

El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,
Universidad Veracruzana,
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.
Vol. 4, núm. 8, enero-abril 2024, Sección Redes, pp. 126-148.
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i8.135>

Poesía, política y resistencia: el feminismo y la
lengua gallega del grupo *Cinta Adhesiva*

Poetry, Politics and Resistance: Feminism and
the Galician Language in the Poetry by *Cinta
Adhesiva Group*

Maria Gislene Carvalho Fonseca
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

ORCID: 0000-0003-3201-1946
maria.gcf@ufma.br

Recibido: 08 de septiembre de 2023
Dictaminado: 05 de octubre de 2023
Aceptado: 24 de noviembre de 2023



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 2.5 México.

Poesía, política y resistencia: el feminismo y la lengua gallega del grupo *Cinta Adhesiva*¹

Poetry, Politics and Resistance: Feminism and the Galician Language in the Poetry by *Cinta Adhesiva Group*

Maria Gislene Carvalho Fonseca

RESUMEN

Este trabajo presenta algunos aspectos reconocidos en las composiciones poéticas de Silvia Penas, realizadas para el grupo *Cinta Adhesiva*. Trabajamos, para ello, con los conceptos de *performance* de Zumthor y de lenguaje de Bajtín, para considerar los aspectos ideológicos de la poesía del conjunto mencionado. El grupo *Cinta Adhesiva* se manifiesta políticamente en sus presentaciones con el uso del gallego como lengua principal y el abordaje de cuestiones de género, aspectos que llaman la atención sobre la función transformadora del arte.

Palabras clave: poesía política; *Cinta Adhesiva*; gallego; feminismo; *performance*.

ABSTRACT

This paper presents aspects observed in poetry compositions of Silvia Penas for *Cinta Adhesiva*. We use concepts of *performance* by Zumthor and language by Bajtín, to talking about ideological aspects of poetry.

¹ Este artículo es un fragmento de lo que fue publicado, por primera vez, en portugués, en 2018, por la revista E-Lyra. Traducción de la propia autora. Artículo vinculado con el proyecto de investigación *Poesía actual y política (II): Conflictos sociales y dialogismos poéticos* (PID2019-105709RB-I00), financiado por el Gobierno de España.

Cinta Adhesiva make it politics using galician language and talking about feminism, making appoint of transformative action of art.

Keywords: politics poetry; *Cinta Adhesiva*; galician; feminism; *performance*.

1. INTRODUCCIÓN

Combarro: un pequeño pueblo Celta, con calles medievales y meiga que decoran tiendas, cafeterías y restaurantes. El mar azul de Galicia alcanza sus murallas, mientras los sonidos de *Cinta Adhesiva* hacen poesía de ese momento. “El azul es el color más triste”, declara Silvia Penas, poeta y vocalista. Combarro era ese azul fuerte, oscuro, quebrado por las piedras de tonos terrosos en un día de sol intenso.

Silvia Penas, poeta y vocalista del grupo *Cinta Adhesiva*, es acompañada en sus presentaciones por Jesús Andrés. El grupo realiza *performance* de recitaciones poéticas, en sintonía con sonidos, música electrónica y proyecciones de imágenes, que producen, en un movimiento de sinestesia, un conjunto de sentidos vividos y experimentados simultáneamente en la producción poética.

La poesía del grupo *Cinta Adhesiva* está destinada a ser pronunciada. Acompañada por música, ésta es recitada en gallego. En este trabajo, cuando hablamos de la poesía de Silvia Penas, que además de marcar un tipo de reivindicación identitaria, establece una resistencia cultural, reflexionamos, con base en Bajtín (2012), sobre los aspectos ideológicos del lenguaje.

Otro hito político que emerge en la poesía del grupo *Cinta Adhesiva* está relacionado con el género femenino. Aunque haya hombres en la composición del grupo, es la imagen de la poeta Silvia Penas la que se destaca y transforma los sentidos que el conjunto busca expresar. Galicia es un lugar donde, a la hora de buscar poetas, se encuentran mujeres con mucha facilidad. Hay visibilidad para sus actividades, perceptible en eventos e indicaciones realizadas por conocedores de poesía. Además, durante la década

de 1990, tuvo lugar en la literatura gallega, tanto en prosa como en poesía, el llamado “boom femenino”, que configuró una especie de movimiento literario en el que las mujeres reclamaron un lugar para sus producciones y un yo-lírico femenino, que no se percibirá en las producciones masculinas. Es una poesía de carácter social y político, en el sentido de producir cambios en los lugares de poder: una transitoriedad de los lugares y de las formas de representación destinadas a las mujeres. Mujeres escritoras, personajes, investigadoras reescriben la historiografía de la literatura y reordenan sistemas de poder previamente establecidos.

