

AGLO. ANUARIO DE GLOTOPOLÍTICA NÚM. 4

ISSN 2591-3425 · octubre de 2021

TÍTULO DEL ARTÍCULO

Corromperse por el palo de la belleza

AUTORES

Paula Pérez-Rodríguez y María Salgado

PÁGINAS

53-77

URL

<https://glotopolitica.com/aglo-4/rodriguezsalgado/>

COMITÉ DE REDACCIÓN DE AGLO

Diego Bentivegna, José del Valle, Mateo Niro y Laura Villa

EDICIÓN Y DISEÑO

www.tipografica.io

Corromperse por el palo de la belleza¹

Paula Pérez-Rodríguez y María Salgado

En este anuario se sabe: la glotopolítica ofrece explicaciones convincentes sobre por qué hemos de desconfiar de las concepciones del lenguaje y las lenguas que un régimen de normatividad dado nos ha ofrecido como naturales. Desde una «epistemología de la sospecha», la glotopolítica señala los principios lingüísticos de un orden dado como un conjunto de axiomas que responden a una representación lingüística que sería profundamente histórica y, a su vez, respondería a las fuerzas políticas que estructuran el orden social y las identidades de la ciudadanía. Una de las preguntas de fondo de este texto es: ¿Puede una epistemología de la sospecha dialogar y encontrarse con algo así como una epistemología de la posibilidad? Nosotras creemos que sí y proponemos que un lugar donde este encuentro acontece podría denominarse «poesía» o, de manera más expandida, «artes verbales», y que quizás sea este lugar el que permitiría a la glotopolítica habitar un poco más la glotis que compone su sustantivo. La necesidad que define a la glotopolítica de sospechar del poder instituido encuentra un correlato en la desestabilización con respecto de toda cristalización verbal del consenso de las artes verbales a las que aquí nos referiremos. Creemos que estos usos lingüísticos, en los que el lenguaje funciona como práctica antes que como orden teórico, ofrecen instancias relacionales

¹ Esta frase fue escrita por el grupo psicodélico Smash en su «Manifiesto de lo borde» (1972). Ha sido tomada como título en un gesto deliberado de placer y reescritura, pero Smash también ejemplifican el gesto de impureza y desestabilización de ideas fijas que aquí recorreremos a través no de ellos sino de otro corpus: «No se trata de hacer flamenco-pop ni blues aflamencado, sino de corromperse por derecho. Y sólo puede corromperse uno por el palo de la belleza».

de la política y el lenguaje complementarias a «los discursos metalingüísticos que sostienen [...] o disputan [...] las intervenciones políticas en el lenguaje» (Del Valle, 2013: 14).

Lo lectal, lo glotal, lo verbal, desde luego, no está repartido en igualdad, pues hay diferentes *cantidades* y *calidades* de lengua adheridas socialmente a cada ámbito, clase, etnia, raza, género, estrato. Nuestra perspectiva, no obstante, parte de la utopía y la lucha, y afirma que, de entre todos los haceres artísticos, la poesía es el que opera con materiales más próximos a la vida de todo ser humano (los repertorios lingüísticos) y que es posible generar una experiencia de poesía desde toda condición y vivencia lingüística, si es que existe socialización (puesto que no hay lenguaje sin ella). Y es así que la sencillez con la que, por ejemplo, comienza un libro con una carga política como *Purgatorio* (Zurita, 1979) encuentra su singularidad a través de un conjunto de frases, en principio, propias del común de los hablantes de español: «mis amigas creen que / estoy muy mala / porque quemé mi mejilla», o «LA VIDA ES MUY HERMOSA, INCLUSO AHORA». Igualmente, en un escenario utópico, la aparente complejidad de sentido de los conjuntos de palabras con los que *Trilce* (Vallejo, 2016) opera podría encontrar lectores en cualquier persona con tiempo libre suficiente, siempre que fuera abierto sin *aprioris* a través de la sencillez de cada una de sus unidades léxicas: «Quién hace tanta bulla y ni deja / Testar las islas que van quedando».

Entendemos la poesía, en un sentido utópico, como eso siempre abierto por los usos lingüísticos de cualquiera en la/s lengua/s compartida/s que utiliza. La poesía como una lectura, como la posibilidad de leer y como el hecho y la praxis de una lectura singular. Dicha lectura da lugar a nuevas posibilidades y es en sí condición de posibilidad de la apertura semántica, en tanto, como mínimo, demuestra que el significado de cada conjunto de palabras que en el mundo hay ni puede ser del todo estrictamente fijo inmóvil ni puede pertenecerle por completo a los hablantes con más cantidades y calidades lectales acumuladas. Y la entendemos como el conglomerado de juegos verbales diferenciales y/o divergentes, donde la cadena pragmática-gramática-sintaxis-morfología-fonética-semántica, y/o todas sus ampliaciones, no forma/n un conjunto satisfactorio y fijado para cada pieza léxica o morfosintáctica cuya significación pueda ser resuelta mediante convenciones o preconcepciones preestablecidas, esto es, ajenas al intercambio verbal concreto que el poema propone. Cuando en la recepción una frase se hace verso (trozo de lengua que se graba o recuerda como unidad, asíntota más o menos pronunciada entre la lengua y la memoria)

de cualquier tipo (medido o libre, concretista o dadaísta) deja el discurso. En tanto que el discurso no es otra cosa que una producción cultural sofisticada de nuestras sociedades —su condición letrada y su orden—, aproximarse a la lengua desde la posibilidad de desorden del discurso provoca el abandono de las demarcaciones semántica e identitaria, sus ficciones de permanencia, a favor de gestos efímeros y deícticos que despliegan una libertad sin estrategia por el juego de la forma. Juego en y desde el lenguaje, que, al menos en parte y en instantes, deshace la condición mercantil y disciplinaria de la dupla discurso-lengua, entendida como conjunto de enunciados y reglas que conformarían argumentos e ítems —gracias a ellos, y en ellos, sometidos al mercado en que la información es transaccionada—. Ante las mismas relaciones de fuerzas de sentido y tecnologías sociolingüísticas que el conjunto de discursos de una sociedad, la poesía revelaría los principios de coherencia y cohesión de un discurso como efectos de transparencia semántica producidos por procesos de normalización verbal: una opción estético-política propia de una hegemonía frente a la que se opone todo el abanico verbal de variación articulable entre frase y verso.

Por afuera de la apropiación de cualquiera de estos dispositivos por parte de los regímenes culturales de la burguesía (una usurpación patrimonial en retroactivo), llamaríamos «poesía» a aquella parte de lengua que sobra del esfuerzo productivo, lo considerado contingente desde el punto de vista de un régimen de normatividad lingüístico dado. ¿Qué puede entonces decirse por afuera de las convenciones de la historia literaria, sus historiadores, sus nacionalismos y anecdotismos sobre una formación comunitaria que piense y opere en el lenguaje no desde el comentario, sino desde la *faktura*; y no desde la identidad, sino desde la performatividad y la performance?

Lo que a continuación tratamos de exponer no pierde de vista la diferente condición histórica de los tres siglos —XIX, XX, XXI— que atraviesan los artefactos verbales analizados, pero se inscribe, en su mirada hacia el pasado, en la tradición crítica inaugurada por Nietzsche y continuada por pensadores como Benjamin, entre otros, que mira hacia atrás por las afueras del historicismo, en aras de *utilizar el pasado para poder vivir* (Nietzsche, 2006: 20). Buscamos, a su vez, ampliar la idea de poema (escrito) reinante en los dominios culturales burgueses, hacia lo que también pueda ser una canción y su puesta-en-escena en un videoclip, incluyendo, pues, las variables del baile, el cuerpo y sus focos, y el sonido, minorizadas y/o desechadas por la cultura letrada moderna. Especialmente, nos fijamos en los excesos y desvíos de significación que, al perforar los significados convenidos por el sistema sexo / género y desbordar su semántica

estabilizada / estabilizante, habilitan la posibilidad de una transformación de las identidades de cualquiera, un ser otro que usamos como figura de nuestra utopía. La ecuación verbal en expansión y mutación desde que la revolución de las tecnologías de grabación y reproducción y alfabetización masiva de la población cambiaron los usos lingüísticos (no sólo artísticos sino) comunes, excede los objetos-poéticos-ya-identificados en el campo de las vanguardias de finales del XIX y principios del XX con los que se abre este ensayo, para acoger algunos de los satélites del planeta rap de finales del XX y principios del XXI —y, más aún, el corpus de *lengua sin objeto*, sobrante y vibrante, que circula por internet, por ejemplo, por afuera de cualquier higienización, diccionario real, puesta a horma o a norma—.

