

La poesía como Festival

Cristian Molina

Universidad Nacional de Rosario-CONICET

Resumen

En el presente trabajo abordo dos problemas que dan cuenta de los modos en que la poesía argentina contemporánea sobrevive en el presente y genera mutaciones en su práctica. Por un lado, me ocupo del fenómeno de la festivalización de la cultura argentina y de modo singular de la proliferación de los festivales de poesía. En este caso, abordo los festivales internacionales de poesía (FIP) así como de los festivales de poesía joven o emergente, analizando las diferencias entre ellos y su singularidad en una cultura de consumo. Por otro lado, me ocupo de la emergencia de una poesía como festival, orientada no simplemente desde y a la escritura si no a múltiples relaciones con su puesta en voz y performatividad. La hipótesis que sostengo es que se trata de una poesía escrita no solo para el formato libro, sino para intervenir en diferentes soportes y medios, si bien el libro sigue ocupando un lugar central. La festivalización y la poesía como festival no son pensados como términos de una determinación, sino antes como una coexistencia de procesos que se retroalimentan y, a veces, se exceden.

Palabras clave

Festivales – Poesía – Elasticidad – Presente.

Abstract

In this paper, I address two issues that show the way in which contemporary Argentinean poetry survives in the present and generates mutations in its practice. On one hand, I take care of the festivalization phenomenon of Argentinean culture and in particular, of the proliferation of international Poetry Festivals (IPF), as well as the young or emergent poetry festivals. Analyzing the difference between them and their singularity in a culture of consume. On the other hand, I take care of the emerging of poetry as a festival, oriented not just from and to writing, but to multiple relationships with the voicing and “performativity”. The hypothesis I sustain is that there is a written poetry, not just for a book format; but to intervening in different supports and media, although the book still occupies the central place. The festivalization and poetry as a festival, are not conceived as terms of a determination, but rather a coexistence of process that feedback each other and, sometimes they exceed.

Keywords

Festivals – Poetry – Elasticity – Present.

0.

Mientras escribo, en la web y en los medios de comunicación se promocionan, de modo prolífico, diferentes festivales, que tendrán lugar no solo en la ciudad en que estoy, sino en otras del país y del mundo. Festivales de teatro, de cine, de literatura, de artistas callejeros, de música, de historietas, de diseño, de arte tecnológico y spam, de video, de poesía y hasta un festival del placer en Villa Mercedes. Se hace evidente, desde hace algunos años, que en Argentina se ha producido una “festivalización” de la cultura de tal magnitud que incluso prácticas artísticas que parecían permanecer al margen, se han sumado a esta mutación que excede la especificidad de las mismas. Pienso, fundamentalmente, en el fenómeno de los festivales de literatura, que desde no hace más de cinco años comenzaron a proliferar y a incidir en las dinámicas internas de la práctica y de las ciudades en las que se insertan y en la que generan efectos no solo turísticos y económicos, sino culturales, políticos y sociales, a partir de una eventualidad regulada por el calendario anual pero que, al mismo tiempo, lo excede mediante ciclos y recitales, o encuentros, a lo largo del año.

Dentro de ellos, llama particularmente la atención que sean los festivales de poesía los que de modo proliferante cruzan y atraviesan el mapa de ese territorio que se sigue denominando Argentina en un momento posnacional.¹ Pienso en el *Festival Sumergible*, de San Salvador de Jujuy, que desde el año 2012 se lleva a cabo con una dinámica participación de escritores y artistas visuales emergentes, en *La Juntada. Festival de poesía joven* de Buenos

¹ Me he referido a las tensiones entre lo nacional y lo global, transnacional y posnacional en diferentes oportunidades. En *Relatos de mercado* (2013) señalo que: “El componente transnacional de la globalización, sin embargo, no implica que la misma se efectúe en una lógica homogénea que tiende a aplanar las diferencias locales, incluso, las diferencias nacionales y las singularidades subnacionales. Si bien en los estudios sobre globalización no hay un consenso sobre el objeto específico y la definición de la misma, sí hay algunos acuerdos parciales respecto de que la dinámica en la que se desarrolla el fenómeno es la de una articulación, siempre en tensión y con resoluciones abiertas, entre lo transnacional-global y lo nacional-local (Robertson 1984, Ortiz 1994, Bauman 1999, Appadurai 2000, Sassen 2006, Beck 2007). Los relatos de mercado desde 1990 hasta 2008, en el Cono Sur se inscriben dentro de los procesos globales puesto que tematizan la reestructuración de los mercados culturales a partir de la penetración de parámetros transnacionales que operan en el mundo en su conjunto, como experiencia común que ha remodelado las situaciones de los mercados locales y las condiciones de producción literaria (Canclini 2001; Yúdice 2002; Benhamou 2004, entre otros).” En este sentido, se trata de pensar desde esa lógica de las tensiones entre nacional, posnacional, local y global, sin la presunción de que uno de esos componentes excluya la posibilidad de pensar en el otro; al contrario, lo global reclama lo nacional y lo local en el momento mismo en que se producen fenómenos de desnacionalización. La lógica se parece bastante al funcionamiento esquizo del capitalismo que Gilles Deleuze piensa en varios de sus textos, a partir de dinámicas de desterritorialización y reterritorialización como lógicas no dicotómicas y excluyentes, sino simultáneas (2009).

Aires, que desde 2009 se ha convertido en el principal muestrario de la escritura poética de autores entre 20 y 30 años con alcance federal, en el también reciente *Festival Internacional de poesía de Córdoba* que irrumpe en 2012, y a su vez, en los históricos *FIP* de Buenos Aires, que aparece en 2006, y en el *Festival Internacional de poesía de Rosario*, que, desde 1993, se convirtió no solo en el más antiguo sino en el referente pionero dentro de este mapa creciente y en expansión del presente. Y no se trata de fenómenos aislados, sino de festivales de poesía que en su dispersión espacial generan, a pesar de ello, redes de intercambio, de circulación y de valoración, con alcances más allá de los límites locales y nacionales, y que garantizan una puesta en común entre autores, en algunos casos, de nivel transnacional.

