performatividad como la clave de estudio de la *performance*— abre dos problemáticas principales en su aplicación a la poesía: por un lado, la de la performatividad de la poesía o el lenguaje poético como acción, su capacidad realizativa y transformativa —«palabras que hacen» (Austin) o «palabras que ejercen su peso» (Bal)—, y las prácticas poéticas en las que este componente es dominante, como las acciones poéticas, situaciones o intervenciones en el espacio urbano. Por otro lado, encontraríamos la *performance* poética en el sentido de su realización escénica o poesía «en vivo» —*live poetry* o *spoken Word*, un término más amplio que el de *performance poetry*, como ha destacado Martínez Cantón (390)—, y los múltiples subgéneros y denominaciones de esta (poesía sonora, polipoesía, combates poéticos o *poetry slam*, cabarets poéticos, *jam session* poéticas, recitales o improvisaciones poéticas). Así, pueden discernirse dos sentidos principales al tratar de la performatividad poética: la poesía como acción o como actuación-espectáculo; son conceptualmente distintos, a pesar de que en la

1 Noción paradigmática (y sintomática) del pensamiento contemporáneo, atraviesa de manera transversal disciplinas como la antropología, la filosofía, los estudios culturales, la teoría de las artes, entre otras.

2 En el inicio del ensayo «Performative utterances» (1961), Austin afirmaba: «You are more than entitled not to know what the word ‘performative’ means. It is a new word and an ugly word, and perhaps it does not mean anything very much. But at any rate there is one thing in its favor, it is not a profound word» (233).

3 Para este artículo se tratará la poesía lírica como archigénero literario, asumiendo la tradicional división tripartita (o cuatripartita) de los géneros teóricos. Para la problematización del término «lírico» para tratar algunas manifestaciones de la poesía performativa, remito a Arturo Casas: (2012): «La poesía no lírica: enunciación y discursividad poéticas en el nuevo espacio público» y Baltrusch y Lourido (2012), *Non-lyric discourses in contemporary poetry*.

práctica se presenten con múltiples cruces e imbricaciones. No puede extrañarnos, dado el hibridismo de la tradición de vanguardia de la que beben la mayoría de estas prácticas artísticas, y que rehúye las categorías tradicionales. El potencial performativo de la *performance*, que puede desgranarse de teorías —como la de Kristeva— acerca de la capacidad transformadora del lenguaje poético sobre el discurso social, sumado a la voluntad política y subversiva de muchos de los poetas-*performers*, hace que sea conveniente no separar por completo estas dos orientaciones y aprovechar más que renegar de las (a veces felices) confusiones que propician los términos.

Yendo más allá de los usos terminológicos, cabe preguntarnos por la existencia de dicho giro performativo en la teoría y las prácticas poéticas, a la par (aunque menos explorado) al que ha transformado el ámbito teatral y otras manifestaciones artísticas, así como qué rasgos comparte de las principales propuestas teóricas para otros géneros y en cuáles se hace patente la singularidad de la poesía lírica⁴. Fischer-Lichte llamaba la atención en su *Ästhetik des Performativen* sobre la gran cantidad de recitales literarios y el renovado interés del público *congregado* para escuchar la voz de los poetas y de los escritores (40). La transformación que este cambio de paradigma ha producido en la poesía ha sido mucho más amplia, como veremos a continuación, y ha discurrido paralelamente (como es habitual) en la teoría y en la creación poética, por lo que es imprescindible examinar ambas para comprender su alcance.

2. La noción de performatividad, de Austin a la teoría de la lírica

La necesidad de cartografiar la teoría al respecto se impone por esta ambivalencia del término ‘performatividad’, cuya vitalidad hace que se utilice, también al tratar del género lírico, para abordar aspectos distintos y, a veces, como se ha dicho de la *performance*, constituye el objeto más inaprensible⁵.

Como ha estudiado Jonathan Culler en su artículo «Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative» (2000), el término ha pasado por tres ámbitos principales: 1) la filosofía del lenguaje, con la teoría de los actos de habla de Austin, quien excluía la literatura de los enunciados performativos por tratarse de usos «no serios» o «parásitos» del lenguaje, en los que no existe verdadera intención de realizar los actos que se enuncian. La poesía se incluye explícitamente, con el ejemplo de un verso de Walt Whitman, quien, según Austin, no incita realmente al águila de la libertad a remontar el vuelo. 2) La teoría literaria, especialmente en la postestructural, con autores como De Man o Derrida. Se pone de manifiesto el carácter performativo del lenguaje literario como creador de mundo y realidades. 3) Un tercer salto es el que se produce en los estudios de género, con teóricas como Butler (1988, 1990), que concibe la identidad de género como performativa, construida a través de repeticiones *estilizadas* de actos en el tiempo (297).

En cuanto a los estudios específicos sobre *performance*, en 2004, Fischer-Lichte publicaba el canónico libro *Ästhetik des Performativen*, que vino a completar los estudios hechos por Richard

4 En 2012, Juan Carlos Pueo mencionaba la desproporción en el estudio teórico de esta noción en los diferentes géneros: «la atención que se ha dado a lo performativo en poesía no pasa de anecdótica si la comparamos con la que ha recibido el teatro, que cuenta con una bibliografía mucho más extensa» (439).

5 Ha observado Richard Schechner: «There is no historically or culturally fixable limit to what is or is not ‘performance’» (2013: 2).

Schechner a partir de 1970 (*Essays on Performance Theory, 1970-1976*, publicado en 1977), y en 1993 por su discípula Peggy Phelan en *Unmarked. Politics of Performance*, libro en el que presentaba la *performance* como resistencia a la producción (y reproducción) capitalista de los objetos culturales, desde una perspectiva psicoanalítica y feminista, así como cuestionamiento de las políticas de visualidad, sus jerarquías y roles (Barría 116).