2. CAMINOS METODOLÓGICOS

Este trabajo tiene como punto de partida el campo de los estudios de la comunicación. Acentuamos esta observación fundamental para que el camino analítico desarrollado aquí se conduzca a partir de un contrato de lectura plasmado en aspectos y estilos que pueden parecer conflictivos con los modos de escritura académica formal y los estudios literarios tradicionales. En el área de la comunicación, desarrollamos nuestra investigación considerando no un desfase entre sujetos y objetos, sino tratándonos a nosotros mismos como variables en las relaciones que establecemos con los fenómenos que analizamos. Así, tomamos como referentes metodológicos propuestas epistemológicas que consideran la afectación que implica la acción de los investigadores individuales en los fenómenos que observan y en las narrativas que construyen. En este sentido, optamos por quedarnos con nuestros procesos de subjetividad y hermenéutica –entendida desde Ricoeur (2010) y Gumbrecht (2010)–, en lugar de distanciarnos y construir una mirada externa a la poesía que tratamos en este trabajo. De esta manera, la narración aquí construida parte de una serie de observaciones producidas durante el acompañamiento de las presentaciones del grupo *Cinta Adhesiva*, de entrevistas estructuradas, realizadas a Silvia Penas y Jesús Andrés, y de conversaciones asistemáticas que tuvimos con ellos en los intervalos o desplazamientos realizados antes y/o después de las actuaciones. Así que no hay una interrupción, un botón presionado cuando encendemos la grabadora.

Sin embargo, tanto las conversaciones como las entrevistas son un híbrido entre formalidades y afectos que se fueron construyendo entre el investigador y los artistas.

Se trata, entonces, de un giro afectivo en la investigación, tal como lo define Clough (2008), quien se refiere a un reconocimiento de influencias y afectaciones que se generan mutuamente en investigadores y fenómenos cuando se ponen en relación: “The affective turn invites a transdisciplinary approach to theory and method that necessarily invites experimentation in capturing the changing co-functioning of the political, the economic, and the cultural, rendering it affectively as change in the deployment of affective capacity” (p. 3).² Esto implica un reconocimiento de nuestra participación subjetiva en la producción de la interpretación que se dio cuando seguimos las presentaciones de *Cinta Adhesiva*. En otras palabras, se trata de lo que Gumbrecht (2010) señala como epifanía, en un movimiento que llama “no hermenéutico”, como crítica a la búsqueda de sentidos definitivos –o más precisos– para las narrativas:

Nem o domínio institucional mais opressivo da dimensão hermenéutica poderia reprimir totalmente os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe. Apesar disso, é significativo que a crítica literária nunca tenha sido capaz de reagir à ênfase que a poesia confere a esses aspectos formais –exceto para instaurar “repertórios” extensos, entediantes e intelectualmente nulos que listam por ordem cronológica as diferentes formas poéticas nas diferentes literaturas nacionais, e exceto na chamada “teoria da sobre-determinação”, que defende, contra a evidência mais imediata, que as formas poéticas sempre duplicam e reforçam estruturas de sentido prévias (p. 40).³

² “El giro afectivo invita a un enfoque transdisciplinario de la teoría y el método que necesariamente invita a la experimentación para capturar el cofuncionamiento cambiante de lo político, lo económico y lo cultural, traduciéndolo afectivamente como un cambio en el despliegue de la capacidad afectiva.” La traducción es nuestra.

³ “Ni siquiera el dominio institucional más opresivo de la dimensión hermenéutica pudo reprimir totalmente los efectos de la presencia de rima, aliteración, verso y estrofa. A pesar de esto, es significativo que la crítica literaria nunca haya sido capaz de reaccionar

Así, para Gumbrecht, más que una “interpretación correcta”, cuya autoridad se atribuiría a autores y públicos de forma separada y distanciada, el trabajo de análisis surge de una relación entre todos los individuos que participan en la *performance*. Son los sentimientos y los sentidos, las formas de afectación mutua en la materialización de la poesía recitada. Según Gumbrecht, “en lugar de estar sujetas al sentido, las formas poéticas se encuentran en una situación de tensión, en una forma estructural de oscilación con la dimensión del sentido” (p. 40). Son estos “efectos de significado” los que describimos aquí, basados en nuestra experiencia con la *performance* poética del grupo *Cinta Adhesiva*.

Condensamos estas interpretaciones poéticas, en estilo libre, en el espacio de Combarro, donde seguimos una de las presentaciones del grupo. El método de observación construido a partir de estos supuestos nos permite desarrollar nuestro análisis, transitando entre conceptos teóricos en torno a la *performance* y frutos epifánicos que dicen de nuestra relación como investigadores con el fenómeno analizado. Lo que proponemos aquí, entonces, es un análisis que se apoya en las interpretaciones afectivas como operadores.

3. PERFORMANCE POÉTICA EN PAUL ZUMTHOR

Para pensar en la *performance* poética del grupo *Cinta Adhesiva*, seguimos, desde aquí, la idea de Zumthor (2014, pp. 34-35), quien la define como un saber-ser que implica una presencia y una conducta con coordenadas espacio-temporales encarnadas en un cuerpo vivo: los cuerpos de los artistas. Es la única forma de comunicación poética. Zumthor basa su concepto de *performance* en cuatro rasgos propuestos por Dell Hymes: 1. la *performance* hace pasar algo de lo virtual a lo real; 2. se sitúa en un contexto cultural y situacional, presentándose como una emergencia; 3. es una conducta en la

ante el énfasis que la poesía da a estos aspectos formales –salvo para establecer “reperitorios” extensos, tediosos e intelectualmente nulos, que enumeran en orden cronológico las diferentes formas poéticas en diferentes literaturas nacionales, y salvo en la llamada “teoría de la sobredeterminación”, que defiende, contra la evidencia más inmediata, que las formas poéticas siempre duplican y refuerzan estructuras de significado previas.” La traducción es nuestra.

que el sujeto asume la responsabilidad; y 4. la *performance* modifica el conocimiento.