Es frente y en contacto con tal situación que se presentan algunas inquietudes en relación con las formas de circulación y de puesta en común de lo poético: ¿qué sería lo que se pone en juego en un Festival en relación con la poesía? Pero, al mismo tiempo, en ese trance, ¿cómo pensar la relación y las redefiniciones de lo poético/ el poema/ la poesía que se producen en esta inflexión del presente en Argentina? Soy consciente de las limitaciones que supone abordar este tipo de inquietudes, sobre todo porque, a diferencia de Europa o Estados Unidos, no hay en la crítica latinoamericana, salvo ciertas notas generales, periodísticas, o integradas como problema inespecífico a capítulos de algunos libros, como *Estéticas de la emergencia*, de Reinaldo Laddaga, no hay, decía, ensayos ni investigaciones puntuales sobre los festivales de literatura. En el caso de los *festivals studies* europeos y norteamericanos, que tienen un auge renovado en la contemporaneidad, no hay exploración de casos en Latinoamérica y mucho menos respecto de los festivales de poesía. En esa zona ciega de incertidumbre, pobreza bibliográfica e ignorancia personal es desde donde emprendo la tarea de escribir unas notas mínimas y preliminares que espero contribuyan a pensar no solo sobre el auge de los festivales de poesía en nuestro presente, sino sobre cómo la poesía potencia su valor y genera mutaciones inherentes a su propia práctica.

Por ende, no me interesa, desde ya, pensar esta escritura como una exhaustiva investigación dentro del marco teórico de los *festival studies*, sino, al contrario, usar algunas de las herramientas de exploración de ese campo disciplinar incipiente para pensar, en otra dirección –hasta contrapuesta–, los problemas de valor y de estatus de la poesía en la cultura argentina contemporánea. Y en este sentido, lo que propongo, por ende, son meros apuntes, notas generales basadas en la lectura de algunos materiales, del visitado de las páginas web de los festivales, de los libros que ellos generan, así como partir de la experiencia particular de espectador, de invitado o de organizador de algunos de estos festivales, eclipsando o, por lo

menos, propiciando una zona de proximidad máxima respecto de aquello sobre lo cual escribo. De ese modo, entiendo, la lectura comienza a interactuar en una zona donde se pone el cuerpo para el contacto incierto con su objeto y hasta con otros cuerpos. Espero que estos apuntes no solo alimenten en el futuro mis propios y precarios pasos en el terreno de los festivales, sino que ayuden a promover la discusión sobre un problema central de la poesía argentina contemporánea.

1.

El *Boletín informativo de industrias culturales de la Nación* define un festival “como un acontecimiento artístico o folklórico que rescata y difunde expresiones culturales y tradiciones populares”. Y agrega que “siempre se trata de una celebración colectiva, en donde las creencias, los valores, los saberes, la memoria y la historia local salen a relucir con ritmo festivo” (*Click 1*). En esta dirección, Philippe Poirrier agrega que se trata de una “manifestation culturelle éphémère inscrite dans un calendrier le plus souvent annuel” (2012 : 1). Casi una fiesta de carácter efímero, el festival celebra un evento cultural inscrito en un calendario anual, con una regularidad más o menos determinada.² En esta dirección, los festivales que nos interesan, ocupan dos momentos del calendario anual de celebraciones argentinas. Tanto el FIP de Córdoba como el de Buenos Aires se desarrollan en el primer semestre del año, en marzo el primero, en abril el segundo, mientras que los otros tres, se inscriben en un ritmo primaveral, entre septiembre y octubre.

Destaco la cuestión de las fechas, no como un detalle de color que señala una predilección por momentos templados del año, sino porque dan cuenta de una periodicidad cíclica inherente a los festivales que se conecta con el numeroso espectro de las fiestas populares y carnales que pueden remontarse milenariamente en la temporalidad occidental. Si bien en Europa, los actuales festivales emergieron desde el S XIX en adelante,

² Pizano, Zuleta, Jaramillo y Rey (2004) definen de modo preciso las diferencias entre fiesta, festival y feria para pensar esos problemas en el ámbito de Colombia: “Las fiestas son construcciones míticas simbólicas en las que se manifiestan las creencias, mitos, las concepciones de la vida y del mundo, y los imaginarios colectivos y están asociadas a algunas etapas del ciclo vital, de la economía, de las creencias religiosas, de la política y de otras creencias humanas. Se transmiten por tradición y son originarias y propias de una sociedad, en un espacio un tiempo determinados” (20). “Los festivales, según su carácter, pueden ser, en primer lugar festivales artísticos y el motivo es la danza, la música, el teatro o el cine entre otros, que se expresa a través de presentaciones, exhibiciones o concursos (...) En segundo lugar, los festivales folclóricos a través de los cuales se pretende recuperar y conservar tradiciones populares” (24). “Las ferias son de carácter promocional y su propósito es fomentar la integración de los habitantes de la región, resaltar los valores y facilitar el intercambio cultural” (25).

con un inusitado rebrote a mediados del S XX y una proliferación a fines de este último y principios del S XXI, su periodicidad festiva nos remonta hasta la misma antigüedad tardía con las fiestas dionisíacas y las celebraciones teatrales que dieron origen a la tragedia y a la comedia clásica (Poirrier 2012).³ En Latinoamérica, la temporalidad se anuda con las fiestas populares, de carácter nativo o religioso que, desde las poblaciones americanas originarias hasta las fiestas religiosas o patrias que empezaron a desplazar o a incorporarse a las fiestas de las poblaciones nativas en el calendario social y religioso de la Colonia, hasta aquellas que surgieron relacionadas con los cultivos después de las oleadas migratorias del S XIX, aún se celebran en diferentes ciudades y momentos del año (Pizarro y otros 2014). En este sentido, la temporalidad de los festivales del presente está atravesada por esa bifurcación de la temporalidad que lo remonta y lo hunde en un retorno, actualizado y, por ende, como propone Hal Foster (2001) para pensar los retornos en las artes, siempre singularizado y diferente de esos momentos repetidos de la historia cultural. Un síntoma, quizá, de algo inasible que se actualiza y sigue operando en los intersticios de la enmarañada temporalidad de las culturas. Con esto quiero decir que si los festivales pueden considerarse en su dimensión anacrónica como la supervivencia de un tipo de relación de las artes con la comunidad, de ahí su carácter colectivo y festivo, los del presente implican una mutación fundamental en la lógica de la tradición occidental, porque ya no están integrados a coordenadas religiosas, teológicas o míticas, sino que operan en la matriz de una sociedad de mercado espectacularizada que emergió en el S XVIII, pero que se encuentra en auge en el presente.⁴