Las artes verbales (expandidas) en las que nos detendremos producen intervenciones políticas en las lenguas y en el lenguaje que, lejos del nivel meta, acontecen al nivel de la praxis. La agencia de esta praxis no cae únicamente del lado de la producción, llámese «autoría» o equis, sino que, muy importante-mente, se constituye como una forma activa de recepción. Cuando, alejadas de la discursividad de la norma en curso, en su continua re-escritura y devenir, evitan las formas estabilizadas de lengua requeridas por nuestro sistema político y social para cristalizar consenso e identidad, desistiendo de la homogeneización semántica, estas obras o gestos de lectura adhieren a las fuerzas emancipadoras. Se puede hacer higiene verbal con la poesía y las artes verbales, pero este proceso nunca pertenece al momento poético *activo*, sino a su desactivación, a su reconversión simbólica y cultural en por medio del discurso, esto es, a una subsunción de la poesía a su cualidad patrimonial (institucional o, en términos del Nietzsche intempestivo, «monumental»)². Es la grieta particular en la homogeneidad verbal que instituye la normalidad social hecha por la poesía a la que vemos como más activamente glotopolítica y en la que vemos la incisión subjetiva en cada hablante que tan bien podría dialogar con la descripción de la estructura de la lucha de clases en el lenguaje que la aproximación glotopolítica aborda.

² Tomamos el término «higiene verbal» (Deborah Cameron, 1995 *Verbal hygiene*) como designación léxica de una normatividad caracterizada por Deborah Cameron como el impulso de entrometerse en las prácticas lingüísticas propias y ajenas para dirigir las en la dirección correcta llevado a cabo tanto por instituciones y agrupaciones colectivas como por individuos (215). Debemos a este concepto, y más particularmente al mayor diálogo intelectual con José del Valle en torno a la normatividad en el que se encuadra, muchas de las reflexiones de este ensayo.

XIX otrx que escribe

En verdad no se trata tanto de que el *lenguaje literario* sea distinto, en la línea vossleriana o del formalismo ruso, como de que todo trabajo en contra de la alienación lingüística siempre sería en sí mismo *poético*, si la poesía consiste, como sostenemos, en los deslizamientos de las representaciones lingüísticas estandarizadas a favor de lo que con Jean-Jacques Lecercle llamamos «las afueras constitutivas», (*the constitutive remainder*) (1990: 23), donde «la oración es un lugar para el ejercicio de la libertad expresiva del sujeto» (1990: 30). La desalienación bien puede (y, diríamos, casi debe) acontecer a través de principios colectivos, pero su desenvolvimiento es una experiencia subjetiva, *strictu sensu*. El placer y la participación son imprescindibles en las experiencias alternativas de lenguaje que ofrece la poesía. La libertad expresiva tiene que ver con el sujeto, pero no con *su* identidad; y he aquí que la no sujeción a la fijeza del significado habilita a la poesía simultáneamente como tropo y vía práctica de la revolución y el transgénero.

«¿Cómo va el sujeto revolucionario a ser tensado y espaciado, centrado y descentrado, sobrio y ebrio, alemán y francés, al mismo tiempo?» y «¿Cuál es la proporción de ego y ello, de prosa y poesía, dentro de la acción revolucionaria?» (2018: 9) son preguntas que Terry Eagleton lanza desde su prólogo a *El surgimiento del espacio social* —libro de Kristin Ross sobre Rimbaud y La Comuna de París de 1871— alineando a la poesía con el «ello del ego» y «la revolución de la revolución» que libertarios y anarquistas habrían organizado dentro de los procesos revolucionarios, frente al centramiento y sobriedad de una prosa alineada con las secciones marxistas de militancia y compromiso más organizado. «El placer, el deseo, la revuelta anárquica, lo ilegible, lo incorporable y lo inarticulable» (2018: 8) son, a decir de Eagleton, los objetos postergados por un marxismo que a menudo habría renunciado a la incidencia en la subjetividad.

Si bien lo inarticulable y lo ilegible (la pura no identidad) resultarían incapaces de la consecución y defensa organizadas de un cambio definitivo del orden socioeconómico, parecería que el cierre identitario sobre un modelo de militante o ciudadano disciplinado tampoco bastaría para prender la mezcla y movimiento necesarios para la recomposición de los sentidos de los términos e identidades que toda revolución necesita. Es aquí donde, a nuestro modo de ver, entra en juego la necesidad de la *otredad*, figurada como tropo del cambio y del encuentro, pero también practicada por la formación y ejecución verbal de la poesía, por ejemplo, de Rimbaud. Interesante, en esta línea, que Kristin Ross

hable de ficción —«la más condensada de las ficciones», (2018: 23)— para referirse a la poesía, subrayando precisamente la dimensión imaginativa y transformadora de la misma por encima de las asunciones de individualidad, testimonialidad o confesionalidad con que nuestra época tiende a definirla. Ross incide en cómo la lengua en uso en el momento en que Rimbaud escribe, y la sociología del adolescente vagabundo que se escapa a la vez de la escolarización y del inicio del trabajo en la fábrica o el oficio, nos permiten desconfiscar al poeta francés del cerco del «Genio» y el «Maldito» para convertirlo en terminal de un *continuum* de hablas y formas de vida igual de singulares a la suya.

La de Rimbaud condensa una multitud de subjetividades que, como el cantante Don Patricio en 2019 («No encuentro trabajo / No quiero otra vida / Poquito pa' abajo / Poquito pa' arriba»), no quieren trabajar, ni, en consecuencia, *ser* un oficio, ni entrar gentilmente en el orden de la explotación, y que también van a dar a la plaza de la Comuna como un enjambre, desidentificándose colectivamente de sus posiciones sociales de partida. Que casi ninguno de ellos dejara su nombre propio escrito en la historia, como sí lo hizo Arthur Rimbaud, no les excluye, como tampoco a nosotrxs al leerlo, de ese «yo» con el que comparten lengua y mundo. Que no hay, no va a haber y no puede haber revuelta sin esta desestabilización de las identidades laborales es algo que también sugiere el libro de Rancière (2010) sobre los obreros que de noche escribían poesía; en un punto no importa el contenido más o menos reivindicativo de sus textos, ni el estilo compartido con la lírica burguesa sino su forma de ser leída e incluida en relación a ella y en ella; la transgresión misma de lo que un obrero puede/ podría hacer con su cabeza y con su mano, con su tiempo robado al trabajo y al sueño, un re-reparto de los talentos y haceres sensibles.