Mientras estas contribuciones estaban principalmente dedicadas al género de la *performance*, podemos ver cómo teóricos como Jonathan Culler en su *Theory of the Lyric* (2015) hacía de la performatividad el marco teórico más apropiado para la lírica, para subvertir las tendencias críticas herederas del New criticism, así como la más reciente narratología transgenérica, que emplean un modelo mimético-ficcional que la asimila al narrativo⁶.

Culler (2015) diferencia cuatro tipos de performatividad en la poesía lírica: la primera, una performatividad general vinculada al carácter convencional del discurso literario, que implica traer al ser lo que describe. Este tipo, para Culler, se da especialmente en el discurso ficcional (pues, para el teórico, aunque en lírica puede existir ficción lo esencial son las palabras, no los mundos —*words, not worlds*—). En segundo lugar, el tipo de performatividad que considera básica del género: el acto de establecerse como lírica, dentro de una tradición o archigénero, y cómo los distintos elementos del poema contribuyen al efecto de conjunto (131). Sin embargo, considera que este tipo es poco interesante por la amplitud de su aplicación. Un tercer tipo de performatividad, para el que propone reservar el concepto, es el del éxito del poema en producir lo que describe. Pone de ejemplo la célebre *Oda a Afrodita*, en la que Safo logra crear el efecto de que la diosa responde. Al cuarto caso propone denominarlo *performance*, y consistiría en la acción o el acontecimiento lírico, el funcionamiento del poema en el mundo: «The lyric performance succeeds as it acts iterably through repeated readings, makes itself memorable» (131). La lírica, con sus patrones rítmicos que crean la necesidad de ser escuchados de nuevo, es lenguaje placentero (*pleasurable language*) y memorable, el poema —señala Culler, retomando una idea de Derrida en *Che cos'è la poesia?*— pide ser repetido, memorizado, y su éxito en el mundo en última instancia es formar parte del acervo común, como los refranes o los clichés literarios.

La lírica, afirma Culler, es un acontecimiento y no la representación de uno. Lo que acontece en la lírica es el sonido mismo: «I have said that lyric aims to be an event, not a representation of an event, and sound is what happens in lyric: sound becoming patterned, even when lyrics are entirely written» (137). Por esta razón, propone salir del modelo mimético y hermenéutico del poema concebido como un monólogo dramático, que busca en el sujeto lírico a un personaje y acercase a un modelo performativo, que tenga en cuenta esta iterabilidad del *melos* como clave del hechizo que *produce* el canto.

Con ello, cuestiona que el concepto de representación y el modelo hermenéutico heredado en los países anglosajones del New Criticism sean los más apropiados para abordar la especificidad de la lírica, pues considera que dejan de lado lo que el poema *hace* y se centran en lo que *dice*. Esta misma objeción la realizaba Fischer-Lichte sobre la *performance*, al proponer el paso de un modelo semiótico, centrado en el significado, a un modelo performativo, que pone en el centro el acontecimiento.

6 Al respecto de este debate sobre marcos teóricos contrapuestos, puede consultarse: González Gil, Isabel (2020), «Nuevos enfoques teóricos para el estudio de la poesía lírica», *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, 29, 495-521.

Ya en 1966 Susan Sontag ponía en *Against Interpretation* la experiencia sensorial por encima del significado, abogando por una erótica del arte en lugar de una hermenéutica, que prestase una mayor atención a la forma del arte⁷.

Lo que subyace en este giro performativo de la teoría es lo que, según Óscar Cornago, es «la crisis de la filosofía representacional que ha caracterizado la pasada centuria y una concepción del fenómeno de la representación desde un ángulo antes performativo u operacional que exclusivamente como significado en tanto que resultado de esa representación» (13). En su traslación a la lírica, y pese a que todavía está lejos de constituir un cambio de modelo similar al teatro, la performatividad es una noción enormemente fértil tanto por los rasgos propios del género como por la tradición del mismo. Como ha señalado Juan Carlos Pueo (2012), la lectura en silencio y solitaria del poema se consolida solo en la Modernidad, y nunca termina de desvincularse completamente de la recepción oral (439).

En la poesía contemporánea, también se manifiesta un renovado interés por la escenificación de la poesía, su recitación y acción pública. Este impulso ha tenido su correlato en estudios que abordan la performatividad poética. El excelente estudio de Julia Novak, publicado en 2011, *Live poetry: an integrated Approach to Poetry in Performance*, sitúa la poesía performativa (*performance poetry*) dentro de un abanico de prácticas de oralidad mucho más amplias, ubicándola en el extremo más controvertido para la crítica del espectro de la poesía en vivo (29).

En los estudios de Novak y otros —como Cornelia Gräbner (2008), Gaston Franssen (2012), M.^a José Pasos (2012) o en España los de Arturo Casas (2012), Clara Isabel Martínez Cantón (2012), Rosa Berbel sobre Lola Nieto (2020) y Diana Culler acerca del *slam poetry* (2020), entre otros— podemos ver cómo la performatividad se ha convertido en una categoría indispensable para pensar la poesía en vivo, la poesía en la esfera pública, la importancia de la oralidad en el campo poético español contemporáneo y específicamente de unas prácticas herederas de la tradición de vanguardia y de la polipoesía de los años 80.

Conviene discernir, bajo mi punto de vista, tres ámbitos en los que la categoría de performatividad se revela indispensable para pensar el género lírico (y que a menudo se confunden o amalgaman), y que abordaremos en los apartados siguientes: 1) la poesía performativa, en la que se incluyen los principales géneros y manifestaciones de la poesía cuya dominante es la actuación en la esfera pública (ya sea escenificación o acción). 2) la performatividad del poema, que supone analizar —en línea con el cuarto sentido de la teoría de Culler— los rasgos del texto lírico que hacen de él un acontecimiento y que lo vinculan con la *performance*. 3) Por último, esta noción ha mostrado su utilidad también en el estudio de la construcción de posturas autoriales, tanto en la producción del yo intratextual como la figura del autor-*performer* en la escena.