³ János Zoltán Szabó (2010: 3) asegura que: “Podemos estar de acuerdo en que la Celebración de Dionisio fue el primer festival cultural en la historia de cumplimiento íntegro de los requisitos de la definición tanto científica como aplicada. Pero la palabra festival se remonta no muy lejos, y fue registrada por primera vez en 1589” (Harper 2001). Festival significaba celebración local en los años 1600 y 1700, según lo informado por la Gentleman's Magazine (Smith 1982). El género de los festivales pasó por un cambio antropológico en el umbral de los siglos XIX al XX, cuando los antropólogos comenzaron a centrarse en el mito de la comunidad y comenzaron a observar su realización en las comunidades arqueológicas y más tarde en las comunidades locales modernas. Mientras tanto, la primera generación de los festivales reconocidos creció con una misión artística clara: Szeged Open Air Festival, Bayreuth Festival, etc. Los festivales artísticos mixtos llegaron mucho más tarde, después de la Segunda Guerra Mundial. Desde entonces, el festival mundial tiene períodos de auge en el siglo XX, uno alrededor de los movimientos de 1968 en los países de Europa Occidental y otro después de 1989 en los países de Europa Oriental. Este último fue probablemente seguido por la festivalización a nivel mundial (Festivalising! 2007)”. Me interesa esta periodización porque indica que la festivalización del presente argentino comienza a producirse a nivel mundial a partir de la década del '90, década en la que emerge el Festival de poesía de Rosario.

⁴ Pierre de Rosanvallon (*El capitalismo utópico*) ha indicado cómo a partir de las ideas ilustradas del S XVIII se desarrolló una sociedad de mercado que desplazó el énfasis en la política para regular a la sociedad por uno en la economía. Agamben (*El reino y la gloria*) va más allá y sostiene que la tensión entre política y economía tiene una larga data en la tradición occidental, que se remonta a la antigüedad griega y los inicios del cristianismo. Sabemos que a mediados del S XX, debido a los avatares del

Para pensar la festivalización de la poesía argentina contemporánea relacionada con este avatar de la cultura mercantilizada y espectacular, quizá debamos considerar un conjunto de aspectos que difícilmente puedan simplificarse y separarse más que para acercarnos, siquiera, a tocar alguno de los sentidos de tales implicancias. Uno de esos aspectos se relaciona con lo que Jean-Louis Fabiani menciona respecto de los festivales en Francia:

Si l'on considère, comme le fait Jim Mc Guigan, qu'on peut distinguer aujourd'hui trois grandes orientations dans la sphère culturelle publique, le populisme non critique, la subversion radicale et l'intervention critique [Mc Guigan 2004], on peut associer les festivals culturels les plus importants à la troisième catégorie. Ils présupposent en effet une audience engagée et vigilante et ouvrent explicitement un espace à la discussion critique, qu'elle porte sur des jugements esthétiques ou sur des thèmes plus directement politiques. Les festivals, sous ce rapport, contribuent à configurer un lieu de la critique sociale (...) La définition même du festival appelle la critique : à la différence de la consommation ordinaire des biens culturels, les festivals instituent des espaces de rassemblement et de discussion avant et après les spectacles. Ils produisent une quantité non négligeable d'habitues ou même de « dévots » dont la coprésence tend à produire un espace critique inédit. Il serait évidemment naïf de considérer que chaque festival est une instance critique de plein exercice, mais il convient de rappeler que le format du festival, particulièrement quand il a lieu en été et en plein air, partiellement comparable à l'amphithéâtre de la Grèce classique, suscite des expériences originales, à la fois émotionnelles et discursives (Fabiani 2012 : 1).

No me interesa discutir ahora la clasificación reduccionista y simplificada de las orientaciones artísticas retomadas de Mc Guigan por Fabiani, sino simplemente reparar en la indicación de que todo festival conlleva una intervención crítica, favorecida, por un lado, por su formato pero, por el otro, también por los efectos susceptibles de generar en las experiencias de sus participantes. El formato del festival genera una operación crítica porque hay organizadores que ofician operaciones de corte bajo diferentes figuras (Porrúa 2011), como la de curadores, coordinadores, antologadores o convocantes, a partir de las cuales se efectúa el armado de un repertorio de invitados. Entre los festivales que nos interesan,

capitalismo y los avances en las comunicaciones se profundizó un modelo de espectacularización social, y, por ende, de la cultura convertida en industria y mercancía, gracias a los trabajos de Adorno y Horkheimer, así como los de Guy Debord. Jesús Martín Barbero (1991) y Reinaldo Laddaga (2007) han puesto el acento en algunas transformaciones y desafíos que las artes contemporáneas fueron capaces de desarrollar en ese dispositivo de espectáculo y capital, desde volverse artes performáticas con un ritmo informativo, pero que excede la información, singularizándose, hasta los avatares que lo masivo tuvo en la cultura latinoamericana. Sin embargo, cuando pienso en la espectacularización de la cultura contemporánea, no lo hago en una relación de determinación sociológica, sino que me refiero a los modos múltiples y excesivos en que las artes y, dentro de ellas, la poesía, resuelven la tensión con esas formas hegemónicas del capitalismo espectacular del presente, sobreviviendo a ellas, de una manera renovada y radical, mutante, en relación con su propia definición.

podemos ver que hay dos tipos de criterios que orientan el corte y la selección del repertorio: uno etario y el otro, poético.

Etario, porque la edad de los participantes oficia, en algunos, como criterio determinante de su muestrario. De manera opositiva, así, el FIP de Buenos Aires, por un lado, y *La Juntada* y *Sumergible*, por el otro, polarizan las edades, mientras que los FIP de Rosario y de Córdoba, sobre todo en las últimas ediciones del primero, establecen una zona indeterminada o equilibrada en ese corte. Es decir, mientras *Sumergible* y *La Juntada* seleccionan escritores emergentes, aunque no exclusivamente, poetas entre 20 y 30 años, y lo hacen explícito bajo los calificativos “poesía joven” o “emergente”, el FIP Buenos Aires selecciona autores, en su mayoría, con una amplia trayectoria en la escritura poética, cuyos natalicios se ubican, por lo general, a mediados de siglo XX e, incluso, más lejos, aunque sin explicitar, al menos del todo, ese criterio de corte. En el caso de estos festivales, por ende, la selección se relaciona con la superposición de edad y trayectoria: mientras unos apuntan a formar muestrario con emergencias, el otro tiende a reproducir una muestra de personalidades con obra publicada, aunque no necesariamente reconocida por la crítica especializada, como ocurre con la mayoría de sus participantes. En una zona de borde, tanto el FIP de Córdoba como el de Rosario, por el contrario, tienden a generar intercambios generacionales, de autores con una amplia trayectoria y otros que recién comienzan a publicar o a circular en diferentes medios con una escritura poética incipiente; aunque en estos dos casos, es notoria la predilección por autores con impacto en la crítica periodística y académica (volveré sobre esto).