Para Zumthor (1993), capturar la *performance* es capturar una acción, percibir el texto que es realizado por ella, es decir, el texto que emerge, que se vuelve real al ser una *performance*. Así, el texto, para Zumthor, es una “secuencia lingüística que tiende a cerrarse, de modo tal que el significado global no es reducible a la suma de los efectos de significados particulares producidos por sus diversos componentes” (p. 20), de los cuales la voz en la *performance* extrae la obra, cuya definición se alinea con lo que Ricoeur también trata como “texto”. Éste, a su vez, puede entenderse como lo que llamaremos aquí texto en acción o, incluso, como la totalidad de elementos que componen una *performance*.

Según Abril (2014), el texto remite a un universo semántico y simbólico complejo, cuya pregunta por el sentido nos lleva a cuestionar los límites y el estatuto de objetividad del texto, así como a pensar en las relaciones entre las formas simbólicas y los contextos sociales. Desde el pensamiento bajtiniano, Abril plantea que el texto debe ser pensado desde una noción de red textual, esto es, “Un devenir de socavamientos, hibridaciones y ósmosis entre fragmentos textuales previos, lenguajes y perspectivas sociosemióticas, de tal de manera que las problemáticas intertextuales e intratextuales vienen a superponerse en gran medida” (p. 158).

Así, para pensar la poesía del grupo *Cinta Adhesiva* no podemos detenernos en los versos aislados de sus declamaciones y los elementos pretextuales que la componen. Aquí, nos centramos en aspectos políticos que repercuten en la poesía: el nacionalismo, a través del gallego, y el feminismo, en el contenido de las composiciones. El texto poético de Silvia Penas corresponde a este diálogo entre fenómenos socioculturales y experiencias, que, en un principio, pueden parecer externos a los textos, pero que son fundamentales para conformarlos.

Nuestra comprensión de la *performance* toma el texto en movimiento, en el momento en que emerge y se materializa en comunicación –el momento de la declamación durante las presentaciones del grupo *Cinta Adhesiva*. Según Zumthor (1993), la obra interpre-

tada es, por naturaleza, un diálogo, un intercambio en el que la existencia de un público es fundamental: “La comunicación oral no puede ser puro monólogo: requiere imperiosamente de un interlocutor, aunque reducido a un papel mudo” (p. 222), porque es en la relación que se constituye.

Para comprender una *performance*, no podemos segregar sus elementos constitutivos, porque, así como los sujetos participantes instituyen la actuación, el texto también instituye a los individuos y se integra al repertorio. Partimos, entonces, de la siguiente definición de Zumthor (2010), que nos permite articular los individuos y elementos constitutivos de la *performance* como estrategia de comunicación:

A performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição (p. 31).⁴

Nos interesan los procesos que se articulan en el momento de las representaciones y, por tanto, detenemos nuestra atención en sus componentes de tiempo, ambiente e individuos. La *performance* es el momento en el que sucede el texto, en el que se torna acción, ya sea impreso, recitado o cantado. Es el momento en que el texto emerge en la relación entre individuos que negocian referencias y significados, a partir de la simbolización significada por la voz. Para Zumthor (2010), la *performance* pone a los actores en presencia y a los medios en juego, considerando como “circunstancias” las especificidades de tiempo y lugar.

⁴ “La performance es la acción compleja mediante la cual un mensaje poético se transmite y percibe simultáneamente aquí y ahora. El hablante, el destinatario, las circunstancias (si el texto, de otro modo, con la ayuda de medios lingüísticos, las representa o no) se confrontan concretamente, son indiscutibles. En la performance se redefinen los ejes de la comunicación social: lo que une al hablante y al autor; y uno en el que situación y tradición se unen.” La traducción es nuestra.

En tanto la *performance* se define como el momento –y lugar– en el que se encuentran los actores del proceso comunicacional, Zumthor (2010) argumenta que el tiempo sociohistórico no es indiferente e implica valores propios que deben ser tomados en cuenta.

La presencia de los cuerpos de los actores pone en relación voz y oído. Es una co-presencia, que puede o no estar mediada por el texto impreso. La interpretación oral es instantánea. La co-presencia es física. Reúne escenarios, poetas y audiencias en un mismo ambiente y momento comunicacional. Es el momento en que surge el texto y se construye la obra. Es una interacción inmediata, que no depende de la espera ni de los medios que permitan “la movilidad y la temporalidad del mensaje” (Zumthor, 2010, p. 27), los que aumentan la distancia entre producción y consumo, esa distancia que casi se borra en el momento de la actuación oral, cuando Silvia Penas declama y el público responde y aplaude.

Los entornos en los que se desarrollan las actuaciones forman parte del fenómeno comunicacional y son también elementos productores de significados. Los poetas y el público se relacionan con el escenario donde cantan. Las ciudades, plazas, eventos, bares son parte de los sentidos compuestos en los espectáculos, que varían según el lugar donde se realizan, espacios donde circulan personas dotadas de colores, sonidos, olores, posibilidades de sentidos. Y las características de los espacios son parte de los significados poéticos que emergen en la *performance*.

Los cuerpos interactúan en la *performance*. Son actores puestos en presencia y diálogo en tal ambiente. Cuerpos que escriben, que cantan, que visten, que se mueven, que caminan, que escuchan, que leen, que se distraen, que se detienen a escuchar, que toman el celular para grabar. Cuerpos que producen sentidos.