3. Poesía performativa: tipos, espacios, códigos

Novak recoge dos principales sentidos de poesía performativa: uno más amplio, que entendería la performatividad como declamación y en el que se incluiría el recitado de poemas no necesariamente

7 Señala Sontag: «Ninguno de nosotros podrá recuperar jamás aquella inocencia anterior a toda teoría, cuando el arte no se veía obligado a justificarse, cuando no se preguntaba a la obra de arte qué decía, pues se sabía (o se creía saber) qué hacía» (17).

concebidos para escena, y uno más restringido, que acotaría la poesía performativa a aquellas producciones y prácticas concebidas directamente para ser actuadas (30).

La poesía performativa no procede de una única gran tradición, sino que pueden distinguirse dos principales veneros a los que se vinculan las prácticas poéticas contemporáneas (Gräbner y Casas, 12): la poesía oral de tradición popular, predominante hasta el Renacimiento (Martínez, 230) con sus modelos de poeta como juglar o cantor, y certámenes de justas poéticas y juegos florales. Zumthor (1983) distinguía entre una «oralidad primaria», caracterizada por su «no permanencia y su inexactitud» de la «oralidad mediatizada» de las técnicas contemporáneas (30). Por otro lado, la importancia de lo performativo resurge con fuerza en el siglo XX ligado, por una parte, a las prácticas poéticas (o interartísticas⁸) de las vanguardias —*zaum* en el futurismo ruso, Dada, *seratas* futuristas, los *happenings*, las derivas situacionistas o el accionismo vienés (Cruz Sánchez, 2022)— y en el contexto de los movimientos contraculturales de los años 60 en EEUU y en Europa, en los que pueden destacarse poetas de la Generación Beat como Allen Ginsberg, el movimiento Fluxus, entre cuyos fundadores se encontraba el poeta Dick Higgins, o en los años 80 la polipoesía italiana, cuyo manifiesto se publica por primera vez en Valencia. Destaca también en Chile la figura de la poeta y artista visual Cecilia Vicuña, que ha desarrollado desde las décadas de los 60 y 70 una trayectoria sólida de *performance* poética vinculada al compromiso político feminista y ecológico. En España ya en los años 60/70 se encuentran figuras como Ignacio Gómez de Liaño, Miguel Ullán, entre otros artistas que experimentaron con diferentes lenguajes (como la poesía concreto-visual, o la poesía sonora), que se desarrollan en las primeras décadas en un contexto de resistencia a la dictadura franquista. Por ejemplo, el poema de acción *A Madrid*, concebido por Arias-Misson en 1969-1970 y en el que participó Gómez de Liaño, que proponía recorrer diferentes espacios de la ciudad portando las letras del título hechas con cartones y buscando formar combinaciones nuevas de palabras vinculadas a los espacios.

En el campo poético español actual destacan nombres como los de María Salgado, Luz Pichel, Gonzalo Escarpa, Sara Torres, Lola Nieto, Ángelo Néstore o Ángela Segovia, que publican también en editoriales de poesía tradicional. En el circuito de *poetry slam*, en 2020 el asturiano Dani Orviz se proclamó Campeón de la Copa de Mundo de París y Olza Olzeta campeona de Europa, lo que es solo una pequeña muestra de la vitalidad de la escena poética en nuestro país. También puede hablarse de una eclosión del interés por el recitado y la puesta en escena de libros de poesía de autores y autoras contemporáneos. Un ejemplo puede verse, además de en la proliferación de presentaciones y recitales en las capitales españolas, en el reciente ciclo *Poetas en la Abadía*, coordinado por Juan Mayorga en el Teatro La Abadía de Madrid, y que se ha prolongado del 16 de octubre al 17 de junio, en el que han llevado a escena sus obras algunos de los principales poetas españoles contemporáneos, como

8 La cuestión de cuándo corresponde la denominación de «poéticas» a prácticas que se salen de los géneros literarios o artísticos tradicionales o que son propuestas híbridas no suele abordarse y tiene que ver, a menudo, con una auto-denominación por parte de creadores que también escriben obras poéticas (esto es especialmente claro en el caso de las *performances* poéticas y su difícil separación respecto de otras manifestaciones del género). Otra razón de esta denominación puede ir ligada al hecho de que se utilicen expresiones verbales que son percibidas como poesía (por ejemplo, en otro territorio híbrido como son las acciones poéticas) ya sea por tratarse de versos conocidos o presentados como poesía, o bien una mezcla de ambos, como en el proyecto «Versos al paso», que llevó a cabo el Ayuntamiento de Madrid en 2018. Como advirtió Oldrich Belic «para que un segmento del discurso pueda ser percibido inequívocamente como verso (si no lo hemos conocido con anticipación como parte de una enunciación versificada), tiene que aparecer en el contexto de un poema, como parte de un todo poético superior» (41).

Chantal Maillard, Olvido García Valdés, Juan Carlos Mestre, Ada Salas o Luis García Montero. Los lugares en los que se desarrolla la poesía performativa son de lo más variados, desde bares, calles y plazas hasta espacios institucionales como museos o ayuntamientos. Aunque sigue en alguna de sus formas muy vinculada a la contracultura y a la vanguardia, es cada vez más solicitada por instituciones culturales (como puede verse en la programación de Matadero Madrid, con múltiples propuestas de poesía performativa y un programa de residencias de escritura performativa), el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCCB), que organiza competiciones de *poetry slam*, y numerosos museos tanto nacionales como internacionales, especialmente de arte contemporáneo, que acogen muestras y actuaciones de *poetas-performers*. En España hay actualmente varios festivales de perfoepoesía, como el Festival Internacional «Perfoepoesía» de Sevilla, las jornadas Perfoepoetry en Murcia organizadas por el Centro Párraga de Cultura Contemporánea, o el Festival de Poesía Escénica de Valencia «Vociferio», además de un circuito muy vivo de *poetry slam*, con un campeonato nacional que ya va por su XI edición.