El criterio de corte poético afecta de modos diferentes a cada uno de los Festivales. En los festivales con un criterio de selección etario asumido, hay, en su interior, una tendencia a una mayor diversidad de orientaciones y prácticas poéticas. Esto es claro en la lista de invitados de *La Juntada* y de *Sumergible*, así como en las antologías que generan. En ambos casos, se tiende a una convivencia, intercambio, puesta en diálogo y hasta la expansión de las tendencias que van desde una poesía realista hasta otra de corte más tradicional, barroca, modernista y hasta vanguardista; hay ensambles de todo tipo en los tonos y en las formas de lo poético, con poetas que responden a formas métricas y rítmicas tradicionales, a otros, más orientados a una prosificación o a la elaboración de un tono, de una caligrafía tonal propia, en una zona de borde que los saca fuera de sí y los aproxima en una contemporaneidad que tensiona los límites de lo poético, redefiniéndolos en una mutación inclasificable.⁵ Baste

⁵ Para la categoría de caligrafía tonal, véase Porrúa 2011.

mencionar la participación en *La Juntada 2012*, de Federico Leguizamón y Ceci Litoral con Nicolás Prymak y Dardo Solórzano para entender los contrastes y diferencias que conviven y que, no obstante, lejos de separarlos, generan encuentro y contacto entre los participantes durante el transcurso del evento.

En el caso de los FIP, la cuestión parece, a primera vista, inclasificable. El de Buenos Aires tiende a una selección para su muestrario de un tono y de una dicción específica de la poesía, con un anclaje por una poética tradicional, generalmente ligada a la modernidad o el Romanticismo, que queda de manifiesto en los discursos de apertura de cada una de las ediciones. En las referencias y definiciones –reduccionistas– de la poesía, los directores del festival tienden a citar a Rimbaud, Stevens, Shelley, Hölderlin y, entre los argentinos, a Olga Orozco, Enrique Molina, o Alejandra Pizarnik, para inscribirse en una tradición canónica y proponer, a veces, una definición de la poesía que oficia como límite y tope del muestrario. El de Córdoba tiende a conformar un catálogo diversificado, entre las tendencias emergentes y tradicionales, aunque con predilección por los tonos contemporáneos. Por ejemplo, en el FIP de Córdoba del año 2014 participaron Cecilia Pavón, Alfonsina Clariá y Ramón Ayala de un mismo festival, lo que da cuenta de una gran elasticidad y flexibilidad en relación con el criterio de selección y de consideración sobre lo poético como una práctica que roza lo inclasificable y, por ende, lo indefinible. El de Rosario, a lo largo de los años, ha mutado los criterios de selección. Esto se explica porque, a diferencia de los anteriores, hubo cambios entre los organizadores y porque es, además, el festival con mayor duración en el país. En un primer momento, el FIP de Rosario, por lo menos hasta 2010, proponía un repertorio de invitados variado en cuanto a su reconocimiento por la academia y la crítica especializada. A partir de 2010, este criterio se fue acentuando en mayor medida por la predilección de autores reconocidos y, en el caso de no contar con este reconocimiento, el FIP Rosario activó modos de generar el mismo, sobre todo con autores emergentes, promoviendo explícitas operaciones críticas en diversos niveles. De modo general, el FIP Rosario se caracterizó por un repertorio con una clara predilección por autores nacionales que respondían a la tradición realista, “epifánica” o neobarroca nacional, mientras que a nivel internacional las tendencias fueron y son mucho menos explícitas. Esto da cuenta de un criterio de selección que pretende intervenir, fundamentalmente, en la poesía nacional a partir de la propuesta de un repertorio de autores, y que genera a nivel internacional un contrapeso con una mayor indeterminación.

En este sentido, las diferencias entre festivales nacionales e internacionales podría considerarse otro tipo de corte que organiza el repertorio. De tal modo que los FIP tienden a

generar una internacionalización de la práctica, mientras que los festivales emergentes se concentran en intercambios entre poetas nacionales, de diferentes puntos del país. El criterio “internacional” incide en las circulaciones e intercambios de experiencias entre los poetas invitados y genera un mayor impacto a nivel comunitario en cuanto a expectativa mediática y exposición, pero los festivales de poesía emergentes generan y movilizan también grandes y voluminosas redes de intercambio a nivel nacional, en un ritmo más lento, promoviendo intercambios y encuentros que se prolongan más allá del evento. Por ende, si bien estos criterios inciden en la organización, en la estructura y en los impactos en la ciudad sede del festival, así como en la pluralidad de lo poético en el caso de los FIP, según mencionábamos anteriormente, no constituyen un tope o un límite que determine una jerarquía consistente en su diferenciación. Ambos tipos de festivales generan circulación y lectura de poesía más allá de los límites geográficos. La conexión mediante la web, por otro lado, ha generado mayores intercambios y, en algunos casos, como en *La Juntada*, donde se suelen abrir momentos de convocatoria desde el año 2014, se propende a una internacionalización de los invitados –en 2015, los participantes de *La Juntada* provienen de diversos lugares de Latinoamérica, no ya solo de Argentina.

A partir de las tendencias poéticas y de los criterios que operan en el repertorio de los invitados, es claro que cada festival define su perfil, desde un corte caracterizado por la diversidad a otro más delimitado (véase las listas de invitados en la web oficial de cada evento). Los festivales organizados en torno de autores emergentes o jóvenes se piensan no desde la generación de divisiones poéticas de trincheras, sino a partir de una atomización y generación de encuentro en las diferencias, mientras que en los casos de los FIP, se promueve un corte poético en común más fuerte, a veces muy marcado en cuanto a las trayectorias reconocidas como criterios de selección, y otras en cuanto a la conformación de repertorio con una fuerte tendencia a la intervención y la implantación de una definición más o menos delimitada de lo poético a nivel nacional. Y esta es la primera inflexión por la cual la poesía se redefine en los festivales: como generadora de encuentro en las diferencias en el caso de los festivales de poesía joven o emergente, o de intervención sobre lo poético para marcar tendencia en el caso de los FIP. Esta doble condición que aparece en los festivales se deriva de su carácter de fiesta que según Olga Pizano involucra siempre un “doble propósito: es integradora pues puede cristalizar las aspiraciones colectivas de una toma de conciencia común y a la vez es subversiva pues fiesta y revuelta siempre han estado asociadas en la historia” (2004: 19).

2.