Una imaginación obtenida en el hacer —un hacer que vuelve al sujeto material de lo que hace— una obra ya no necesita computar ni ser fiel a la literatura y sus costumbres sino a la vida y sus aperturas. Lo más interesante de la propuesta que Ross (2018) hace a partir de Rimbaud consiste en describir la radical democrática de una «comuna internacionalista» en la que migrantes y mujeres tenían estatuto de personas iguales y el altercado en la vida cotidiana que supuso que el zapatero Gaillard firmara con nombre propio sus zapatos al mismo tiempo que el artista Courbet era considerado un trabajador más mediante la expresión *J'est un autre*. Partiendo de la frase-verso-eslogan dos veces escrita por Rimbaud en sus *Cartas del vidente*, en mayo de 1871, Ross sintetiza la abolición de la distinción de artesanía y arte, y un momento de igualdad radical en el que nadie ocupa su posición (material y/o simbólica) de partida dentro

del orden de la desigualdad. No en vano el joven Rimbaud escribe: «Yo es otro. Tanto peor para la madera que se descubre violín» (1871) y que «porque yo es otro. Si el cobre se despierta convertido en corneta, la culpa no es en modo alguno suya». Es decir, la fuga del yo es tanto del orden que domestica la materia de la vida (cobre en corneta, madera en violín) como de esa propia vida en una sola imagen, en un solo contorno, en una sola vida. La corneta y el cobre, el buen parnasiano, el mal poeta, el humilde zapatero, el buen reguetonero, el mal reponedor, la buena mujer poeta, la humilde empleada doméstica, todxs cambiadxs de sitio, todxs abriendo la condición de una posibilidad de cambio general y una general ampliación de la imaginación de lo que una ciudad podría ser; pues no sería ni el oficio ni la firma, sino la primacía misma de la identidad la principal abolida durante aquel acontecimiento revolucionario que Ross convoca mediante una frase sencilla pero de pronombre y verbo dislocados. El «desarreglo de los sentidos» con el que Rimbaud describía entonces la actividad poética en vía hacia lo desconocido («*se trata de llegar a lo desconocido mediante la disrupción de todos los sentidos*») parecería poder a su vez describir la actividad revolucionaria y hasta la adolescencia de esa multitud que no quiere ocupar sus casillas y sale, por ello, en busca de agite.

It was not that in that / cuando digo puta

La cuentista Hebe Uhart dijo a través de un texto de Liliana Villanueva que, al escribir, «[h]ay que tratar de pensar un poco “frangollando”, pensar con mezclas» (2015: 59), de modo que toda actividad de escritura y de lectura abierta, participativa, literaria, poética, pase por desclasarse un poco, por estar en las fisuras. Rimbaud no solo escribe que él es otro, sino que, al escribirlo, lo hace efectivamente pasar mediante un uso «incorrecto», pero posible, de una forma verbal en 3ª persona singular y un pronombre personal en 1ª singular, prestándonos un emblema del mezclar y el mover —por ejemplo, personas y números— que es la escritura. No parafraseable: imparafraseable, poesía.

Si hay un trabajo de escritura en el siglo XX que toma y realiza desplazamientos sintácticos y morfológicos de concordancia a menudo contranormativa, pero todos ellos posibles y vinculados a movimientos semánticos de alta potencia transformativa, ese es el de Gertrude Stein. El yo literario a comienzos del siglo XX vedado al común de las mujeres y cuirs, por sus textos es transformado en *un* otra que puede tanto ocupar como desocupar la masculinidad hasta ese momento por defecto asociada a casi cualquier autoría y, por ende, a gran parte

de sus yoes. Y no solo porque Stein fuera por afuera de sus textos una mujer de pluma *hombruna* y lesbiana, ni porque tuviera gran influencia entre escritores y artistas hombres —aunque fuera muy tardíamente reconocida como autora de valía tras años de incluso ser parodiada—; sino porque las operaciones verbales de sus textos lo hicieron efectiva y brillantemente pasar cientos de veces.

Este es el caso de «Patriarchal poetry» (Stein, 1927). En este texto, muy pocas frases enuncian directa y coherentemente una oposición y alternativa política al patriarcado o a la poesía patriarcal y, en este sentido, desde una perspectiva muy seria cabría la posibilidad de que se abrieran muchas preguntas hacia la pieza: ¿Qué quiere decir «Poesía patriarcal»? ¿...que es patriarcal la poesía toda? ¿...que es patriarcal sólo una parte y nos hablará de ella? ¿...que proporcionará ejemplos de la poesía patriarcal? ¿O puede esta pieza acaso hacer de alguna manera de contra-ejemplo de la poesía patriarcal? Una mujer, ¿puede hacer poesía patriarcal? ¿puede no hacerla?

Cary Nelson (1993) dijo a propósito del texto de Stein: «“Patriarchal poetry” es la lógica metafórica que gobierna los significados que hacen de nuestra cultura lo que es». El modo en que las variaciones de letras, rimas y ecolalias, homofonías y aperturas semánticas se organizan en el poema de Stein, alrededor y al exterior de esos significados culturales, localiza en el *significado* —entendido como fijeza previa y anterior al sujeto por defecto masculino que lo tiene y emite— el corazón de la poesía patriarcal. El partir del nexo del *heteropatriarcado* con el *significado* —su nombre, su propiedad e identidad— para desestabilizar a ambos provoca una puesta en juego del poema más profunda políticamente que cualquier oposición discursiva, en tanto afecta a las estructuras comunes y las hace, a su vez, dialogar con la vida cotidiana. «Dejar» (*let*), «ser» (*be*), «hacer» (*make*), «ella» (*she*), «poder» (*can*), «poner» (*put*), «otrx» (*other*), «él» (*he*), «yo» (*I*), «estx» (*it*) son pronombres y verbos tan ordinarios que, entre ellos, luce como neón la carga semántica de un sintagma como «Patriarchal poetry». «Patriarchal poetry» nos sitúa en una malla verbal de agujeros por defecto rellenos en masculino, en la incomodidad de la imposibilidad de un afuera completo al patriarcado y, por lo tanto, en la necesidad de su disolución por partes («Patriarchal poetry might be withstood / Patriarchal poetry at peace / Patriarchal poetry a piece / Patriarchal poetry in pieces») (Nelson, 1993: 594) mediante una lenta operación de repetición y diferencia que poco a poco deconstruya, por ejemplo, la afirmación y sus valores adheridos —la seguridad entre otros—. Si bajamos a leer estos fragmentos del poema,

(i) [...] at first it was the grandfather then it was not that in that the father not of the grandfather then it was not that in that the father not of that grandfather and then she to be to be sure to be sure to be sure to be I know to be sure to be I know to be sure to be not as good as that. To be sure not to be sure to be sure correctly saying to be sure to be that. It was that. She was right. It was that (584-5)

(ii) Let her be let her be let her be to be let / her be let her try. / To be shy. / Let her be. / Let her try. / Let her be let her let her let her be let her be let her be let / her be shy let her be let her be let let her try. / Let her try. / Let her be. / Let her be shy. / Let her be. / Let her be shy. (581)

podemos atender a cómo el punzado, descosido y recosido de la malla patriarcal hecho por Stein opera en detalles como, por ejemplo, la resonancia de la palabra «*sure*» en el pasaje (i) con la palabra «*shy*» en otro pasaje (ii). Si en (i) «*sure*» aparece cerca del padre y el gran-padre (el linaje de los hombres) y de las palabras «*correctly*» y «*right*», con las que un ella («*she*») se las tiene que ver para ser legitimada; en el pasaje (ii) la larga y persistente proliferación de ellas solas («*she*») aparece junto a palabras de signo opuesto a las anteriores («*let*» y «*try*») y un «*shy*» para nosotras extremadamente significativo. Hay otras lecturas muy plausibles (Chessman, 1989), en las que este «*shy*» podría también contener «*she and I*», y el «*let her be*» podría contener la «*letter b*», o serie b, menor, además de la «B» de Alice B. Toklas, la compañera de Stein, pero la nuestra se detiene en aún otro uso más y la organización semántica que, con el texto, creemos propone-dispone: ese dejar a ella ser «*shy*» contra ese necesitar de ella ser «*sure*» para poder correctamente decir, hablar, y, así, entrar en la línea patriarcal por y con la cual una «*she*» suena a tono y puede, en consecuencia, llegar a ser escuchada.