Aunque a menudo se utilizan denominaciones genéricas como perfoepoesía o *performance* poética para abarcar diferentes sentidos del término y tipologías (por ejemplo en Lorente 2020), en este ámbito amplio pueden encontrarse subgéneros con una delimitación clara y una tradición bastante reconocible, como la propia *performance* poética, los *poetry slams* o combates poéticos, las acciones poéticas, la polipoesía, la poesía sonora, las improvisaciones poéticas, las *jam session* de poesía o los recitales, en estos dos últimos puede encontrarse tanto el tipo amplio como el restringido de performatividad, pues a menudo se trata de textos tradicionales llevados a escena.

Pese a la disparidad de los lenguajes utilizados, que a la semiótica corporal (voz, gesto) añaden frecuentemente otros como la música, las tecnologías para crear texturas sonoras, o la utilización de objetos; tienen en común el impulso de llevar la poesía a la esfera pública, y de recuperar con ello el carácter de acontecimiento; así como otra serie de rasgos que pasamos a examinar, teniendo en cuenta las singularidades que la poesía performativa presenta respecto a otras formas literarias.

La poesía performativa comparte con otros subgéneros de la performatividad algunas de las principales características que han desarrollado teóricas como Fischer-Lichte o Phelan, y que la distinguen de la producción y recepción del formato libro:

- En primer lugar, la noción de acontecimiento frente a obra. Tanto la escena como la acción llevan al lenguaje poético por los caminos de la singularidad y la apertura al contexto, frente al modelo de libro como obra acabada y reproducible. Pese a que una *performance* pueda ser repetida, o una poesía re-presentada en diversos lugares, los elementos de puesta en escena (voz, gestualidad) nunca pueden ser reproducidos exactamente. Las coordenadas espacio-temporales y la interacción con el público alteran sustancialmente también lo que sucede. La poesía performativa está ligada a la contingencia. Autoras como Phelan defienden que esto forma parte de la ontología de la *performance*, la cual «becomes itself through disappearance» (147), y por ello no puede ser documentada o reproducida tecnológicamente sin convertirse en otra cosa. Este carácter efímero ha sido buscado en la tradición poética de vanguardia como una forma de combatir la mercantilización, para evitar que la obra entre en el circuito de consumo y reproducción (aunque, en el caso de la poesía, este sea más minoritario que el del arte oficial), y aparece en las poéticas de autores que se posicionan en un lugar de vanguardia o contracultura. Puede verse en la noción de *precarios* de Cecilia Vicuña, concebidos como poemas espaciales (Puppo, 2020). Como dirá a propósito de su

obra *Disolución* (2009): «Precario significa oración, incierto, expuesto a peligros, inseguro. La oración es cambio, el instante peligroso de la transmutación». En esta defensa de lo contingente y transitorio, algunas editoriales alternativas han apostado por materiales como el cartón o los poemas-objeto en diferentes países hispanoamericanos y europeos. En España recientemente puede verse la colección de Cartonera del Escorpión azul, que ya va por la undécima publicación.

- En segundo lugar, la noción de co-presencia. La perfopoesía implica la presencia simultánea de los poetas y el público, lo que altera la forma habitual de recepción de la poesía, en la que existe distancia temporal y espacial entre los creadores y los lectores. En la *performance*, ha desarrollado Fischer-Lichte, se redefine la relación entre sujeto y objeto, entre emisor y receptor, y los roles que se esperan de ambos. En la poesía performativa de distintas maneras y grados también se busca una interacción mayor con el público, y se persigue a una audiencia participante, ya sea rompiendo con la habitual separación entre poeta y receptor (por ejemplo, en el recital de Ada Salas en el Teatro La Abadía al final de la actuación la poeta invitó al público presente a subir al escenario a bailar), o asignando nuevas funciones más activas (como pueden ser las reacciones de la audiencia o la puntuación de poemas en un certamen de *poetry slam*). Esta co-presencia tiene implicaciones también en la creación de comunidades y la vivencia de la poesía como un acontecimiento colectivo.
- En tercer lugar, en la escenificación de la poesía entran en juego múltiples sistemas semióticos simultáneos. El cuerpo del poeta entra en escena y se inscribe semióticamente: son significativas sus palabras como sus silencios, la risa o el llanto, los bostezos, las pausas o los ruidos que haga, los desplazamientos, el maquillaje y vestuario que utilice, los ruidos u olores; todo ello entra en diálogo con (si hubiere) la escenografía y el *atrezzo*, la música, los elementos audiovisuales, la iluminación, etc. La corporeidad que supone la escenificación de la poesía es un cambio importante de lenguaje respecto al texto escrito, que se hace voz, matiz, gesto, y permite apreciar el ritmo interno que el creador aporta y aprecia en sus versos.
- Por último, y relacionado con el punto anterior, la presencia en escena del poeta se distingue de la del actor por la diferencia en los pactos de ficción de ambos géneros. En el teatro, todo se convierte en signo y es recibido como ficción. En poesía, por la propia tradición del género (al que se ha negado a menudo el estatus ficcional), es habitual la identificación del público del yo poético con el sujeto biográfico del poeta-*performer* (Novak, 2012, Franssen, 2012), y a menudo este *colapso* de instancias es buscado también por el poeta como una forma de acercamiento a la audiencia. Veremos en el último apartado cómo esto permite la creación de posturas autoriales e identidades en la escena.
- Otros rasgos, como el ludismo o el antielitismo, también son habituales de las propuestas performativas, especialmente en aquellas más vinculadas a la contracultura y a espacios alternativos.