Liliana Giorgi señala respecto del *Hay-on-Wye Festival* del Reino Unido, dedicado a la literatura, aunque originalmente a la poesía, que el crecimiento del mismo fue acompañado de cambios tanto en el formato como en sus contenidos. Desde el principio, los libros, presentados mediante lectores en diálogo con sus autores, fueron el elemento central; pero si en los orígenes, en su mayoría pertenecían a poesía y ficción, hoy el centro del escenario está ocupado por libros de no ficción con relevancia social y política. Además, en el presente, los estadios de Barclays y Guardian, con capacidad para 800 o mil personas, son usados para stand-ups o shows musicales. La adición de estos shows, incluso de actividades orientadas a los niños, contribuyó a dar mayor publicidad al festival y a conseguir, así, una venta de tickets más económicos para los eventos. Como consecuencia, asegura, el festival pudo sostener su reputación, al tiempo que amplió el espectro de personas a las que llegaba inicialmente y generó un impacto más amplio.

Lo que me interesa de esta breve caracterización de un festival literario extranjero es que su ejecución pone en escena diversas mutaciones del presente que aparecen, incluso, en los festivales que presentamos aquí, con sus diferencias. Claro que estoy lejos de propiciar una comparación con este festival que hasta promueve ventas de tickets para los espectáculos, algo impensable en los festivales de poesía argentinos. Pero si Giorgi señala cómo el escenario de los libros entró en contacto con orientaciones políticas y sociales, por un lado, pero, fundamentalmente, con shows y eventos que ampliaron los límites de su objeto, sí quiero indicar que en esa simbiosis se configuran formatos comunes de los festivales que operan generando que sus objetos adquieran una repercusión más allá de sus límites disciplinares y que se conviertan en un evento colectivo. Y es en este sentido que el carácter de espectacularidad y de intervención pública que derrama un festival se presta para expandir su objeto, el motivo de su celebración, más allá de sus propios límites, instaurando zonas de inespecificidad donde la poesía a veces sale fuera de sí, como lo propone Florencia Garramuño (2014) y otras, por eso mismo, donde la literatura toca y amplía sus propios límites, tal como lo señala Alberto Giordano (2010), redefiniéndose.⁶

⁶ Se trata de operaciones de despoetización actuando en convergencia con otras de repoetización en el presente, abismando la dicotomía demasiado establecida entre “posautonomía”/ “heteronomía” y “autonomía”/ “limitaciones” como formas de leer dispares y enfrentadas la literatura en la temporalidad contemporánea. Lo que propongo es pensar cómo la poesía como festival adquiere las

En este sentido, a pesar del recorte de una especificidad desde la que se enuncian, los festivales de poesía argentina proponen, en mayor o en menor medida, un formato transdisciplinario en el que convergen distintas artes y prácticas (sociales, políticas, mediáticas) que instauran zonas de inespecificidad y de re-especificidad tendientes a generar diferentes impactos y problemas. Si analizamos los programas, es notorio cómo las mesas de poesía alternan con shows musicales, performances, sesiones de video poesía, films, talleres abiertos a la comunidad, charlas, intervenciones urbanas con los invitados y con otros poetas, paseos guiados por la ciudad, trasnoches de poesía en los bares, participaciones en programas de televisión y en radio, visitas a cárceles, geriátricos, colegios, clubes, centros culturales. Y al tiempo que las mesas de poesía consisten en la puesta en voz de poemas escritos, generalmente publicados o en vías de edición –aunque no siempre–, o en performances de algunos poetas, también se lee y circula poesía en los formatos tradicionales mediante libros – y hasta libros objeto– en ferias donde confluyen diferentes microeditoriales y editoriales independientes especializadas (ver Molina 2013). Por ende, en los festivales, la poesía entra y sale de sí, mediante una permanente circulación entre formatos, espacios y prácticas que la dotan de una plasticidad que permea y se contamina entre sí, redefiniéndola.

A pesar de ello, no todos los festivales generan en una misma proporción estas elasticidades entre las prácticas. Y en esas diferencias intervienen tanto factores económicos como criterios propios de la organización. Es evidente que el evento que tiene a una mayor elasticidad de las prácticas, si reparamos en los programas, es el FIP de Córdoba, con mesas y momentos específicos de performances y poesías visuales, de proyecciones de videos y de shows musicales, alternados en una proporción equilibrada con las mesas de lectura de poesía, además de intervenciones de diferente tipo en el mapa de la ciudad. También *Sumergible* y *La Juntada* generan instancias de participación fuera de sí, aunque las mesas, generalmente, son de lecturas de poesía, si bien en contacto, siempre, con shows musicales, talleres e intervenciones en la ciudad –lectura en los subtes, en colegios tomados, en la cárcel–, participaciones y performances en programas de radio y la publicación de libros con poemas

calidades de un elástico en movimiento: se expande y se contrae pero no deja de nombrarse como tal, a pesar de que a veces no se la pueda reconocer de modo fácil o lineal como tal. De ahí que ni Giordano ni Garramuño dejen de hablar de literatura (inespecífica o en sus límites), lo mismo acontece con la posautonomía de Ludmer: no deja de ser literatura posautónoma. Es decir, discursos en apariencia antagónicos se tocan en un mismo punto: en la nominalización y eso me parece sintomático de modos de devenir de la literatura (y de la poesía) en el presente. Por este motivo, incluso la poesía como festival, aunque a veces de manera dudosa, no deja de nombrarse como tal, participando de modos en apariencia antagónicos y excluyentes, pero que indican, por el contrario, procesos, a veces de convergencias diferenciales, en su actualización.

de los participantes de cada festival. El hecho de que *Sumergible* sea, además, un festival de artes visuales emergentes genera, ya de por sí, articulaciones y puestas en común de la poesía con otras artes. Si bien el FIP de Rosario promueve algunas performances y espectáculos, tiende a mantener y privilegiar la circulación y producción de libros de poesía, ya sea de diferentes poetas homenajeados en cada festival, o mediante antologías que se vuelven verdaderas operaciones de posicionamiento de autores en la esfera nacional y con proyección internacional. Por ende, la apuesta del FIP de Rosario se concentra en la ejecución de un dispositivo de posicionamiento crítico de determinados autores mediante la publicación en formato libro a través de la Editorial Municipal de Rosario, y a partir del acceso a una red de medios académicos y periodísticos de nivel nacional. Algo que queda de manifiesto con las innumerables publicaciones de poesía argentina, fundamentalmente del litoral, desde los libros de Beatriz Vallejo y Juan Manuel Inchauspe, entre otros, hasta las antologías *30/30* o *Mil millones*, donde se ofrece una pequeña muestra de autores emergentes de la poesía argentina y mundial (muchos de los cuales han participado antes o después de la edición del FIP Rosario). Pero el festival activa, por otro lado, la visita a colegios, clubes y espacios de la ciudad de Rosario, donde se realizan mesas de lectura de poesía y, a veces, proyecciones de algunas películas. También promueven charlas y talleres de poesía y, este año, de performance. Frente a todas estas articulaciones, el FIP de Buenos Aires posee algunas particularidades más limitadas. En principio, el Festival funciona, por lo general, en el marco de la Feria Internacional del Libro, dentro de la cual, suele intervenir y, por ende, también suele quedar invisibilizado. De modo general, las mesas son solo de lectura. Los espectáculos e intervenciones urbanas son más reducidos. Llama la atención que los espectáculos estén generalmente relacionados con música de culto o clásica; y los talleres que se brindan están orientados, salvo el de poesía visual, a la especificidad de la escritura.