Krzysztof Ziarek (1993) escribe que rasgos del discurso patriarcal como «la definición», «la progresión lineal», «el borrado de la diferencia» o «la apropiación a través del conocimiento», son a menudo identificados por Stein con una «poesía de sustantivos», la cual «opera exclusivamente en términos del nombre, lo propio, la propiedad, la identidad y la sustancia, borrando el carácter de evento de la experiencia». La táctica a contra nombre en muchos casos consiste en agujerearlos mediante la repetición y variación extenuantes, pero en el caso del soneto de bodas incluido en la pieza, que es el único fragmento en que se hace un uso extensivo de los significados, la táctica consiste en saturar los llenos léxico semánticos de la malla patriarcal usando el vocabulario más cliché de la institución matrimonial, siguiendo los contornos lineales y expresivos de un poema más tradicional:

A Sonnet. / To the wife of my bosom / All happiness from everything / And her husband / May he be good and considerate / Gay and cheerful and restful. / And make her the best wife / In the world / The happiest and the most content / With reason / To the wife of my bosom / Whose transcendent virtues / Are those to be admired / Loved and adored and indeed / Her virtues are all inclusive / Her virtues and her beauty and her beauties / Her charms her qualities her joyous nature / All of it makes of her husband / A proud and happy man. (1993, 585)

¿Quién ocupa el yo de este «my» de «my bosom»? ¿Quién el «a proud and happy man» de «her husband»? Quien lo recibe no puede evitar leer el doblado de la voz de un hombre tradicional en la de una autora que no lo representa y, a la inversa, la silenciosa voz de una mujer demoliendo desde adentro unas frases y expresiones propias de un hombre tradicional. Una performatividad lectora en esta línea es la que ha permitido a mujeres y cuirs, así como a los obreros estudiados por Rancière, doblar las voces de los sonetos cualesquiera que en los libros escolares encontraron para en ellos ocupar, por ejemplo, la voz del autor y no la de la «wife of my bosom». De ese desvío en la lectura también nos habla Carla Harryman (2006) en la autobiografía colectiva titulada *The Grand Piano*: de cómo ella amaba el poema de «*The Door*» de Robert Creeley, cuyo audio era de los que más frecuentemente sonaba en el American Poetry Archive and Poetry Center en el que ella trabajaba, optando por ocupar la referencia de quien escribió el texto y hasta la del sustantivo «*Lady*», pero jamás la representación de dicha mujer como «*door*», «*shadow*» y «*skirt*». «¿Puede un hombre poeta de mi generación imaginarse a una mujer leyendo este poema y amando este poema no porque se identifique con él como un objeto, sino como una persona que actúa?» (Harryman, 2006: 35). Harryman relata cómo en su experiencia de lectura podía desdoblarse en dos, y desde dentro del poema, en tanto «*Lady*», ella podía ver algunas cosas del poema diferentes a las de la posición del autor enunciador, como la puerta. También relata la gran decepción que se llevó cuando conoció a Creeley en persona en una casa, en lo que parece una fiesta. Él insistía en preguntarle a ella de dónde venía, de dónde era. Ella tardó varios días en comprender que la agresividad de la pregunta residía en la destrucción del papel de ella como hacedor-escritor que hacía al hacerla y que, por ello, debería haber respondido con la agresividad de, por ejemplo, decir «soy Jean Genet», esto es, un hombre, y por lo tanto, un igual a Creeley, pero también un cuir, es decir, de nuevo, «yo es un otro». «*If I was a man then he was what?. If I was a man “queered” ... If “I” make and am made...*» (36). Ni Harryman ni Gertrude ni

nosotras requerimos de una mujer escribiendo los poemas que necesitábamos para reescribir los que ya teníamos, pese a que sea innegable la verdadera fiesta que supone recibir todos esos textos, libros, poemas y canciones que compleja y conflictivamente hoy nos representan ya no más como puertas y sombras y niñas lascivas y adorables esposas, sino como todo lo yo y/u otrxs que no computábamos para ser y habíamos de re-ocupar ficcionalmente.

Si ha habido un lugar para imaginar el «yo» haciendo y habitando otros nombres, otras clases, otros cuerpos y otras formas de vida, ese ha sido el de los usos artísticos del lenguaje, es decir, la literatura, incluida la poesía como «la más condensada de las ficciones». Que un nombre propio de hombre (Raúl Zurita), nada más haber mostrado su rostro en una instantánea, pueda anunciar «me llamo Raquel estoy en el oficio desde hace varios años» fuera de una trama narrativa, e interrumpir así la separación de la Raquel-del-texto con el Raúl-de-la-mano-que-escribe, ofrece una instancia social de desplazamiento y confusión de un yo cualquiera a una cualquiera vida otra: ya sea el gesto contenido en este movimiento de solidaridad, revolución, entretenimiento, reacción, oposición o reproducción, la interrupción en sí misma no depende del «mensaje» (lo «real»-referencial), sino de la posibilidad lingüístico-imaginativa. Como se ve con la frase, este gesto está, hipotéticamente, al alcance de cualquiera, y solo estaría bloqueado por la disciplina social que lo prohíbe.

Zurita une sospecha y posibilidad y crea *Purgatorio*. Stein une sospecha y posibilidad y crea *Patriarchal Poetry*. Usar palabras o frases comunes a la contra de los discursos con que los órdenes sociales las cooptan cambia la vida: las puestas en acción de las afueras de una lengua, o de una lengua en relación a sus afueras, ofrecen a los sujetos la posibilidad de un existir lingüístico no higiénico y en lucha contra la cooptación semántica del consenso.

Una actitud *poética* hacia las palabras es la que también posibilita que una palabra tabú para la sociedad *mainstream* pueda convertirse en otra cosa, y es con ella con la que nuestro corpus se desliza de Gertrude Stein hacia el siglo XXI. Raperos como Kaydy Cain y Erik Urano en España (y antes, entre otros, Odd Future Wolf Gang Kill Them All en Estados Unidos) han insistido en que «puta», en sus letras, no significa lo que desde un orden discursivo consensual se sospecharía. En el caso de Kaydy Cain, tras advertir en la canción de 2018 «Puro Malianteo» que «cuando digo “puta” digo alguien que me quiere guay», aclaró en una entrevista reciente sobre su uso de esta palabra que «yo puedo llamar “puta” a una chica y para mí, es algo que me gusta, yo lo creo que es una actitud buena» (#EsteEsElMood, 2020: 08:20), añadiendo que el

término «zorra» tendría que ver con la inteligencia. Esto es, en su caso, podemos decir que hay un idiolecto-sociolecto conscientemente construido contra las connotaciones sexualizantes negativas de estos términos. Erik Urano, por su parte, además de decir en 2017 que «Mis “putas” no tienen género», afirmó con anterioridad que «todos los “putas” de mis discos van por Pablo Motos».³ La Zowi, en sus canciones, continúa con la apertura semántica del término: si en «Random Hoe» ser puta significa tener dinero, en «Bitch Mode» la palabra «puta» indexa compañerismo al tiempo que, usado como vocativo, parece referirse a un interlocutor enemigo («tengo muchas putas / puta soy un chulo»). La significación en estos usos, pues, no se constituye en la trascendencia / fijeza / identidad, sino únicamente en el momento de actualización que ofrece una enunciación cualquiera.

Una profunda domesticación en la política lingüística hispánica y sus fundamentos discursivos explica que una canción como «Cómeme el donut» (Glitch Gyals, 2018) fuera objeto de burla general en España, en lugar de motivo de admiración artística o entusiasmo político. Además de alguna frase explícita en contra del orden de consumo establecido por las multinacionales («voy con mi prima pero no vamos al Primark»), Glitch Gyals hacen énfasis en la *faktura* subjetiva («somos lo más raro que has visto en tu vida») y material («lo que hago es difícil como letra china») de su trabajo. Pero lo más destacado de la canción es el modo en el que esta trabaja en una reescritura de la lógica sexista mayoritaria en el *dancehall*, por el cual todos y cada uno de los agujeros del cuerpo, en franca camaradería cuir, devienen «donut» confirmando, además, su poder desreferencializante en una combinación de misticismo («el ojo de Horus») y generosidad humorística («te hago 2 x 1»). Nada que envidiar al año de Paul B. Preciado («Terror anal»).

Que la higiene verbal no es un fenómeno ubicuo ni totaliza la realidad verbal es algo que se comprueba en la «realidad popular y lingüística, en definitiva marginal» (Agamben, 2010) antes que, o además de, en las producciones verbales propiamente artísticas y literarias. Compárese el *Diccionario de la Real Academia Española* con el *Les Princes du jargon* de Alice Becker-Ho, un diccionario comparado del argot del rom en Europa y América, que permite observar cómo el amplio deslizamiento entre usos y significados caracteriza no solo a la poesía más atrevida, sino al movimiento general de cualquier forma de lengua no higienizada, esto es, de las formas de lengua que preceden o exceden al consenso.