4. La performatividad del poema

Más allá de estos subgéneros específicos, pertenecientes en su mayoría a una tradición de poesía experimental o a una búsqueda de re-oralización ligada a la recuperación de formas de poesía popular, otra vía menos explorada, pero en la que esta noción es esencial para la teoría de la lírica es el estudio de la performatividad del poema. Pues incluso si tratamos con la poesía más alejada de la escena, con

formas de escritura y lectura puramente gutenberguianas, se encuentran en el género lírico una serie de aspectos que son performativos. Esta es la razón por la que Jonathan Culler, como hemos señalado antes, ha propuesto la performatividad como marco teórico para el género. Lo que denomina Culler aspectos rituales del poema son elementos formales que hacen de ellos textos para la representación (2015: 37), como la medida del verso, el ritmo, la rima o las repeticiones sintácticas. Northrop Frye se refería a ellos como *charms*⁹, los rasgos de incantación del *melos*, cuya retórica —señala— funciona a través de patrones de sonido, que producen un efecto hipnótico en la mente consciente:

The rhetoric of charm is dissociative and incantatory: it sets up a pattern of sound so complex and repetitive that the ordinary processes of response are short-circuited. Refrain, rhyme, alliteration, assonance, pun, antithesis: every repetitive device known to rhetoric is called into play (126).

Ya los formalistas hicieron de la repetición (la estructura del paralelismo) el aspecto fundamental del lenguaje poético. Jakobson lo desarrolla en su noción de «función poética», resultante de la proyección del principio del eje de la selección del lenguaje (la equivalencia) sobre el de la combinación, que produce toda una serie de recurrencias en los distintos niveles de la textura del poema y convierte su referencia en ambigua y —según Derrida y Culler— el lenguaje poético en memorizable. Precisamente por esta relación con la memoria, durante siglos de oralidad la literatura fue transmitida en verso.

Estos patrones rítmicos, según Culler, estarían en el poema en tensión con los elementos miméticos¹⁰, de manera similar a cómo Osip Brik concebía el poema como una polaridad de elementos rítmicos y semánticos, en tanto que la lengua poética obedece a dos leyes principales (las de la norma sintáctica y las rítmicas), y no puede prescindir de ninguna de ellas:

si privamos al verso de su valor semántico, lo aislamos del elemento lingüístico y lo transferimos al elemento musical, en consecuencia, el verso dejaría de ser un hecho lingüístico. Si, por el contrario, transponemos las palabras, podemos privar al verso de sus rasgos poéticos y hacer de él una frase de la lengua hablada (113).

En función de tradiciones y poéticas, unos rasgos subordinan a otros (por ejemplo, en la exigencia de la rima, que somete al sentido a unas posibilidades combinatorias) o bien se encuentran subordinados (como, por ejemplo, en la poesía de la experiencia, en la que el lenguaje se aleja de sus combinaciones puramente rítmicas para poner por delante la función comunicativa). Los elementos rítmicos del poema guardan todavía esta relación con los orígenes orales y populares de la poesía. La

9 «Charm is from *carmen*, song, and the primary associations of charm are with music, sound and rhythm. The native word for charm is «spell», which is related, if somewhat indirectly, to the other meaning of spell in the sense of reading letter by letter, or sound by sound» (123-124).

10 Culler toma esta idea de la propuesta de Roland Greene en *Post-Petrarchism*: «Roland Greene's concept of the *ritualistic* dimension of lyric seems especially promising, for while it alludes to anthropological and religious domains that may or may not be relevant, it captures first all the principle of iterability —lyric are constructed for repetition— along with a certain ceremoniousness, and the possibility of making something happen in the world [...]. The concept of ritual encourages concentration on the formal properties of lyric utterance, from rhythm and rhyme to other sorts of linguistic pattering» (122-123).

función poética es la función ritual por antonomasia. El lenguaje poético sería de por sí performativo, incluso en la forma moderna de producción y recepción a través del libro.

Respecto a la conexión entre ritmo y ritual, que hace que diversos teóricos los denominen «elementos rituales», señalaba Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956): «El ritmo era un rito» (58), «La repetición rítmica es invocación y convocación del tiempo original. Y más exactamente: recreación del tiempo arquetípico» (63). En el poema el tiempo cotidiano se transmuta, explica Paz, deja de ser «sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo» (63). Así, el ritmo del poema, con su circularidad y sus repeticiones, evoca y convoca el tiempo mítico. «Esas frases rítmicas son lo que llamamos versos y su función consiste en re-crear el tiempo» (64). Como afirmaba Valle-Inclán en su tratado de estética *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*: «La rima junta en un verso la emoción de otro verso con el cual concierta: Hace una suma, y si no logra anular el tiempo, lo encierra y lo aquilata en el instante de una palabra, de una sílaba, de un sonido» (70). En la estrofa el tiempo sucesivo del discurso se transfigura en un tiempo circular, en el que —como en el cielo de la belleza de Plotino— todo está en todo, y un sonido concierta con los anteriores y siguientes.

Suele destacarse que el presente es el tiempo por excelencia de la poesía, frente a la construcción cronológica que es propia al relato. En *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, Pozuelo Yvancos (2009) considera la «presentez» como el tiempo de la vivencia lírica por excelencia: «Por encima de cualquier otro rasgo la poesía lírica convierte los estados de hecho, las realidades, los objetos e incluso las personas que en ella se convocan en presencias actuales» (31). El presente es también el tiempo asociado al discurso epidíctico, con el que se suele relacionar la poesía: «the epideictic element of lyric, which certainly involves language as action but not of a fictionalizing kind, is central to the lyric tradition: it includes not just praise or blame but many statements of value» (Culler, 128).