Esta espectacularización de la poesía, su elasticidad y encuentro con y hacia otras prácticas artísticas y sociales se articula también con una repercusión masiva en la dinámica urbana y con el interés cada vez mayor de la política y de ciertos *sponsors* por participar y generar presencia en los festivales. Basta con mirar las páginas web de los festivales y reparar en cómo instituciones y niveles estatales/partidarios se reparten lo sensible marcando, a veces de modo exclusivo, otras de modo compartido y en disputa, un mismo festival. Que en muchos de los programas, haya un momento de apertura donde las autoridades locales aparecen, es un indicativo, además, de cómo lo político (incluso lo partidario) se juega en los festivales que son aprovechados como dispositivos de promoción mediática pero también

internacional de la ciudad y del gobierno en funciones.⁷ Algo semejante ocurre con los sponsors de marcas prestigiosas, culturales, institutos y fundaciones que financian los festivales, como es el caso del Centro Cultural Parque de España en Rosario, un actor global, o la Fundación Flecha Bus en el caso del *FIP Córdoba*, o la Universidad Nacional de Jujuy en *Sumergible*. En estas instancias políticas y económicas es evidente que la poesía, además, se carga de otros valores que la exceden y se torna, momentáneamente, recurso político y económico (Yúdice 2002). Algo que le permite, a contramano de lo que podría sostenerse desde determinadas perspectivas puristas o aristocráticamente denegatorias (Bourdieu 1994), revitalizarse en el presente, mediante efectos más allá de sí misma y de las restricciones políticas. Claro que esto también podría poner en riesgo la organización de

⁷ Las marcaciones políticas, en la mayoría de los casos son dobles: estatales y partidarias. En casi todos los festivales, al tiempo que se publicita una intervención estatal, se promociona indirectamente, también, el partido que detenta el poder político de lo estatal en un momento dado, ya sea por presencia de las autoridades o por determinados financiamientos o inscripciones que responden a políticas de una administración determinada. El FIP Rosario está “marcado” por la Municipalidad de Rosario y por el gobierno de Santa Fe. En el presente, el partido del Frente Progresista Cívico y Social “marca” el festival, ya sea por la articulación con la Editorial Municipal de Rosario, que, aunque fundada en 1992 en gobierno del PJ, se ha convertido bajo gestión socialista desde 1995 en uno de los principales agentes de difusión de la cultura escrita local, a través de la cual se publicaron la mayoría de los libros (pero no todos) que produjo el festival; o por financiamiento de Espacio Santafesino, una conquista de la gestión del socialismo a nivel provincial. De este modo, como vemos, se promueven no solo políticas estatales sino conquistas de determinadas gestiones. El FIP Buenos Aires se encuentra “marcado” por el sponsoreo y la participación de las autoridades oficiales que pertenecen a espacios políticos concretos y diferentes de la ciudad de Buenos Aires (actualmente, el PRO; antes el PJ). El FIP Córdoba es un caso particular porque articula estamentos municipales, provinciales y nacionales, que están, cada uno, en manos de sectores políticos diferentes: la intendencia radical de la ciudad, el delastotismo provincial y el kirchnerismo (la página del festival 2015 es explícita: “Gobernación de la Sota”/ “Ministerio de cultura de la Presidencia de la Nación”). El festival *Sumergible* está “marcado” por el Gobierno de Jujuy que hasta 2015 estuvo en manos del PJ. *La Juntada* parece ser la única que queda fuera de cualquier publicidad partidaria/estatal, pero esto se debe más a una restricción interna de la asociación organizadora, que a otros factores, lo cual muchas veces hasta dificulta el acceso a vías de financiamiento estatales, aunque funcionó dos veces en sedes estatales (Casa de Tucumán en Buenos Aires y en la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires). Con esto no quiero decir que la publicitación de los gobiernos estatales y de los partidos políticos en ejercicio impliquen un partidismo del festival, sino simplemente señalo cómo los festivales se vuelven espacios de promoción directa o indirecta de ciertos estratos estatales/partidismos que operan como marcas publicitarias en los eventos. La noción de marcación está relacionada con la de publicidad, es decir, la de la constitución de logos publicitarios (Huechante 2007) de la política en un paisaje mediatizado de los flujos globales (Appadurai 2001), que generan una logomanía y publicitación cultural en un proceso que se habría profundizado desde la década de los '90 (Klein 2001). No estoy, finalmente, pensando la lógica del festival, ni siquiera de la poesía, desde un purismo denegatorio, que presupondría sostener un sesgo aristocrático en las relaciones entre poesía y economía, política y hasta sociedad, negando lo que no se puede negar: las relaciones múltiples que poesía y festival generan con lo económico, lo político y lo social. Afirmo estas relaciones como procesos complejos y no necesariamente deterministas que intervienen de modos diversos en cada una de las lógicas de la poesía o del festival, y que les permiten a sus organizadores acceder a instancias de financiamiento y de visibilidad en una cultura globalizada donde la literatura –y la poesía– opera también como recurso (Yúdice 2002).

algunos festivales si el criterio de selección y el modo de operación e intervención del Festival se transformase en un avatar de oficialismo partidario que limitara las selecciones o las pusiera al servicio de un posicionamiento de determinadas instituciones u organismos estatales. Pero ese riesgo que la poesía corre, lo supera imponiendo su propia saturación y expansión en las ciudades donde se realiza, generalmente, más allá de lo político y de lo económico que implica, que quedan relegados a un segundo plano durante la realización del evento como meras marcas que auspician u ofrecen recursos para el evento. Y, por ende, lo que vuelve a potenciarse es la poesía a pesar de encontrarse con valores que parecieran excederla, promoviendo una política poética propia que satura las dinámicas de las demás prácticas intervinientes, sobreimprimiéndose a estas durante la eventualidad del mismo.