³ Tuit Borrado.

Lenguaje y beats

Perspectivas como la del «lenguaje inclusivo», actualmente orientado, en su versión más transfeminista, al activismo sobre los pronombres, son una opción pragmática en la búsqueda de alternativas sociales al patriarcado, pero utilizarlas para enfrentarse a las operaciones lingüístico-imaginativas en *definitiva marginales* de la poesía resulta una deriva mustia ante la pluralidad de opciones que los recursos de cualquier lecto —así como sus mezclas— ofrecen para la imaginación y la utopía. La búsqueda de consenso y de dirección de las subjetividades, progresista o no, no deja de ser higienista y disciplinaria y, con ello, antiartística (y no en el sentido del Dalí o el Buñuel de los años 20). Ante las normatividades sociopolíticas, muchas canciones y poemas no proponen una organización estratégica más inclusiva de pronombres y morfemas, sino que juegan con las diferentes opciones disponibles en el lenguaje para crear ficciones con las que performar instancias utópicas alternativas en las que el cuerpo y la colectividad juegan un papel central.

La interpretación de la poesía a través de una lente de corte discursivo ha afectado particularmente a las producciones poéticas y musicales que frecuentemente se agrupan bajo etiquetas como «trap» o «reguetón» y que, no casualmente, son géneros bailables, es decir, producciones lingüísticas donde el movimiento del cuerpo afecta a la significación.

¿Mueve o corrompe la poesía la «identidad» de quien la baila de noche? En su estudio de la escena de baile latina y cuir de finales de los 90 y comienzos de los dosmiles, Ramón Rivera-Servera (2012) observa cómo el club provee a lxs que habitan la pista de baile de estrategias colectivas de supervivencia cuyo ámbito de influencia va más allá de ese espacio, aunque estas se hayan ideado e improvisado en él. Pocos años antes, Simon Reynolds (2013) explicaba el modo en el que la *rave culture* permitió (pese a no darse siempre) que el núcleo central de un evento musical se desplazara a la performatividad y participación corporal y coral del público. En torno a la aparición de emisiones lingüísticas de los «maestros de ceremonias» (MCs) en el *continuum* musical de una sesión de música electrónica, Reynolds observó que estas estaban orientadas a establecer «una atmósfera de sociabilidad en lugar de comunicar información o ideas» (2013: 232):

MCs get round the semantic «impoverishment» of pirate patter by utilizing an arsenal of non-verbal, incantatory techniques, bringing spoken language closer to the state of music: intonation, syncopation, alliteration, internal rhyme,

slurring, rolling of «r»s, stuttering of consonants, twisting and stretching of vowels, comic accents, onomatopoeia. In pirate MC-ing, this excess of form over content, timbre over text, creates jouissance; for the listener, there's an intense, sensual thrill in hearing language being physically distended and distorted in the throat. Like babytalk, toddler-speak and lovers' sweet nothings, MC chanting is all assonance and echolalia.

La aproximación de la cultura club a las artes verbales a finales del XX y principios del XXI ocurre de manera acentuada en las escenas latinas y caribeñas que agrupan géneros como salsa, cumbia o bachata, y que, llamativamente, se sirven de la fusión del rap con el conglomerado de recursos sonoros de estos y otros géneros, dando lugar a etiquetas como el *dembow* o el reguetón, que durante la década pasada han evolucionado a versiones electrónicas. En este contexto, el papel del lenguaje en la música de baile deja de ser subsidiario del rito corporal colectivo y las técnicas verbales descritas por Reynolds operan no solo en dirección a una sociabilidad extática, sino que tienen el poder constituyente de intervenir narrativa y estéticamente en la realidad extendida y cotidiana de los bailantes, junto a los beats. Que la infinitud déctica de un texto, su ambigüedad referencial, devenga en finitudes corporales específicas es una cualidad que potencialmente contiene cualquier uso artístico del lenguaje, pero es posible que ninguno haya logrado en los últimos tiempos al alcance social y con la envergadura corporal y colectiva del reguetón.

Al observar este poder desde fuera de la pista saltan las alarmas. Surgen lecturas descontextualizadas del texto poético como la que la columnista Barbijaputa (2018) hizo de la canción «Cuatro babys», de Maluma, en su texto «Análisis muy serio de una canción de Maluma». Leer una canción de Maluma extrayéndola de la posibilidad de bailarla es como coger las líneas de *Un coup de dés* y ponerlas todas en fila para afirmar que eso es lo que escribió Mallarmé. La regla de aproximación («análisis muy serio») de la periodista ya está desde el principio diseñada en contra de las operaciones específicas del poema. No es que una canción de Maluma en concreto no pida un análisis *muy serio*, es que la poesía de por sí no opera en las generalidades del discurso. Una interpretación literalista de las frases de un poema o una canción impide entender en toda su apertura tanto las canciones de J Balvin como las canciones de Glitch Gyals como los poemas de Gertrude Stein, teniendo como efecto principal y más grave a efectos de la recepción lectora el olvidar la experiencia de la lengua vivida y de la canción bailada. Para ello, se dejan de lado el nivel sensorial (vista, oído, tacto), la materialidad significante (el conteo de sílabas y la rima a ritmo),

la capa sociolingüística y sociocultural, el eje epocal y temporal y la variabilidad léxico-semántica. En pocas palabras, se concibe al reguetón como discurso y se lo aliena de su pertenencia a la escritura artística.

El choque de la lente de la seriedad con la apertura de los usos lingüísticos de una canción de baile es evidente, y así lo han mostrado los cuerpos. «Cuatro babys» sonaba en la pista de la Sala Caracol un día de junio; un coro de chicas la usaba para afirmar que, contra la irracionalidad del matrimonio, es posible enamorarse de más de una persona; otro grupo se miraba cantándola al unísono como insistiendo en que existe una alternativa a la escasez de tiempo libre y, por tanto, de vida sexoafectiva de la era, un mundo, ese concreto en el que bailan, donde «todas saben en la cama maltratar[s]e»: una realidad donde todas tendrían tiempo para hacerlo y donde el «maltrato» dejaría de indicar abuso para indicar juego sexual elegido, abanico BDSM.

¿Por qué una lectura policial de un hipotético sujeto hombre heterosexual, idéntico a la imaginación del patriarcado capitalista, tendría que prevalecer sobre todas las posibilidades de recepción alternativas que en aquella misma pista de la Caracol cohabitaban? Si Rivera-Servera (2012) insiste en que el cuerpo en baile efectúa un desplazamiento sobre la percepción de la voz y sus sentidos, nosotras añadimos que ello interfiere especialmente, y de manera específica, en la recepción deíctica: los poemas que son canciones bailables, y que articulan algún tipo de deixis relacional (yo-tú, yo-ella, nosotrxs, aquí-allí, etc), nunca (salvo en el discurso) hablan en la recepción sobre el escritor o el rapsoda de la canción. Así, a la hora de la escucha, «Cuatro babys» *en principio* no habla de Maluma y los tres cantantes que hacen esta colaboración, sino de quienes escuchamos. Si la presencia de otras tres voces grabadas como mínimo complica referir el «yo» entero de la canción a Maluma; el oyente tiende, además, a re-referencializar las deixis en torno a su vida o a las preferencias del momento de escucha. Por ejemplo, y ciñéndonos solo a la posibilidad más fácil de encontrar en aquella pista de la Caracol: una mujer heterosexual que escuche «Cuatro babys» podría por gusto escoger solo quedarse con la parte en que Noriel dice «ella quiere con Maluma y conmigo a la vez», construyendo una fantasía de control de dos reguetoneros. Si es que no decide directamente escuchar la canción como si ella fuera el sujeto enunciador (los cuatros *yoes* masculinos que se alternan), reconfiguración deíctica con efectos de resignificación política muy considerables.