Byung-Chul Han conecta en su libro *Vom Verschwinden der Rituale* (2019) la lírica (en tanto que lenguaje en el que hay un excedente formal, un elemento lúdico) con los rituales: «El lenguaje juega en los poemas. Por este motivo hoy apenas leemos ya poemas. Los poemas son *ceremonias mágicas del lenguaje*. El principio poético devuelve al lenguaje su gozo al romper radicalmente con la economía de la producción de sentido» (81). Así, el lenguaje poético, al huir de la «funcionalización» del lenguaje (83) desempeña un importante rol de resistir la pérdida de una cultura del gozo y el «impulso lúdico de la imaginación» (104) que favorece el conocimiento y el «reencantamiento del mundo» (40). Una de las funciones del encantamiento, según Frye, era precisamente la producción de la comunidad, el ritmo permite la asimilación y la repetición colectiva, como las salmodias o las oraciones, un abandono del yo narcisista que es el de los rituales, según Han, los cuales «exoneran al yo de la carga de sí mismo. Vacían el yo de psicología e interioridad» (27). Es interesante también la lectura de Han de los rituales como prácticas simbólicas que permiten habitar un sentimiento, como el duelo, tras «experiencias dramáticas de caos» (27-28). Así, el lenguaje poético, por sus rasgos rituales, convocando y dando forma a un tiempo trascendente que rompe con la cronología ordinaria, permitiría mejor que ningún otro género literario la expresión de vivencias límites del ser humano, como la pasión, el trauma o la muerte.

4. Construcción de posturas autoriales e identidades textuales

Un último aspecto que no conviene dejar de lado es el interés de la noción de performatividad para estudiar la producción de posturas literarias, entendiendo con Jérôme Meizoz la postura como

«la manera singular de ocupar una «posición» en el campo literario» (190)¹¹. Ya Bourdieu concebía la *posture d'auteur* como un constructo simbólico a partir de representaciones. El concepto de 'postura literaria' es constructivista, no esencialista, tal y como lo presentan Meizoz y antes Alain Viala, supone una *performance* de la autoría, las identidades literarias son *personas* o máscaras construidas por los autores mismos (190), tanto a través de «la dimensión retórica (textual) como la dimensión comportamental (contextual)» (189) para «recrear» o «desarmar» su posición en el campo literario. El que sea performativa no implica que sea meramente voluntarista, ya que la imagen que los autores proyectan de sí mismos está condicionada por sus posiciones en el campo literario y el abanico de posibilidades discursivas de un momento determinado. Como han señalado Berensmeyer *et al.*, se trata de un «proyecto abierto de involucración en interacción con otros *actantes* culturales, un proceso que puede transformar la realidad o producir algo completamente nuevo» (216), y que está limitado por «restricciones discursivas y sociales existentes» (216) que participan de ese proceso de co-creación. José-Luis Díaz habla de «escenografía autorial» para abordar la «puesta en escena del yo en un espacio público» (157). Igualmente, Peter Middelton ha hablado de la «*performance* de la autoría», que en la poesía escénica se convierte en especialmente importante por la mencionada identificación frecuente entre la persona empírica del poeta y la persona textual. La construcción de una imagen de sí que hace un poeta en el escenario va mucho más allá de la que emerge del propio texto, por la multiplicidad de sistemas semióticos que se ven involucrados y que le involucran, además del *ethos* discursivo (Maingueneau, 134) que debe articular ante la audiencia. Ejemplo de ello podría ser la actitud que podríamos denominar *oracular* de Chantal Maillard en su escenificación de *Medea* en La Abadía y en el diálogo posterior con Juan Mayorga, frente a la actitud llana y al *colapso* del yo lírico y el biográfico en la intervención de Ada Salas en el mismo escenario. Estas actitudes (para las que la propia tradición proporciona diversos modelos de poeta, que interseccionan también con la propia performatividad de la identidad de género, clase, raza, sexualidad, etc.—) configuran parte de la construcción de la imagen de sí, y sirven también al público de marco interpretativo del texto que están escuchando. La presencia del poeta en el espacio de la actuación le obliga prácticamente a adoptar una postura con respecto a la autoría: «The poetry performance almost by default obliges poets to address the question of authorship» (Gräbner y Casas, 11). La construcción de la personalidad proyectada en escena (el *performance self*, en términos de Anthony Howell) es una cuestión muy relevante desde el punto de vista semiótico, así como para el estudio de las transformaciones que se operan en la imagen del autor en esta puesta en escena que implica su actuación pública:

Performance artists do not see themselves as actors – they do not necessarily take on roles different to their own. However, even if they think that they are simply 'being themselves', they are each still projecting a self or a persona... They are acting being themselves, or, to put it another way, constructing a performance self (Howell, 16).

No siempre ha de producirse el *colapso* entre el yo poético y el yo biográfico. En la *performance* «Caracol» de Lola Nieto realizada en la Universidad Complutense de Madrid (5 de mayo de 2023)

11 Jérôme Meizoz desarrolla la noción de postura literaria a lo largo de varias investigaciones y de manera específica en 2007 en *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, cuyo primer capítulo es recogido en el volumen *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, editado por Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, de cuyo volumen proceden los extractos citados.

puede verse un ejemplo de distancia entre la autora-*performer* y el *yo* del fantasma que es convocado en la escena, en la que la construcción del personaje (a través del vestuario, maquillaje, gestualidad, desplazamientos, voz, etc.) marca una identidad propia y separada de la imagen de la autora previa y posterior a la escenificación.