3.

Por último, quiero señalar que en estas condiciones de festivalización del presente coexiste una poesía como festival. *En Rosario no se baila cumbia* es una crónica que el poeta Frank Báez escribió luego de su participación en el FIP de Rosario en 2010; allí hay un momento, al comienzo del libro, donde se narra lo siguiente:

Tengo una banda que se llama *El Hombrecito*. El año pasado sacamos un CD titulado *Llegó el Hombrecito*. A Rosario traje una docena de copias para repartir entre los poetas. Debido a que el CD cabe a la perfección en el bolsillo interior de mi chaqueta ochentera, lo traigo conmigo por si llego a cruzarme a don Paco Ibáñez. Mejor hubiera sido entregarle un libro, pero como Andrés Nieva, el editor de Córdoba, aun no ha traído el libro que me editó, no tengo otra opción. El disco lo podría impresionar. Desde los sesenta, don Paco se dedica a interpretar textos de poetas clásicos y contemporáneos. En su vida pasada debió ser una antología de poesía española de seiscientas páginas puesta sobre una mesita de noche. En Wikipedia se lee lo siguiente: “es un cantante español, cuya trayectoria artística la ha dedicado casi íntegramente a realizar versiones musicalizadas de poemas de autores españoles e iberoamericanos, tanto clásicos como contemporáneos (2011: 22).

A pesar de que la narración avance hasta la decepción, luego de comprobar el repertorio imperialista de don Paco, aunque travestido de anti-imperialista en su show, algo se hace visible en este fragmento de Báez. No es solo la elasticidad y el cruce entre música, poesía y espectáculo que don Paco propone a partir de interpretaciones de poemas canónicos, sino que el mismo Báez se muestra irónico en la presentación cuando quería acercarle su

propio CD con la puesta en música de varios poemas y canciones propias. El poeta, músico y cronista Frank Báez, dominicano en Rosario que, además de traer CD en sus bolsillos, espera el libro que trae un editor de Córdoba, muestra a las claras que esa cualidad elástica del festival no es meramente una cuestión de formato del evento, sino que la poesía misma y el poeta del presente, sobre todo el poeta emergente, opera artística y poéticamente desde esa expansión y cruce de formatos idénticos a los del Festival. Se genera, entonces, un devenir de la poesía como festival que no está delimitado al acaecer de los festivales mismos, sino que lo excede, en la constante puesta en voz, exhibición y circulación por medios no limitados al libro en que la poesía circula y se expone mayoritariamente en la cultura del presente. Desde ciclos de lectura, recitales, muestras performáticas, video-poemas, blogs, posteos en redes sociales, slams, la poesía tiende cada vez más a una exhibición que no es solo la de la escritura tradicional, sin que ello implique que el libro no conserve, aún hoy, y a pesar de estas condiciones, un carácter aurático y potente en su circulación y valoración. Antes bien, pareciera que la poesía generase distintas instancias de circulación a partir de formatos diversos y que en esos avatares encontrase una potencia que la reubica en el presente.

Ese mismo año en que Báez escribía su crónica, Ezequiel Alemian (2010) señalaba en la cobertura del FIP Rosario para *Ñ*, que la poesía de los autores jóvenes se escribía para ser leída en público, para su puesta en voz, dando cuenta de un cierto malestar que generaba cambios y efectos en el terreno de lo poético. Es por eso que en los poetas jóvenes y emergentes de todos los festivales se tiende cada vez más hacia una poesía escrita en relación con su puesta en voz, con su posibilidad de ser cantada, actuada y exhibida, no ya solo leída en formato libro, sino también oída y vista, y estas parecen ser las condiciones en las que circula la poesía en un momento de festivalización de la cultura. Estas formas de lo poético escritas para ser leídas y exhibidas aparecen en Mariano Blatt, en Federico Leguizamón, en Rocío Muñoz, o en Ceci Litoral o Ceci Mil; pero también en la poesía performática de Luciana Caamaño y su reciente versionado de “En una de esas” como video clip para canal *Encuentro* con Cristina Banegas, o en la poesía teatral del ciclo *La malcriada de tu lengua* de Rosario, un cruce entre teatro y poesía que Maia Morosano promueve desde hace años en una colaboración autoral y actoral, y que este año se representa bajo la dirección de Tania Scaglione; o también en las performances y vídeo clips de Tálata Rodríguez. Son todas formas del poema que se escriben en relación con otros formatos además del escrito y con su puesta en voz.

De todos modos, estoy lejos de afirmar un determinismo del tipo sociológico como “dada la festivalización cultural, la poesía se festivaliza” o “dadas estas condiciones de la poesía su ámbito de mayor potencia es el festival, al que posiciona como espacio de acción privilegiado”. Lo que sí quiero sostener es la convergencia entre festival de poesía y poesía como festival en la cultura contemporánea, que puede hacernos encontrar un mínimo de sentido ante la inquietud de por qué los festivales se han convertido en eventos con mayor o idéntico peso cultural, incluso, que las tradicionales revistas de poesía o las antologías, en tanto dispositivos de generación de valor de lo poético pero restringidos a la lectura escrita. Una convergencia que desbarata cualquier determinismo dialéctico y que supone, como lo pensaba Raymond Williams en torno del problema de la estructura y de la superestructura, un estado de soluto para ambas prácticas, al punto de que interactúan sin determinación entre ellas de modo acuoso, en colaboración. Pero también me parece necesario enfatizar que esa potencia de la poesía como festival es una mutación –y evito usar el arcaísmo valorativo de la modernidad dura centrada en “lo nuevo” para leerla– en relación con las performances de poesía de los ’80 y ’90, como *Poesía espectacular* (ver Porrúa 2011) o de intervenciones tales como las de Batato Barea, entre otros (ver Garbatzky 2013). Una mutación porque si bien retoma esas líneas de la práctica poética, en el presente son esas presentaciones entre formatos las que se anteponen o, por lo menos, se superponen a la circulación en el formato tradicional del libro, e intervienen en la escritura a partir de un ida y vuelta entre formatos.⁸

En este sentido, los festivales de poesía contemporánea se convierten en uno de los espacios centrales donde no solo la mayoría de las tendencias poéticas se concentran, sino donde, por ello mismo, también tiene lugar una poesía que genera sus propias mutaciones y, a partir de ellas, se encuentra con múltiples valores y formatos que la revitalizan y en los cuales muta y a los que muta, al mismo tiempo, redefiniéndose. Lo que la poesía como festival señala es que la posibilidad de devenir entre formatos y de toparse con diferentes valores que exceden o se extienden más allá (pero también a partir) de la escritura es lo que redefine uno de sus posibles estatus, potencias y vitalidades en el presente. Un presente posible que no