Que «Cuatro babys», en tanto canciónailable, no merezca un análisis *muy serio* sino una lectura como la que se hace de un poema, no significa que no podamos decir sobre un poema, este mismo, que le sale algo mal, que es malo

o no le llega, que no nos gusta, que en él no hay desplazamiento y que, por lo tanto, transparenta sin punzar el orden social del que viene, que en él no vibra el sentido sino lo convenido, que no se compara con otros de la cuerda, etc. Por ejemplo, la finitud corporal específica que ofrece el videoclip de la canción «Cuatro babys» permite una re-referencialización de las oyentes bastante estrecha, o nula, debido a su factura ultra convencional: los cuatro cantantes (Noriel, Bryant Myers, Juhn, Maluma) van turnando sus apariciones en salones de baile y comida lujosos rodeados por mujeres bellas y serviciales. Nada nuevo bajo el sol de este tipo de productos, todo muy leído ya, muy visto, por lo tanto: momento poético desactivado.

Con todo lo malo y lo bueno, el problema de un *análisis muy serio* de «Cuatro babys» o de cualquier otro poema es que acepta como totales y estables los mandatos de un sistema sociopolítico dado y, en este sentido, olvida la capacidad de deshacer el discurso que tiene un poema en sus diferentes niveles de producción-recepción: entre otros, el de la escritura literaria, «frangollando», el de la escritura corporal, en *enactment*, o el de una escucha activa o performativa, la que con poesía del siglo XX de la tensa, intensa y densa mejor se entrena. Escucha como la que hacían, por poner otro ejemplo, las maricas de las posguerracivil española cantando su amor y desamor por la copla, ese reguetón que, antes de que se nacionalcatolizase su recepción, muy evidentemente hablaba de las formas de vida en los márgenes, de no-blancxs («yo soy morenito y probe»), prostitutas («apoyá en el quicio de la mancebía»), mujeres fuera del matrimonio («yo soy esa», «yo soy la otra, la otra»), babies de a dos («se dice que fue por un hombre / se dicen que fueron dos», «cómo se puede querer / dos mujeres a la vez...») y todos esos nombres que como «Lirio» («la llaman por nombre / y ese nombre bien le está, / con lo que quieran llamarme / me tengo que conformar») solo pueden ocupar los cuerpos-vidas que no ocupan lugares de poder, esto es, y hasta hace nada, lxs cualesquiera que pudieras llamar cuirs.

¿Es toda la copla franquista? ¿Es todo el reguetón machismo? Donde la capacidad de construir discursivamente los consensos de una hegemonía histórica pertenece a los nombres propios sin cuerpo, la capacidad de deshacer poéticamente los consensos de una hegemonía histórica pertenece a los cuerpos sin nombre —o con nombre de «Lirio», común, impropio—, a sus pistas de baile y a sus modos de leer, releer y desplazar. Desde la exégesis práctica del baile resultaría ridículo que al escuchar en la voz de Noriel «A las cuatro les encanta en cuatro / Y yo nunca fallo como el 24», alguien (¿un hombre heterosexual?)

recuperara la supuesta literalidad de que el cantante tiene cuatro novias que siempre le piden una posición sexual específica y que esto representaría los deseos de las mujeres en general, deseos que por cierto él siempre estaría listo para realizar a la perfección, como Kobe Bryant las canastas (spoiler: Kobe Bryant también falló canastas) y, por tanto, es un modelo de hombre y de vida a seguir. *Lol*. No obstante, si este tipo de recepción existe, y existe esa fantasía de hombre y vida que emular, en cualquier caso, el resto de lecturas y escuchas y bailes no tienen por qué responsabilizarse de la misma por encima de sus propias experiencias; y de hacerlo, en último término, la mejor reacción ante este tipo de recepción, pensamos, desde la intersección sospecha-posibilidad, es minimizarla, e invertirla, a través de puestas en acción distintas: «Producir experiencias y visiones alternativas de cómo las cosas podrían y deberían ser» (Dolan en Rivera-Servera, 2012: 146).

No dejes que la higiene engañe a la poesía

La escucha performativa de la poesía que se produce en la experiencia específica del baile ocurriría al nivel que indica Dolan (2012), haciendo posibles experiencias de lectura extradiscursivas, corruptas, excedidas. Las ficciones visuales de los videoclips ofrecen corporeizaciones complementarias a las que se producen en las pistas de baile y suponen plasmaciones creativas de las posibilidades de movilización de una letra a través de uno o varios cuerpos con un poder de cristalización referencial mucho mayor que el de los actos de baile semi-democráticos de un club. En un régimen optocrático como en el que vivimos, este es un poder habitual de la visualización que interpreta la letra, y no necesariamente de la letra como tal: entre la palabra escrita y el videoclip final hay un montón de procesos de mediación que van otorgando determinada «metafísica de la presencia» a una obra: una voz, un guion, una dirección, unas tomas, una edición, un montaje, etc. Los vídeos musicales a veces presentan actos de baile y otras veces presentan otro tipo de interacciones o yuxtaposiciones entre cuerpos, pero en muchas ocasiones, en el caso de la música que eufemísticamente se refiere como «urbana», y como ya hemos señalado con respecto del vídeo de «Cuatro babys», sus ficciones refuerzan la recepción hegemónica de un sujeto de tipo patriarcal y capitalista. Entender que ello define a las canciones de reguetón o trap como discurso, con todo, sería un error de confusión de códigos. Las representaciones de los videoclips importan por los modos en los que estos se consumen y determinan la recepción semántica del arte verbal base. Además,

son objetos artísticos accesibles en la red a cualquiera que lea este texto. Debido a ello, y escogiendo la ruta invertida, nos parece fundamental observar los videoclips que en lugar de cerrar las ficciones lingüísticas de las canciones a una imagen vendible, la abren en una dirección utópica o disidente.

El *performativo* utópico es una noción que Jill Dolan usó para referirse a la corporeización de la utopía: una utopía que ocurre antes que al nivel de la organización al nivel afectivo y sensible de los cuerpos. En el ámbito de los videoclips, el primer hit internacional de Maluma («Borró cassette»), por no ir más lejos, ya jugaba con el uso de los cuerpos en escena y el relato que a través de ellos se compone buscando una salida al dado-por-hecho chico-busca-chica. Así, el videoclip opera justo en la grieta que muestra la limitación interpretativa discursivista a quienes busquen una identificación de las imágenes del vídeo — en las que se intercala a una chica de fiesta y a Maluma paseando por la ciudad— con un reparto de poderes patriarcal del yo-tú. Hacia el final del clip, vemos que Maluma era un simple rapsoda, y que el «yo» en realidad correspondía a otra chica. La voz y el montaje, sumadas a la tradición cultural del patriarcado, nos engañaron y, en realidad, la historia trataba de un lío entre mujeres en el que el «tú» (la chica de fiesta) parece olvidar lo que ocurrió una noche, mientras que el «yo» que se desvela al final no cree mucho en la pérdida de memoria de la primera. El detalle semántico y poético de apertura no puede entenderse sin el gesto de un cuerpo que escribe, Maluma, y que puede ser diferente de sí mismo. El vídeo se esfuerza por mostrar esto. Cuando el cuerpo entra en la escritura, el orden de la letra se rompe: el «yo» existe con una corporalidad distinta en cada escucha, la deixis no concuerda con la referencialidad y así, quien enuncia no preexiste en una idealidad anterior y fija.

La que propone el videoclip de «Borró cassette» es solo una de las corporeizaciones que una escucha que incluya al cuerpo posibilita. Pero la escucha performativa está a disposición de cualquier receptor de un poemaailable. Dado que un videoclip inevitablemente reterritorializa y recentraliza la atención dispersa de los cuerpos en la pista a unos cuerpos producidos para la ocasión y la reproducción, el desplazamiento performativo que propongan importa, si bien no tendría por qué determinar la totalidad de las performatividades de la pista de baile.

Desde Puerto Rico, en pleno confinamiento en el hemisferio norte, llegó un videoclip que arrancaba por el suelo: falso cuero rojo brillante, una bota de tacón de aguja hasta la rodilla marcando el ritmo del beat. La voz canta «antes tú me pichabas / ahora yo picheo / antes tú no querías / ahora yo no quiero».