Si la *performance* es la emergencia de los significados emitidos y percibidos, realizados por los cuerpos, es importante que sean considerados conceptual y metodológicamente. De esta manera, define Zumthor (2014) el cuerpo:

o peso sentido na experiênciã que faço dos textos. Meu corpo é a materializaçãõ daquilo que me é próprio, realidade vivida e que de-

termina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem do meu ser; é ele que eu possuo e eu sou, para o melhor e o pior. Conjunto de tecidos e órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias (p. 27).⁵

Los cuerpos hacen emerger a los textos. Los producen por escrito o por medio de la voz. Los textos dependen de los cuerpos para existir. Como materialidades, forman parte de los significados y de las posibles interpretaciones. Son elementos fundamentales de las actuaciones.

Según Zumthor (2014), la definición de una comunicación como poética depende de la actividad del cuerpo y los posibles efectos, de los sentimientos particulares, de los individuos y de sus modos “de existir en el espacio y el tiempo y que oye, ve, respira, se abre a los perfumes, al tacto de las cosas” (p. 38). El cuerpo siente la poesía y la transmite, en tanto que la *performance* también está en la dimensión de lo gestual. Por lo tanto, es necesario, para el estudio de lo que Zumthor (2014) llama trabajo, una comprensión de los cuerpos, que existen como relaciones, que pulsan, que ritualizan, que cantan, que bailan, que actúan. Es a través del cuerpo que la *performance* se vincula con el espacio. Es con él que la *performance* emerge y construye narrativas. El cuerpo sostiene la voz y la escucha; es lo que materializa la comunicación poética oral.

El cuerpo es lo que caracteriza el acto de la *performance*. Cuerpos en presencia de textos. Gestos que provienen de los cuerpos y que conforman los procesos de las textualidades, y que, a su vez,

⁵ “el peso que sentí en mi experiencia de los textos. Mi cuerpo es la materialización de lo mío, una realidad vivida que determina mi relación con el mundo. Dotada de un significado incomparable, existe a imagen de mi ser; Él es el que poseo y soy, para bien y para mal. Conjunto de tejidos y órganos, soporte de la vida psíquica, sufriendo además presiones sociales, institucionales y legales, que, sin duda, pervierten su impulso primario. Me esfuerzo menos por comprenderlo que por escucharlo, a nivel del texto, de la percepción cotidiana, al son de sus apetitos, sus penas y sus alegrías.” La traducción es nuestra.

establecen contactos entre ellos y con los entornos en los que se desarrollan las actuaciones. Cuerpos de poetas, cuerpos de público, el cuerpo del investigador, que también se ve afectado por la dimensión sensible que emerge de las ferias⁶ y que también propone comportamientos y modos de observación.

Los gestos están relacionados con la oralidad. Con modulaciones de voz, se interpreta el texto poético, se enfatizan palabras, se asignan significados. Son las formas en que los cuerpos establecen relaciones con otros cuerpos. Según Zumthor (2010, p. 220), los gestos pueden ser del rostro, de los miembros superiores, de la cabeza y el busto o de todo el cuerpo. Éstos producen mensajes de forma figurativa y manifiestan una conexión entre cuerpo y poesía, generando sentidos y significados: “Lo que el gesto recrea, de manera exigente, es un espacio-tiempo sagrado. La voz personalizada vuelve a sacralizar el itinerario profano de la existencia” (p. 232).

Asociado al cuerpo, otro elemento figurativo que también produce significados y compone la *performance* es la ropa. Zumthor (2010) señala que el traje “neutro” confunde al recitador y al público, distinguiéndose por la voz. Pero también está el vestuario que marca un lugar de separación, contribuyendo a una caracterización asociada a estereotipos o elementos identitarios, al construir personajes para ser interpretados y representados.

Además de los cuerpos de los poetas en *performance*, los cuerpos de lectores, oyentes y transeúntes que componen el recinto ferial son importantes en un proceso de efectos sensoriales: “El texto poético significa el mundo. Es a través del cuerpo que se percibe el significado” (Zumthor, 2014, p. 75). Cuerpos que tocan el mundo y son tocados por él. Y que se tocan desde las actuaciones. Son cuerpos que transitan, que escuchan el canto, que compran en las ferias, que comen, que activan todos los sentidos y los procesos de cognición.

Son los cuerpos de los poetas y del público. Los poetas, según Zumthor (2010), pueden asumir varios roles, desde la composición hasta la declamación de poemas. Los intérpretes y las audiencias

⁶ Espacios donde se desarrollan las *performances* analizadas.

son fundamentalmente productores de sentidos, significados y referencias en un texto, a partir de la comprensión de la textualidad como proceso. Y, en el caso de la *performance*, la obra surge de las relaciones entre actores, tiempos y escenarios.

Zumthor (2010) considera que la composición cumple un rol menos importante que el intérprete: “El intérprete es el individuo que se percibe a sí mismo en la actuación, con la voz y el gesto, con el oído y la vista. También puede ser el compositor de todo o parte de lo que dice o canta” (p. 239). Silvia Penas asume ambos roles. La acción del compositor sería previa a la interpretación. Y esto ocurre en el momento en que el intérprete declama la poesía y ésta es escuchada por el público. Se señalan tres formas de actuación de los intérpretes: 1) canta solo para un auditorio; 2) dos intérpretes cantan alternativamente; y 3) un solista canta acompañado por un coro. Silvia Penas transita diversas formas de interpretación, según la eventualidad de cada actuación.