⁸ Una mutación no es lo mismo que “lo nuevo” como lo históricamente necesario, según Adorno, lo que implicaría leer la poesía solo desde su propia historicidad, cuando en la contemporaneidad hay una evidente elasticidad de sus límites y de sus valores. Definida biológicamente, una mutación supone una alteración del estado preponderante de un cuerpo o de una célula, hasta lo monstruoso, lo irreconocible y la diferenciación. Es un salto diferencial, que no puede reconocerse como idéntico a su punto de partida, pero que tampoco puede pensarse en una ruptura absoluta. Lo mutante supone una continuidad, al mismo tiempo que el salto a una diferencia radical que la torna irreconocible, inclasificable y problemática para los cuerpos que aún permanecen en el estado hegemónico de las cosas, con los cuales, sin embargo, tiene algo en común.

entiendo desde una lógica de la ruptura, sino como la cesura de la ontología foucaultiana de nosotros mismos en relación con el tiempo que nos toca, pero atravesado por anacronismos o potencias de futuro (me he referido al presente en Molina 2011). En este sentido, la poesía como festival, y su elasticidad más allá del formato del libro no hace sino actualizar uno de sus avatares históricos milenarios, ligados a la lira, al laúd, al teatro, al ritual dionisiaco, o, en la modernidad francesa del Siglo XIX, a la palabra esencial mallarmeana capaz de conjugar la búsqueda del Libro ideal con las posibilidades estériles de un poema teatral como “Herodias”. La poesía como festival en el presente es, en este sentido, una actualización mutante y diferencial de su propio plano de inmanencia en el devenir de lo histórico y es por eso que aún la llamamos: poesía.

Bibliografía

Antolín y otros (2013). *30.30: poesía argentina del siglo XXI*, Rosario, EMR. Selección y prólogo de Francisco Bitar, Daiana Henderson y Gervasio Monchiatti.

AAVV (2012). *Sumergible. I Festival de poesía Contemporánea*, Jujuy, Ed. Sumergible.

AAVV (2013). *Antología Sumergible. II Festival de poesía contemporánea*, Jujuy, Ed. Sumergible.

AAVV (2014). *Antología Sumergible. III Festival de poesía contemporánea*, Jujuy, Ed. Sumergible.

AAVV (2012). *La Juntada. IV Festival de poesía joven argentina*, Buenos Aires, Ed. La Guillotina.

AAVV (2014). *La Juntada. VI Festival de poesía joven argentina*, Buenos Aires, Ed. La Guillotina.

AAVV (2015). *La Juntada Rosario. Antología*, Buenos Aires, Ed. La Guillotina.

Adorno, Theodor (2004). *Teoría estética*, Madrid, Akal.

Agamben, Giorgio (2009). *El reino y la gloria*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Alemian, Ezequiel (2010). “La poética del malestar”, *Ñ*, 11 de octubre.

Appadurai, Arjun (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Báez, Frank (2011). *En Rosario no se baila cumbia*, Buenos Aires, Folia Ediciones.

Barbero, Jesús Martín (1991). *De los medios a las mediaciones*, México, Gustavo Gili.

de Ronsavallon, Pierre (2006). *El capitalismo utópico*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Debord, Guy (2008). *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro, Contraponto.

Deleuze, Gilles (2009). *Derrames*, Buenos Aires, Cactus.

Fabiani, Jean-Louis « *Les festivals dans la sphère culturelle en France* » en *Territoires contemporains*, 3, 25 de enero, 1.

Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real*, Madrid, Akal.

Garbatzky, Irina (2013). *Los ochenta recién vivos*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Garramuño, Florencia (2014). *Frutos extraños*, Buenos Aires, FCE.

Giordano, Alberto (2011). *Los límites de la literatura*, Rosario, Fhummyar Editora.

Giorgi, Liliana (2011). "A celebration of the word and a stage for political debate: Literature festivals in Europe today" en *European Arts Festivals. Strengthening cultural diversity*, Bélgica, European Commission.

Horkheimer, M. y T. Adorno (1987). *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana.

Cárcamo Huechante, Luis E. (2007). *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*, Chile, Cuarto propio.

Inchauspe, Juan Manuel (2010). *Trabajo nocturno*, Santa Fe, UNL Editora.

János Zoltán Szabó (2010). "La investigación acerca de los festivales" en *Boletín Gestión Cultural Nº19: Observatorios culturales en el mundo*, 1-7.

Klein, Naomi (2001). *No logo*, Buenos Aires, Paidós.

Laddaga, Reinaldo (2006). "Parques, caminatas, festivales" en *Estéticas de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 69-96.

Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Molina, Cristian (2013). *Relatos de mercado*, Rosario, Fiesta Ediciones.

----- (2011). "Epistemologías del presente en la crítica literaria latinoamericana" en *Escrita*, 12, 1-13.

----- (2007). *Espectáculos de realidad*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Página web de La Juntada: <https://apoalajuntadapoesia.wordpress.com/>

Página web de Sumergible: <https://sumergibles.wordpress.com/>

Página web del FIP Buenos Aires: <http://festivalpoesiabsas.com.ar/wordpress/>

Página web del FIP Córdoba: <http://festivaldepoesiaca.com.ar/>

Página web del FIP Rosario: <http://www.fipr.com.ar/>

Pastor, Mara y otros (2014). *1.000 millones: poesía en lengua española del siglo XXI*, Rosario, EMR, 2014. Selección, edición y prólogo de Daniel García Helder, Daiana Henderson y Bernardo Orge.

Pizano, Olga y otros (2004). *La fiesta, la otra cara del patrimonio. Valoración de su impacto económico, cultural y social*, Colombia, Edición del Convenio Andrés Bello. Unidad Editorial.

Poirrier, Philippe (2012). «Introduction : les festivals en Europe, XIXe-XXIe siècles, une histoire en construction» en *Territoires contemporains*, 3, 25 de enero, 1.

Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Entropía.

Secretaría de cultura de la Presidencia de la Nación (2009). “Fiestas populares y festivos” en *Click*, N°17, Año 4, 1-6.

Vallejo, Beatriz (2012). *El collar de arena*, Rosario, EMR.

Yúdice, George (2002). *El recurso de la cultura*, Barcelona, Gedisa.