La cámara sube para enfocar unos labios que dicen «yo perreo sola / yo perreo sola / yo perreo sola». Es ahí cuando vemos la cara de Benito Martínez Ocasio, estrella global del reguetón cuyo personaje artístico lleva el nombre de «Bad Bunny», que en este videoclip alternará hasta ocho figuras: (a) Bad Bunny con prótesis asociadas a la feminidad, *outfit* en rojo brillante *femme*-y-pelo-mullet, (b) Bad Bunny, mismas prótesis, con *outfit* desteñido o floral *femme* de vestido y pantalón, cabello larguísimo y vello en las axilas, (c) Bad Bunny con estilo urbano típico del contemporáneo masculino, pero todo enfundado en rosa, sobre un campo en descapotable y de flores vivas también rosas, (d) Bad Bunny con cadena de plata y *outfit* masculino en negro total, bailándose, (e) Bad Bunny de *femme* rubia en negro total, todo ajustado y con boina, que perrea con el Bad Bunny (d), (f) Bad Bunny sin camiseta y con falda de tablas encadenado y con collar de pinchos a puro estilo BDSM, sostenidas sus cadenas por cinco mujeres en la sombra, y (g) Bad Bunny con gafas de sol y gorra, de blanco total. Un total de ocho yoes en la capa visual, que desterritorializan la referencia Bad Bunny todavía una vez más a nivel vocal: en el estribillo, Bad Bunny habla en femenino, y no por medio de su voz, sino, en *lipsync*, por la de la cantante Nesi.⁴

Sin duda la sospecha con respecto a la organización sexual del género de este clip de Bad Bunny tiene un valor social especial, por el poder absoluto que sus cifras de visualizaciones le otorgan y por el hecho destacable de que él y su equipo artístico decidan utilizar este poder para ofrecer instancias performativas cuir y utópicas de «Yo perreo sola» a través de diferentes intervenciones en el cuerpo del cantante. Con todo, la utilización de los videoclips como terreno narrativo y visual donde proponer relaciones entre los cuerpos alternativas a las del patriarcado se encuentra con anterioridad en el trabajo de artistas como La Zowi en España o Dakillah en Argentina.

Lorena G. Maldonado (2019) dijo que en La Zowi «la deseada manda» y que en sus vídeos exprimiría «su sexo para estar por encima de los hombres». Con ello, para la periodista, La Zowi correría el riesgo de estar emulando «los peores vicios testosterónicos» y poniendo en bandeja su cosificación, una incoherencia con respecto del deseo de neutralizar la hegemonía masculina que pondría en un aprieto su cualidad feminista. Pero esto solo es así si entendemos la operación feminista desde un nivel exclusivamente discursivo que toma la sexualización, de base, como abuso, y no como posible juego consensual, y

⁴ Desterritorialización significa heterogeneización de lo homogéneo, el «devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa» (Deleuze y Guattari, 1983: 16).

parte de un hipotético sujeto hombre heterosexual como, de nuevo, el receptor neutral de las canciones de La Zowi. Una epistemología de la sospecha y de lo posible, aunque no pueda negar la existencia de estos consensos semánticos del patriarcado, no puede entregarse a las interpretaciones literalistas y conformistas, higienistas.

La aproximación al performativo utópico de los videoclips de La Zowi nos empuja hacia otros lados. Al disfrute. Una chica en una bañera de espuma, fumando: *random hoe*. Una chica en un sofá, en rosa, contando billetes: *random hoe*. Otra más, poniéndose bata y tacones de andar por casa: *random hoe*. El lujo para una misma y su privado tiempo libre, que da casi hasta para aburrirse, es el tema tanto de la letra como del vídeo de esta canción, «*Random Hoe*», de 2016. Un chico, completamente vestido de rosa, aparece en el minuto 1:33 cuidando de un guiso; poco después, a su lado, La Zowi dice: «I'm a random hoe / solo quiero un buen carro / goonies siempre dos / uno cocinando».⁵ Justo después de salir de cámara la escena de la cocina, vemos a las tres chicas, hasta entonces separadas, juntas en el salón. El descanso de tener dinero, de bañarse, y de darse el lujo de vestirse bien para estar en casa se unen en un espacio dominado por tres mujeres. La narrativa del videoclip ofrece unas corporeizaciones que dificultan mucho los deseos de interpretar discursivamente (sexualmente) la palabra «hoe».

El vídeo de la canción «Oro negro» de Dakillah (2018) se organiza a partir de una frase que apenas si tiene continuidad narrativa en la letra: «Los tengo a los dos metidos en la cama». El locus de valor simbólico de una chica diciendo esto, al menos hasta hoy, 2021, es imposible de desvincular de la subversión sexual feminista que implica. Los cuerpos de dos hombres cualesquiera en permanente contacto erótico, con sus caras anonimizadas, son los protagonistas de este vídeo en el que una pelea diseñada para el placer visual ajeno se aparece como un espectáculo homosexual a disfrutar por un grupo de cinco amigas. Un cuerpo de hombre cis con la cara de otro hombre cis entre las piernas. Billetes y palomitas cayendo sobre ellos. Piernas entrecruzadas de uno con el otro. Una mano que se desliza despacio por el sudor de una pierna. Todos estos elementos cooperan con aparentes oxímoron como el del «oro negro», que en la canción se expande de su discursiva alusión al petróleo para incluir la plasticidad

⁵ «Goonie» es otra palabra de difícil definición diccionarioal que sale habitualmente en el universo léxico del círculo derivado del colectivo KEFTW VXYZ, que puede significar según el contexto «amigo», «pobre», «chico gustable»...

imposible de lo dorado y lo negro, la ilegalidad como zona de operaciones, la oscuridad emocional y el deseo de dinero e intensidad. Y de repente, en la trama del vídeo, un sobre que dice: «*Do not let the eye fool the mind*». Un aviso para navegantes a fin de no olvidar que un videoclip no representa la realidad. En el desarrollo corporal de este vídeo queda claro que los cuerpos masculinos son usados por su capacidad de ofrecer performativamente a las mujeres la posibilidad de imaginar una realidad utópica en la que la violencia no es consecuencia de la constante necesidad de autoafirmación de las masculinidades, sino juego y regalo visual al placer de las mujeres.

El videoclip de la canción de PXXR GVNG «Tu coño es mi droga» (2016) es el último videoclip en el que nos detenemos. De entre todos los revisados aquí es, sin duda, el más arriesgado formalmente, y simultáneamente, el más parco en producción y medios. Se trata de un vídeo vertical que comienza con cinco brazos ondeando alrededor del logo del grupo, cuyos dedos hacen movimientos que cabe entender como gestos que una mano realizaría para dar placer sexual a un «coño». Las quince veces que en este videoclip vemos a un hombre cantar o venerar a un cuerpo de mujer abierto de piernas (sumadas a las noventa y ocho veces que escuchamos «tu coño es mi droga» en la letra) tienen, como la asertividad de «Cómeme el donut» de Lapili, la fuerza destituyente-constituyente de intervenir las relaciones de poder y de placer del patriarcado que dictan, por ejemplo, que un hombre no disfruta haciendo sexo oral («le unto el toto en momo y se lo chupo», etc.), y ofrecen una puesta en escena de sus textos que no deja lugar a dudas.

Un gesto glotopolítico

No creemos que las artes verbales expandidas del siglo XXI vayan a poder cambiar el orden y poder del capital sobre nuestras cabezas-corazones, y es muy probable sin embargo que una hegemonía cambiante las cambie a ellas y a sus recepciones, en ruinas de libertad o coerción de muy diversos sentidos. Con todo, creemos que ciertas obras artísticas y literarias, así como ciertas recepciones, afectan de hecho en la realidad, exponiendo su anverso utópico, son ya una falla de la normatividad, con sus cuerpos en situación y sus horas. Desafían ciertas convenciones contra las que la glotopolítica se ha pronunciado y lo hacen de un modo que, probablemente, no ha sido explorado por ningún otro dispositivo que haga uso de las lenguas y el lenguaje. En este sentido, parece evidente la existencia de un compromiso ético aún no explorado entre la

glotopolítica y esta zona de producciones y posibilidades lingüísticas, que tal vez conforma la praxis más radicalmente provechosa en contra de las higienes verbales más agresivas.