También es relevante para la observación de otros aspectos teóricos, como la existencia de distintos pactos en la poesía performativa (que puede oscilar desde un pacto de ficción a un pacto autobiográfico o autoficcional —frecuente en recitales y presentaciones—). Por otro lado, en línea con las aportaciones de Meizoz sobre la construcción de la postura a través de la dimensión textual o de Maurice Couturier sobre la «figura del autor», centrada también en el análisis de las obras, es de gran interés el estudio de la producción de identidades puramente textuales, de los y las hablantes líricos, los *yoes* que acontecen en el poema. El poema Hugo Mujica habla en *El saber del no saberse. Desierto, cábala, el no saber y la creación* de ese *yo* que «acontece creando, el que nace borrándose» (13), que concibe como un *yo* que no preexiste al lenguaje (45), y que desvelaría el potencial performativo de este en la configuración de subjetividades.

5. Conclusiones

En la introducción del artículo se lanzaba la pregunta sobre si la poesía lírica ha participado en las últimas décadas del giro performativo que ha supuesto un cambio de paradigma en diversas disciplinas y que ha producido una transformación radical en los estudios literarios, principalmente en el género teatral y los *Performance Studies*. Esta afirmación ha tenido que ser, en primer lugar, matizada por los sentidos múltiples del término (que en español frecuentemente traduce tanto el término '*performance*' como '*performative*') y los que ha adquirido en su periplo por teorías diversas, desde la filosofía del lenguaje, la teoría literaria (con aportaciones desde el postestructuralismo, teorías de la ficción, sociocrítica, etc.) a los estudios de género.

En teoría de la lírica y en el panorama poético contemporáneo, dicho giro se ha manifestado en un acercamiento de la poesía a la esfera pública y a la escena. Participa de la transformación mayor de un modelo representativo de literatura y de cultura, a un modelo performativo, en cuyo centro se encuentra un impulso de resistencia a la forma de consumo del arte en las sociedades capitalistas y que persigue un retorno a la comunidad a través de la palabra y la ritualidad de la imaginación. El paso «de una cultura de lo escrito, de lo fijo y estable, una cultura de los textos» a una «cultura de la actuación, de lo que está en proceso, de lo inestable y vivo» (Cornago, 14). Si las manifestaciones poéticas de este giro performativo discurren paralelas a las otras artes (y se constata su auge a partir de los años 60-70), el desplazamiento del interés de la teoría hacia ellas ha sido más tardío. En la última década ha sido patente, con la aparición de estudios sólidos en diferentes literaturas dirigidos a varios subgénero y enfoques sobre la performatividad (el periodo de 2011 a 2015 fue especialmente fructífero), y la articulación de un pensamiento del lenguaje poético como acción y del género lírico como *performance*.

Se ha trazado un arco hasta las aportaciones más recientes en teoría de la lírica, que permiten constatar este creciente interés por abordar las diferentes formas de la poesía performativa contemporánea y sus nuevos lenguajes. La de Jonathan Culler es probablemente la más representativa de este giro en teoría de la lírica, puesto que propone un cambio en el entendimiento del género, de un modelo mimético centrado en el significado a un modelo performativo focalizado en el acontecimiento.

Se ha abordado cómo la utilidad de la noción de performatividad para la teoría de la lírica actualmente se despliega en, al menos, tres vías, que proponemos diferenciar (o, al menos, no confundir, pues tienen diferentes objetos de estudio, aunque puedan darse hibridaciones): la investigación sobre los subgéneros de poesía performativa, que gozan de una gran vitalidad en el campo poético español, y de sus códigos específicos; el estudio de la performatividad del poema, necesario para la articulación de un marco teórico sólido para la poesía lírica (y su nunca completado desarrollo de una «liricología» o «poetología»); por último, la construcción de posturas autoriales, el *performance self* de los poetas en escena y la producción de figuraciones del yo textual, un aspecto transversal a los distintos géneros literarios, pero que en poesía presenta algunas particularidades, por la diferencia en los pactos que se establecen con los receptores, tanto en la escena como en el espacio textual, y las figuras autoriales recibidas por la tradición poética, que generan modelos de escritura y expectativas del lector.

En este abanico de posibilidades de estudio puede constatarse la relevancia del concepto para el estudio del género. Si actualmente puede hablarse de un panorama de gran vivacidad de prácticas poéticas performativas, tanto en España como en el ámbito internacional, en circuitos institucionales como extraoficiales, que ya no pueden considerarse minoritarias, y se han producido importantes estudios al respecto, está todavía lejos de haberse completado el giro, antes bien, convendría hablar de una coexistencia de modelos. Estas vías propuestas no agotan todas las abiertas o sugeridas por esta noción, especialmente dado que —por su ya señalado carácter viajero (Bal)—, no pueden descartarse futuras escalas de este término que tal vez no ha concluido todavía su recorrido paradigmático.

6. Referencias bibliográficas

- AUSTIN, John Langshaw (1973). «Performative Utterances». *Philosophical Papers*, ed. por J. O. Urmson y G. J. Warnock, Clarendon Press, 3.^a edición, 233-252.
- BAL, Mieke (2002), *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Murcia: Cendeac.
- BALTRUSCH, Burghard (2015). «Traducir lo poético en el espacio público: algunas cuestiones hermenéuticas relacionadas con el grafiti y la performance como poesía de intervención». *La poesía actual en el espacio público*, edición de Alba Cid e Isaac Lourido, Orbis Tertius, pp. 23-58.
- BALTRUSCH, Burghard y LOURIDO, Isaac (ed.) (2012). *Non-lyric discourses in contemporary poetry*, Múnich: Martin Meidenbauer Verlag.
- BARRÍA JARA, Mauricio (2011). «Performance y políticas del acontecimiento. Una crítica a la noción de espectacularidad», *Aletria*, 1, vol. 21, enero-abril, 111-119.
- BELIC, Oldrich (2000). *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*, Santiago de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.
- BERBEL GARCÍA, Rosa María (2020). «Las fronteras del género: intermedialidad y performatividad en la poesía de Lola Nieto», *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, 9, 131-145.
- BERENSMEYER, Ingo, et al. (2016). «La autoría como *performance* cultural: nuevas perspectivas en estudios autoriales», *Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, ed. por Aína Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, Madrid: Arco Libros, pp. 205-239.
- BUTLER, Judith y LOURTIÉS, Marie (1998). «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista». *Debate Feminista*, 18, 296-314. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.52>