Para Zumthor (2010), la *performance* se impone al texto como un referente que es del orden de lo corpóreo, es decir, “es a través del cuerpo que somos tiempo y lugar” (p. 166). Además de la puesta en escena, que forma parte de la declamación, el cuerpo también se percibe por la presencia de la voz en la poesía. Según Zumthor, “oralidad significa vocalidad” (p. 26). Las formas comunicacionales son las que transitan por la voz y son escuchadas por un público que no necesariamente necesita estar quieto y atento a la declamación para poder escucharlas.

4. EL SENTIR POLÍTICO-POÉTICO DE SILVIA PENAS

El grupo *Cinta Adhesiva* es un colectivo independiente, formado por la vocalista y poeta Silvia Penas y el músico Jesús Andrés. Los artistas actúan en eventos públicos o en espacios cerrados, realizando declamaciones acompañadas de música. Las composiciones son de Silvia Penas y todos los poemas están en gallego, salvo algunas canciones extranjeras que, eventualmente, son incorporadas a los espectáculos.

Silvia Penas forma parte de lo que podemos llamar poesía gallega contemporánea, es decir, poetas que se encuentran en plena

actividad de creación y manifestación política; que viven la poesía en acción, sin atraparla en escritos cerrados en librerías, oficinas y bibliotecas. Poetas como Yolanda Castaño, María Lado, Lucía Aldao forman parte de esta poesía que encontramos en las calles, en los bares, en las plazas de Galicia: “Os escritores que inician a súa andaina literaria a comezos da década dos noventa seguen polo tanto a reescribir a tradición, aínda que botando man, as máis das veces, da crítica, o humor e a reivindicación, cando non dun complexo sistema de deconstrución do discurso herdado” (Pereira, 2006, p. 101).⁷ Esta tradición es reelaborada por la propia actividad poética que cuestiona, suscita discusiones, incomoda y produce poesía, a partir de las contradicciones enmarañadas, y permanece en acción y elaborando transformaciones, como señala Pereira (2006) al reflexionar sobre los movimientos de intertextualidad en la poesía posterior a 1975. La poesía posterior a los noventa, en la que se ubican temporalmente Silvia Penas y el grupo *Cinta Adhesiva*, aparece “contra los excesos del culturalismo y contra la práctica de inmovilizar la intertextualidad de los procedimientos de creación, contestada por los nuevos con un discurso más directo basado en la naturalidad y la comunicación” (p. 94). Por tanto, nos interesa observar los aspectos de la *performance* que configuran la política como procesos comunicativos, artísticos y textuales.

La presentación en Combarro, en Pontevedra, Galicia, parecía mística, encantada por las brujas del entorno. Silvia Penas llevó un libro de Clarice Lispector para regalar a una amiga. Estuvo presente la profesora Ria Lemaire, emérita de la Facultad de Letras de la Universidad de Poitiers, especialista en poesía medieval en portugués. Lemaire estaba fascinada por las muñecas de pelo alborotado, y acompañadas de escobas, por las calles estrechas y empedradas, que marcaron las características de la Edad Media en la arquitec-

⁷ “Los escritores que iniciaron su andadura literaria a principios de los años noventa continúan, por tanto, reescribiendo la tradición, aunque recurran, en la mayoría de los casos, a la crítica, al humor y a la reivindicación, cuando no a un complejo sistema de deconstrucción del discurso heredado.” La traducción es nuestra.

tura. Iglesias, bares, tiendas, casas, hórreos. Había poesía en cada espacio de ese lugar.

Los versos recitados por Silvia Penas, a modo de *performance* en la concepción de Zumthor (2010), hacen emerger una serie de ideas, que se materializan y transforman en sonidos, que se esparcen por el entorno y, por tanto, lo constituyen. La instalación del equipo de sonido parece desentonar con la ambientación medieval, pero el grupo no es una puesta en escena del pasado, sino un presente portador de tradición –lenguaje, cultura– que hace híbrida y real la experiencia poética y que es, por lo tanto, también política. En la actuación, al declamar en gallego, Silvia marca su posición ideológica sin necesidad siquiera de hablar de ella. Al mismo tiempo, acerca al público una manifestación artística que afirma a la lengua gallega como presencia del tiempo. No es un lenguaje del pasado, sino que está ahí, siendo usado por un grupo contemporáneo, que es político más allá de los temas políticos.

Es una manifestación que es política en su contexto cultural y situacional. Lo que le otorga significados políticos e ideológicos es la propia elección de la lengua en la que se desarrolla la declamación. Son también los elementos extratextuales, el mundo prefigurado de la narración, los que ofrecen los elementos para que esta manifestación se presente de una determinada manera y no de otra, dando lugar a la emergencia de los significados. Y es como parte del contexto que la *performance* se desarrolla de cierta manera: la elección de la lengua se politiza por el contexto de exclusión que viven los gallegohablantes en su vida cotidiana y con respecto al modo que las artes se distribuyen dentro de España y fuera de Galicia, esto es, con segregación y prejuicios en torno a la lengua no hegemónica. Esta situación da lugar al significado político de la poesía de *Cinta Adhesiva*. Al mismo tiempo, a través de esta producción, el grupo crea un universo de sentidos posibles –dentro del ámbito de lo real, del mundo reconfigurado y prefigurado de la narración– y, por tanto, es resistencia y lucha. La poesía es formada y formadora de lo real, dimensión que le da elementos para la composición y de donde surge la propia composición.