Podrá decirse, al hilo de las obras revisadas, que las artes verbales y la poesía tienen «expectativa de incidencia sobre la situación y el contexto de uso[s] lingüísticos» (Del Valle, 2017: 33), pero creemos que habrá de matizarse que esta expectativa no será en estos casos reguladora ni higienista. A nuestro modo de ver, el voluntarismo lingüístico de quien participe en la poesía (tenga como fin o como medio el momento textual: poemas-en-libro o verbos-en-baile-y-canción) se distingue tanto de las derivas normativistas de los planes políticos progresistas estratégicos (y de su postergación de la experiencia) como de la hipotética utilidad de un idealismo teórico-utópico sobre la página sin experiencias para el hoy del cuerpo (y de su postergación, en este caso, de la realización presente a la escala posible que este ofrezca). La deixis está necesariamente desplazada de la generalidad «mensaje» y de la generalidad «identidad», desplaza y garantiza desplazamiento, cuando no se opone directamente a las políticas de la identidad. Cada lectura/escucha de un poema, fuera de las prisas referenciales del discurso, puede ser, pues, un señalamiento nuevo, donde la singularidad aparente de un mensaje entra en conflicto con la aptitud «para permanecer virtual[es]» de sus pronombres personales (Benveniste, 2007: 173), esto es, su condición de adquirir sentido únicamente a través de una reflexividad, una asignación de sentido, que depende del contexto y la performance/performatividad, infinitamente variables. La escucha performativa, sea en lectura, en baile, o en un vídeo, permite que aquello que se escucha-lee ocurra simultáneamente en el preciso momento de recepción y en los futuros que esta recepción modifica.

La poesía como experiencia sincrónica, y desde este preciso punto justamente histórica en su multiplicidad de sincronías, en su radical *situacionalidad*, es una experiencia de suciedad y desorden de la normatividad de una lengua mayor (Deleuze y Guattari, 1983), de sus principios de identidad, economía lingüística y transparencia comunicativa. La poesía, que se lee y se escucha aunque y porque no hay ninguna necesidad de hacerlo. Cacofonía, repetición, variación y diferencia. No ser ni x ni y, sino el movimiento. Un gesto dialectizador, su interlingüismo, su voz como voz no propia, impropia de las normas, también incluso de aquellas que se van conformando en los márgenes, su ambigüedad y su deshacerse.

Referencias

- Agamben, Giorgio (2010). «Las lenguas y los pueblos». *Medios sin fin: notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos, 57-62.
- Bad Bunny (2020). «Yo Perreo Sola». Videoclip online: Youtube. <https://youtu.be/GtSRKwDCaZM>
- Barbijaputa (2018). «Análisis muy serio de una canción de Maluma», eldiario.es. https://www.eldiario.es/barbijaputa/maluma-barbijaputa-alcalde-polanco-palencia_132_2150027.html
- Benveniste, Émile (2007). *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI.
- Becker-Ho, Alice (1993). *Les Princes du jargon*. Paris: Gallimard .
- Cameron, Deborah (1995). *Verbal hygiene*. Londres / Nueva York: Routledge .
- Chessman, Harriet Scott (1989). «On “Patriarchal Poetry”». The public is invited to dance: Representation, the body, and dialogue in Gertrude Stein. Stanford UP Modern American Poetry. <https://www.modernamericanpoetry.org/criticism/harriet-scott-chessman-patriarchal-poetry>
- Dakillah (2018). «Oro negro». Videoclip online: Youtube. <https://youtu.be/IjaeXWiIxzW>
- Del Valle, José (2017). «La perspectiva glotopolítica y la normatividad». *Anuario de Glotopolítica*, 1: 17-39.
- . (2013). *A Political History of Spanish: The Making of a Language*. Cambridge: Cambridge University Press..
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1983). *Kafka: por una literatura menor*. México: Era.
- Don Patricio (2019). «Contando lunares». Online videoclip: Youtube. <https://youtu.be/IWELYcYYhWc>
- Eagleton, Terry (2018). «Prefacio». En Kristin Ross, *El surgimiento del espacio social: Rimbaud y la comuna de París*. Madrid: Akal, 5-21.
- #EsteEsElMood-Badoo en español (2020). «Entrevista a Kaydy Cain: “Tangana y yo no tenemos beef, nos mandamos consejos”». Programa online: Youtube. <https://youtu.be/-u2rvoobZPs>
- Glitch Gyals (2018). «Cómeme el donut». Actuación TV/online: Factor X, Telecinco. https://www.telecinco.es/factorx/Lapili-Jirafa-Comeme-Jesus-Factor_2_2546280271.html
- Harryman, Carla (2006). «Love, Discord, Asymmetry». Bob Perelman et al. *The Grand Piano, #1. An Experiment in Collective Autobiography*. San Francisco, 1975–1980. Part 1. Detroit: Mode A, 28–38.

- Kaydy Cain (2018). «Puro Malianteo». Canción online: Youtube. <https://youtu.be/Y257w9DjiWw>
- La Zowi (2016). «Random Hoe». Videoclip online: Youtube. <https://youtu.be/bzPeLa4Bbr8>
- Lecerclre, Jean-Jacques (1990). *The Violence of Language*. Londres / Nueva York: Routledge.
- Maluma (2015). «Borró Cassette». Videoclip online: Youtube. <https://youtu.be/XkowdDTTPAo>
- . (2016). «Cuatro Babys». Videoclip online: Youtube. <https://youtu.be/OXq-JP8w5H4>
- Maldonado, Lorena (2019). «“La Zowi Puta”: ¿ícono feminista de barrio o ama de casa porno?». *El Español*. https://www.elespanol.com/cultura/musica/20190130/zowi-puta-icono-feminista-barrio-casa-porno/372463613_o.html
- Nelson, Cary (1996). «On “Patriarchal Poetry”». Extracto de «The fate of gender in modern american poetry». En Kevin Dettmar y Stephen Watt (eds.), *Marketing modernisms: Self-promotion, canonization, and rereading*. University of Michigan Press. <https://www.modernamericanpoetry.org/criticism/cary-nelson-patriarchal-poetry>
- Nietzsche, Friedrich (2006). Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la Historia para la vida. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Preciado, Paul B. [Beatriz] (2009). «Terror anal». En Guy Hocquenghem, *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina, 133-174.
- PXXR GVNG (2016). «Tu coño es mi droga». Videoclip online: @Manel Echepares, Youtube. <https://youtu.be/iaoOk89kqSU>
- Rancière, Jacques (2010). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta de Limón.
- Reynolds, Simon (2013). *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. Londres: Faber & Faber.
- Ross, Kristin (2018). *El surgimiento del espacio social: Rimbaud y la comuna de París*. Madrid: Akal.
- Rivera-Servera, Ramón (2012). *Performing queer latinidad: Dance, sexuality, politics*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Rimbaud, Arthur (1995). «Lettres du voyante (1871)». *Iluminaciones seguidas de Cartas del vidente*. Madrid: Hiperión.
- Smash (1970). «Manifiesto de lo borde». CAU. Construcción, Arquitectura,

Urbanismo.

- Stein, Gertrude (1998). «Patriarchal poetry». *Writings. 1903-1932*. Nueva York: The Library of America, 567-607.
- Urano, Erik (2017). «Mis “puta” no tienen género». Tuit: Twitter. https://twitter.com/Erik_Urano/status/867424972108595203?s=20
- . (2016). «Todos mis “putas”...». [Tuit borrado].
- Vallejo, César (2016). *Los heraldos negros / Trilce*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura de los Estados Unidos Mexicanos.
- Villanueva, Liliana (2015). *Las clases de Hebe Uhart*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Zurita, Raúl (1979). *Purgatorio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Ziarek, Krzysztof (1993). «On “Patriarchal Poetry”». Extracto de «The poetics of e vent: Stein, the Avant-Garde, and the aesthetic turn of philosophy». *Modern American Poetry*. <https://www.modernamericanpoetry.org/criticism/krzysztof-ziarek-patriarchal-poetry>