- CASAS, Arturo (2012). «La poesía no lírica: enunciación y discursividad poéticas en el nuevo espacio público». *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Española de Teoría de la Literatura*, eds. Domingo Sánchez Mesa *et alii*, Granada: Universidad de Granada.
- (2012). «Preliminar: acción pública del poema». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 18, 3-15.
- CORNAGO, Óscar (2004). *Gestos, Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico* (38), 13-34.
- CULLEL, Diana (2018). «¿De lo bélico a lo poético? El *Poetry slam* y su lucha feroz en defensa de la poesía», *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 11, 239-257.
- CULLER, Jonathan (2000). «Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative», *Poetics Today* 21, 503-519.
- (2015), *Theory of the Lyric*, Londres: Harvard University Press.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto (2022). *Arte y performance. Una historia desde las vanguardias hasta la actualidad*, Madrid: Akal.
- DÍAZ, José Luis (2016). «Las escenografías autoriales románticas y su «puesta en discurso», *Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, edición de Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, Madrid: Arco Libros, pp.155-185.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2011). *Estética de lo performativo*, trad. de Diana González Martín y David Martínez Perucha, Madrid: Abada editores.
- FRANSSEN, Gaston (2012). «The Performance of Poeticity: Stage Fright and Text Anxiety in Dutch Performance Poetry since the 1960s.», *Authorship* 1.2, 1-20.
- FRYE, Northrop (1976). «Charms and Riddles», *Spiritus mundi: essays on literature, myth, and society*, Bloomington: Indiana University Press.
- GONZÁLEZ GIL, Isabel (2020), «Nuevos enfoques teóricos para el estudio de la poesía lírica», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 29, 495-521. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol29.2020.23400>
- GRÄBNER, Cornelia (2008). «Performance Poetry: New Languages and New Literary Circuits?», *World Literature Today Online* 82 (1).
- GRÄBNER, Cornelia y CASAS, Arturo (2011). *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*, Amsterdam: Rodopi.
- HIDALGO RODRÍGUEZ, Ana (2015). «El lenguaje del espacio: Chantal Maillard y el giro performativo», *Revista Letral* 15, 62-75.
- HORANYI, Rita (2013). *Performance and performativity*. Routledge Handbook of Social and Cultural Theory Routledge.
- HOWELL, Anthony (1999). *The Analysis of Performance Art: A Guide to its Theory and Practice*, Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- KRISTEVA, Julia (1978). «El texto y su ciencia», *Semiótica*, vol. 1, Madrid: Editorial Fundamentos.
- LAROCHELLE, Samuel (2019). «L'explosion de la poésie performative», *La Presse*, 24 de abril. URL: <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles/2019-04-24/l-explosion-de-la-poesie-performative> (fecha de consulta: 14 de julio de 2023).
- LORENTE, Nuria (2020). «Hacia la transformación de la poesía en acontecimiento: la performance poética». *Philobiblion. Revista De Literaturas hispánicas* 10, 6-82. DOI: <https://doi.org/10.15366/philobiblion2019.10.004>

- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel (2012). «El auge de la nueva poesía oral. El caso del Poetry Slam», *Castilla. Estudios de Literatura* 3, 385-401.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1995). «Oralidad y escritura: poesía oral y poesía escrita», *Estudios humanísticos. Filología*, 17, 229-244.
- MEIZOZ, Jérôme (2016). «¿Qué entendemos por «postura?»», en *Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, ed. por Aína Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, Madrid: Arco Libros.
- NOVAK, Julia (2011). *Live poetry: An Integrated Approach to Poetry in Performance*, Amsterdam: Ediciones Rodopi.
- (2012) «Performing the Poet, Reading (to) the Audience: Some Thoughts on Live Poetry as Literary Communication», *Journal of Literary Theory* 6 (2), 358-382. DOI: <https://doi.org/10.1515/jlt-2012-0003>
- PASOS, María José (2012). «Hacia una poesía performativa: Las acciones de arte y la poesía experimental de Raúl Zurita», *Investigación teatral* 1 (4), 73-92.
- PAZ, Octavio (2014). *El arco y la lira: el poema, la revelación poética, poesía e historia*, 3.^a ed., 21.^a reimp., México: Fondo de Cultura Económica.
- PHELAN, Peggy (1993). *Unmarked. The Politics of Performance*, Nueva York: Routledge.
- «Poesía visual y acción pública. Alain Arias-Misson, Julien Blaine e Ignacio Gómez de Liaño». URL: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/poesia-visual-accion-publica>
- POZUELO YVANCOS, José María (2009). *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- PUEO, Juan Carlos (2012). «Más allá de la lectura». Reseña sobre Cornelia Gräbner y Arturo Casas, eds., *Performing Poetry: Body, Place and Rhythm in the Poetry Performance*.
- PUPPO, María Lucía (2020). «El lugar de la acción. Geopoética y política en *Lo precario* (2016) de Cecilia Vicuña». *Universum (Talca)* 35 (2), 162-179. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762020000200162>
- TODOROV, Tzvetan (ed.) (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos: antología*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1978.
- SCHECHNER, Richard (2002). *Performance Studies: an Introduction*, Nueva York: Routledge.
- SONTAG, Susan (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*, Seix Barral: Barcelona.
- ZUMTHOR, Paul (1983). *Introducción a la poesía oral*, trad. M.^a Concepción García-Lomas, Madrid: Taurus.