La actuación, como acción, es conducta afirmativa. Una puesta en escena, una forma de posicionarse frente al público, en la que los actores —ya sea en la composición o en la interpretación— asumen la responsabilidad de personificar, de dar nombre e imagen a las ideas que realizan. La figura del artista debe existir, prestando su rostro al arte que emprende. En el caso de la declamación, se trata del rostro como elemento del cuerpo, pero podría ser el movimiento de la escritura en otras formas narrativas. No obstante, en el caso de *Cinta Adhesiva* hay una manifestación ideológica y cultural, que se vincula inmediatamente con la imagen de Silvia Penas como la artista que asume la responsabilidad del trabajo que desarrolla.

Y así, hay un cambio en el conocimiento de todos los individuos involucrados en la actuación. Como acción, todos son partícipes de las relaciones emergentes en el relato, en la declamación. A partir de ella, se produce la refiguración del mundo, con nuevos objetos de conocimiento puestos en circulación y siendo prefigurados para nuevos círculos narrativos. La *performance* es el intercambio de conocimientos que tiene lugar en la relación entre los artistas y el público. Silvia Penas y Jesús Andrés tienen al gallego como lengua de esta circulación de saber, portador de toda una poética de experiencias y emociones cotidianas. La poesía es una forma de experiencia del lenguaje.

Los elementos internos que componen la trama narrativa de los versos de *Cinta Adhesiva* son, como los define Jesús Andrés, cinestésicos. Esto es así en tanto los sentidos alcanzan percepciones diferentes y producen asociaciones que son, en principio, incoherentes. Pero estas formas son asociaciones que el pensamiento construye, precisamente a través de las percepciones, que convocan colores, aromas, temperaturas, y atribuyen recuerdos. Jesús considera que la poesía de Silvia es cinestésica.

Es en este contexto de significados híbridos que Silvia señala que “el azul es el color más triste”, en uno de sus poemas recitado y acompañado por la canción “Blue Velvet”. El color asociado a sentimientos, sabores, perfumes parece ser una confusión de sentidos táctiles, pero sus significados están en el campo de las interpretaciones y de ahí surge la posibilidad cinestésica de la poesía. Es pre-

cisamente el uso de la sinestesia el que le otorga importancia al aura mítica de la brujería de Combarro. Esto porque muchas veces saca a relucir significados referidos a la importancia de la declamación femenina en lengua gallega, cuyas producciones también sufren una gran reflexión interna. Estos elementos, que parecen externos al texto, son fundamentales para los significados que emergen de la obra poética interpretada, como resultado de la integración de cada uno de los elementos. Esto aparece incluso en la forma en que el grupo se define a sí mismo:

Disciplinas como poesía, música, videoarte e posta en escena reméndanse unhas ás outras nun espectáculo pensado para o directo, para acción, pois xorde da intención de apelar á escoita e á visión pero tamén a outras partes sensibles e sensoriais do corpo de maneira que o que se produza sexa unha “vivencia” (*Cinta Adhesiva*, 2018).⁸

Una vez más se refuerza la importancia del lugar donde se desarrolla la representación. Las presentaciones del grupo incluyen sonidos de eco, canciones cuyos ritmos permiten otros movimientos cinestésicos y la presentación de videos que acompañan a los versos, aunque físicamente no sean aptos para ser presentados en espacios abiertos e iluminados, ni combinen con los colores del verano europeo, que recibe sol hasta las 22 horas. Asimismo, se exploran otros elementos del escenario para ofrecer una composición que asocia la audición, la vista y las diferentes formas de sensibilidad del público.

Lo que también se pone de manifiesto en los textos es que éstos, una vez más, presentan una forma de hibridez político-poética, a la que concebimos como una forma más de expresión cinestésica: en la poesía en lengua gallega, recitada por mujeres, se habla también de lo femenino. Retos, luchas, sentimientos, resistencias abrazan

⁸ “Disciplinas como la poesía, la música, el videoarte y la puesta en escena se complementan en un espectáculo pensado para la vida, para la acción, porque surge de la intención de apelar al oído y a la visión pero también a otras partes sensibles y sensoriales del cuerpo, de una manera en que lo que ocurre es una ‘experiencia.’” La traducción es nuestra.

a los oyentes en un lenguaje que les es familiar, por ser su lengua materna —y, una vez más, la idea de mujer queda en el centro. Declamar en gallego es una bienvenida a las mujeres con una posición nacionalista declarada, ya que éstas, sin reflexionar conscientemente sobre los significados políticos, son también ideológicamente acogidas como público y su importancia es reconocida y valorada. Así, los temas trabajados incluyen las relaciones de género y sus dimensiones de resistencia a la opresión. Éstos reiteran la fuerza de las luchas de las mujeres en la vida cotidiana, en el amor, en la crianza de los hijos, incluso, para que sigamos existiendo, ante la violencia de género tan recurrente.

había varios elementos
que revelaban a inconsistencia
da declaración:
que aquel día
algúns rostros, un rostro, ese rostro
traía nas papilas un sabor
que non se correspondía
co corazón de ananás
atopado na bolsa do lixo
no papel ditado pola muller
dos tacóns
que fala da chuvia
ou da auga da lavadora
e do óxido da guitarra
do óxido das cordas vocais
a muller, unha muller,
esa muller lila dos tacóns
o lila sobre a pel
florece dunha maneira
especial
aínda que aquela tarde
o río cursase dentro da casa
e non funcionase ben a lavadora

nin fose

primavera (Muller Lila - Silvia Penas, 2017, transcripción en vivo).⁹

En estos versos de Muller Lila, Silvia Penas convoca una dimensión de violencia, que transita entre lo físico y lo simbólico, cuando al denunciar una agresión la mujer no recibe crédito por su denuncia. Ésta queda en las “tinieblas” del dolor, sin aceptación, sin justicia. Una situación de la vida cotidiana de las mujeres que pasa desapercibida en los reportajes, en los medios de comunicación, pero que, al ser recitada, interpretada y representada, adquiere una dimensión política de visibilización y sensibilización. Al ser en gallego, pide a gritos dos veces una mirada comprometida y reveladora.

Otro poema de *Cinta Adhesiva* que convoca una dimensión cotidiana de la mujer es “A miña nai”. Allí, Silvia Penas se refiere a las invisibilidades de la mujer en la industria de la moda y, principalmente, a la invisibilización de las mujeres que trabajan en el hogar, que cuidan a los niños y cuya “profesión” es ser madres, condición que las alejaría de la vida sociocultural fuera del ámbito doméstico:

A miña nai tamén era unha costureiriña bonita
como a de Rosalía e como Túanai
e tamén hai algo dela
que non me parece bonito
cando a vexo:
as uñas
tan gastadas
[...].
A elas
que nos edificaron
polas marxés do lagares

⁹ “había varios elementos / que reveló la inconsistencia / del comunicado: /ese día / algunas caras, una cara, esa cara / trajo un sabor a las papilas gustativas / que no correspondía / con corazón de piña / encontrado en la / bolsa de basura / en el papel dictado por la mujer / de los tacones / ¿Qué pasa con la lluvia? / o agua de lavadora y óxido de guitarra / del óxido de las cuerdas vocales / la mujer, una mujer, / esa mujer lila con tacones / la lila en la piel / florece de una manera / especial / aunque esa tarde / el río corre dentro de la casa / y la lavadora no funcionaba bien / ni siquiera / primavera.”

con pantalóns de pinzas e chaqueta
ben cortada
[...].
A elas
que non saben deses libros que non lemos
nin coñecen a isoglosa que atravesan
Que non falan con metáforas
que ese vídeo de youtube no que apareces
lles resulta inservible
porque non che fai xustiza
[...].
A elas
nómades deste anaco de historia
que as oculta
a vida
débelles (A miña nai - Silvia Penas, transcripción en vivo).¹⁰

Estos dos poemas son exemplos de versos en los que aparecen temas femeninos en tono cuestionador. Se revelan realidades invisibilizadas y, muchas veces, ignoradas como violencias simbólicas, acciones que terminan subyugando los roles sociales de las mujeres. Al abordar el tema con una perspectiva que desencadena sentimientos de malestar e intenta proponer la transformación de estas situaciones, Silvia Penas marca su posición ideológica de resistencia y combatividad. Ella aporta una forma estratégica de utilizar la poesía para tratar un tema tan importante para la sociedad y dar visibilidad a los temas de género. A partir de allí, puede generar un movimiento de cambio, al menos en términos de percepción. La *performance* de la declamación convoca, en esta acción política, un

¹⁰ “Mi madre también era una linda costurera. / como la de Rosalía y como la de Túanai / y también hay algo de ella / no creo que sea bonito / cuando la veo: / las uñas / tan desgastado [...] / a ellos / que nos construyó / a orillas de las bodegas / con pantalón y chaqueta / bien cortado [...]. / a ellos / que no saben de esos libros que no leemos / ni conocen la isoglosa que cruzan / que no hablen con metáforas / que ese video de youtube en el que apareces / es inútil para ellos / porque no te hace justicia [...]. / a ellos / nómadas de este pedazo de historia que los esconde / la vida / les debemos.”

compromiso entre artistas y público, que, en ese momento, comparten el mismo espacio y tiempo, es decir, están en copresencia.

Desde una perspectiva hermenéutica, la experiencia de recitar tales poemas en un espacio que convoca imágenes de brujas —figuras asociadas, en el mundo occidental, a una jerarquía masculina, cristiana, que condenaba como herejes a las mujeres que se atrevían a ser dueñas de sus propias vidas o que portaban conocimientos sobre tratamientos a base de hierbas o hechizos mágicos—, como es el caso de Combarro, genera sentimientos y afectos que no pueden ser ignorados como productores de significados. Las mujeres que se atreven a salir de los espacios definidos por los hombres, como las que recita Silvia Penas, se convierten en las brujas que conforman el escenario de la declamación.

Es en este espacio que circulan los cuerpos de Silvia, Jesús y el público: Silvia vestida de negro, Jesús con antifaz, parte del público transitando tiendas de *souvenirs* o deteniéndose a escuchar, niños bailando al son de la música que acompaña los versos. La declamación es pausada para que un grupo de baile gallego cruce la plaza donde se desarrollaba la presentación. Hace calor al sol y el viento del mar refresca los cuerpos bajo las sombras. Todos esos cuerpos están actuando, componiendo significados posibles, produciendo conocimientos que circulan través de las palabras, a través de los colores, a través de la ropa, a través del entorno.

Los cuerpos de la audiencia están directamente relacionados con la actuación preparada previamente, así como con su desarrollo. Las percepciones vinculadas a la concentración, atención e interés de quienes observan la declamación son percibidas y experimentadas por los artistas. Antes de la actuación en Combarro, por ejemplo, Silvia Penas sabía que yo —como la investigadora—, una brasileña, estaría entre el público. Así, eligió una canción de Adriana Calcanhoto para incluirla en el repertorio de la presentación, creando así una mayor identificación. Esto también sucedió en otras ocasiones. Por ejemplo, cuando se contrató a *Cinta Adhesiva* para una presentación en una escuela: la elección de los poemas fue evaluada y adecuada a ese contexto particular, así como a las preferencias de los profesores que asistirían a la presentación.

Durante la actuación, el público es observado constantemente. Silvia encarna la actuación de una poeta y su cuerpo parece crecer hacia el público, que se sumerge en su voz, en sus sonidos, en su azul. Es como si las mariposas que conforman la identidad visual del grupo volaran durante las presentaciones, llevando más elementos al aura mística y fuerte del montaje musical.

La voz gallega grita, en los impactantes escenarios de Galicia –como Combarro o la plaza central de Ourense–, dimensiones cotidianas de la vida de las mujeres y resuena en cada edificio, iglesia, monumento, en cada piedra de sus calles. Aquélla resuena como un sonido musical que late en las entrañas del público y acompaña a todos al final de cada presentación: a los propios artistas, a los investigadores, a los transeúntes, a los organizadores de los eventos, a los mozos de los bares y al público que está atento. Todos ellos, queriéndolo o no –la audición es un sentido involuntario–, tendrán la experiencia de escuchar poesía feminista en lengua gallega.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Este trabajo propuso una especie de movimiento metodológico a partir de las epifanías de la observación participante de la investigadora en presentaciones del grupo *Cinta Adhesiva* en Galicia, concentradas particularmente en la presentación realizada en Combarro, en junio de 2017. Este análisis, realizado conceptualmente a partir de la propuesta teórica sobre la *performance* de Zumthor (1993, 2010, 2014), presentó algunos apuntes sobre aspectos políticos de la poesía feminista de Silvia Penas.

Un hallazgo fundamental del camino recorrido hasta aquí refiere a la falta de necesidad de autoafirmación por parte de los poetas sobre sus posiciones políticas. Desde nuestra posición metodológica en Gumbrecht, los movimientos no hermenéuticos permiten que las interpretaciones varíen y que los significados que emergen de los textos sean el resultado de conjuntos de operadores que hacen posible su materialización enunciativa, como señala Bajtín (2011).

De esta forma, tanto el uso de la lengua gallega en festivales, presentaciones y eventos, como el abordaje de temas relacionados con cuestiones de género –en este caso concreto, sobre universos sim-

bólicos femeninos—, prescinde del compromiso consciente de los artistas. Esto porque las acciones alcanzadas por sus obras, desde la afectación del público y los movimientos de resignificación de éstas en el ámbito receptor, van más allá de la dimensión de la autoría.

Estas cuestiones nos llevan al inicio de una nueva reflexión teórica en torno a la dimensión autoral de las narrativas, que no es responsabilidad de este texto, pero que deja abierto un futuro trabajo de reflexión.

Fruto de las reflexiones aquí señaladas, reconocemos que la poesía de Silvia Penas, presentada en el grupo *Cinta Adhesiva*, contribuye a una valoración simbólica y cultural de la lengua gallega como patrimonio colectivo. Asimismo, advertimos que los poemas de temática femenina/feminista generan sentimientos de malestar con respecto a los lugares ocupados política, social y culturalmente por las mujeres. De este modo, estas manifestaciones constituyen un potente movilizador de transformaciones sociales. ➤➤

REFERENCIAS

- ABRIL, G. (2014) *Análisis crítico de textos visuales: mirar lo que nos mira*. Madrid: Síntesis.
- ADHESIVA, C. (2018). *Divulgación online*. Rosario: Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela. <https://uscenicacom.wordpress.com/sabado-4-de-xullo/>
- BAJTÍN, M. (2011). *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAJTÍN, M. (2012). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec.
- CLOUGH, P. (2008). The affective turn: Political economy, biome-dia and bodies. *Theory, Culture & Society*, 25(1), 1-22. Los Angeles, London, New Delhi & Singapre: SAGE. <https://doi.org/10.1177/0263276407085156>
- GUMBRECHT, H. (2010). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio Janeiro: Ed. Contraponto.
- PEREIRA, M. (2006, mayo). De vanguardas e Penélopes. A intertextualidade na poesia galega dos noventa. *Madrygal: Revista de*

- estudios gallegos*, 9(25), 93-102. Madrid: Universidad Complutense. <https://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/MADR0606110093A/33082>
- PENAS, S. (2017). *Presentación*. Transcripción en Vivo.
- PENAS, S. (2018). *Frontera Paraiso*. São Paulo: Urutau.
- RICOEUR, P. (2010). *Tempo e Narrativa*. Tomo I. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- ZUMTHOR, P. (1993). *A letra e a Voz: Literatura Medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ZUMTHOR, P. (2010). *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG.
- ZUMTHOR, P. (2014). *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify.