



La poesía de Luis Bravo *Tamudando* a su devenir sonoro

Lucía Delbene Azanza

Tamudando, recital poético sonoro del poeta y performer Luis Bravo, presentado en la Zavala Muniz en el año 2009, dentro del ciclo *Algo pasa por la voz*, escenifica lo que en los últimos treinta años se ha establecido como un cambio paradigmático en la forma de practicar la poesía. Poesía performática, poesía sonora, visual, ciberpoesía, videoarte, cine lírico, etc. son solamente algunas de las nuevas formas que comienzan a desarrollarse a partir de la fractura iniciada por el arte de la vanguardia a comienzos del el siglo XX, profundizada sin solución de continuidad. Hablaremos entonces de cómo se ha gestado y presentado esta puesta en voz de la poesía cuyo autor, Luis Bravo, ha comenzado a desarrollar desde los años 80, década que indica el ingreso de la posmodernidad en nuestro país.

Luis Bravo comienza a desempeñar su actividad como poeta y performista en la agitada década de los 80, durante la cual el Uruguay vive el momento histórico del fin de la dictadura militar que llevaba doce años establecida en el país. En 1980 se realiza, el plebiscito nacional en el que triunfa el NO como expresión del consenso popular de rechazo al gobierno de facto. Durante este primer lustro, el proceso de transición hacia la democracia se produce bajo la presión constante de una resistencia popular, muchas veces llevada a cabo bajo la forma de la cultura en recitales de protesta y los movimientos que empezaban a expresarse en el seno de los sindicatos. En estas reuniones semiclandestinas, comienzan a juntarse los jóvenes artistas de la generación de los 80, entre los cuales había poetas, músicos y pintores que subían a los escenarios improvisados de un local sindical para expresar su descontento y el llamado urgente al cambio a través de la puesta de sus obras. Esta temprana gestación de la resistencia cultural junto a los demás factores sociopolíticos, propulsa la apertura democrática en 1984. La difícil coyuntura histórica en que se comienza a perfilar el advenimiento de la nueva generación de artistas, acuñó unas características que la particularizaron de las anteriores. El autor en entrevista comenta que una de estas singularidades consistió justamente en "el

*trasvasamiento disciplinario*¹ que conjugaba la necesidad histórica de aunar esfuerzos en pos de la apertura política, con el arribo tardío de algunos de los rasgos de la postmodernidad que luego de la restauración democrática se manifiestan como aluvión de fenómenos artísticos. Luis Bravo conoce su etapa de formación juvenil produciendo sus primeros trabajos poéticoperformáticos en esta década, proliferante desde el punto de vista artístico que incluye la resistencia cultural a los últimos embates de la dictadura militar, el trabajo interdisciplinario del grupo de Ediciones de Uno y la llegada de la movida contracultural, bajo el auspicio de la incipiente apertura democrática a partir de 1985². El cruce necesario entre los artistas y sus disciplinas producen las fracturas que realizan el recambio de las formas canónicas de concebir al arte como hasta esa década – con algún referente en los 70 – se habían practicado en el Uruguay. En este marco de producción artística, es fundamental el trabajo de Ediciones de Uno, que se forma como cooperativa de autogestión y que nuclea a esta nueva generación que realiza una fuerte apuesta a la renovación formal. En este contexto surge el primer trabajo de puesta oral de la poesía del autor en un cassette y libro plaquette llamado “*Si el Pampero la acaricia*” que reúne a varios poetas con músicos para la puesta sonora de la poesía, además de fotógrafos y diseñadores que colaboran en la en la fase de “*estilización del soporte*”³ como objeto artístico. Es el punto de partida de una trayectoria que continúa en la línea estilística de extracción de la poesía de su mudez escritural hacia los formatos de realización sonora. El autor reconoce que luego de la revolución cultural de los sesenta, de la psicodelia, el rock, el punk de los 70 que llegan como aluvión en la postdictadura, junto a figuras como Jim Morrison o Luca Prodan, la poesía sale de su ostracismo secular para renovar su caudal expresivo. Es imprescindible señalar también, junto a los cambios formales, la revolución

1 “...lo que se produce durante esos cuatro años, hasta el 85 que ya es la asunción del nuevo gobierno democrático, son de una riqueza, de una intensidad y de una creatividad, que es la que le da a esta generación el fuerte, el baluarte, para diferenciarse de las anteriores, para ser sí misma en una situación difícil, en una situación adversa y le da las posibilidades, que luego va a definir a su impronta. Esta es, su carácter de trasvasamiento disciplinario, con hechos concretos...” En entrevista realizada por L. Delbene.

2 “Huérfanos, iconoclastas, plurales. La generación poética de los 80” Luis Bravo. Conferencia éditada.

3 En entrevista citada.

que se está produciendo en las tecnologías de la información y de la reproducción y que se encuentran en el enclave modernidad – postmodernidad integrándose a este proceso de renovación formal. En el segundo lustro de la década ingresa el término performance para describir a los eventos artísticos que se realizan en el momento. En 1985 en el teatro del Anglo se realiza un ciclo de muestras artísticas bajo el nombre de *Cabaret Voltaire* como homenaje a las veladas del café de Zurich. Allí Bravo presenta *Claraboya sos la luna*, poema que trabajaba con los distintos registros sonoros del habla en clave lírica o paródica y que tenía como referente a “*Taberna*” de Roque Dalton, y en donde se agregan elementos espectaculares al trabajo de la poesía sonora. Sin embargo, es en “*Ritual para trece cuadros de lluvia*” de 1989, en donde se integran con fuerza orgánica inédita todos los elementos que componen la performance y trabaja un equipo de artistas en la puesta del espectáculo que se realiza en el Teatro Anglo y que muchos recuerdan como un hito fundacional en esta vertiente artística en el país. En *Ritual para trece cuadros...* están echadas las bases que constituyen los pilares del trabajo performático desarrollado por L. Bravo: la liberación de la palabra en cuanto voz y espectáculo, que catapulta a la poesía más allá de su envase escrito para enriquecerla en el resto de sus posibles dimensiones, aquellas que habían sido cercenadas por la era Gutenberg. En última instancia, el lenguaje pluridimensional no es un complemento decorativo de la poesía, sino que en un principio constituyó su sustancia fundamental, viejas técnicas de aedas y juglares que vuelven con una fuerza amplificadas – no sustituida – por las tecnologías de potenciación de las capacidades humanas.

El autor ha preferido usar la palabra “recital” para referirse a *Tamudando* por considerar que “performance” ha sido captada con mayor pertinencia teórica por las artes visuales. Sin embargo no niega el sentido *performático* del discurso poético-sonoro que *Tamudando* escenifica como poesía puesta en movimiento. Es posible observar en el título mismo de la performance, la zona de inestabilidad a la que alude y que parece indicar más un proceso de creación, una poiesis, que un estadio final de construcción del objeto estético. A nuestro parecer, el estado de mudanza evocado desde el título enuncia un repertorio de significaciones que se perfilan desde la condición de existencia dada por la contracción del verbo

está, en el *ta* característico del idiolecto uruguayo, hasta reflexiones meta-discursivas que c(o)ncurren en el desempeño del poemario. En este sentido la pieza *Llaves* proporciona el meta-texto de la poética de la performance: “*nostá muda la poesía tamudando/ nostá muda la poema tamudando/ nostá muda la poesía ta cantando/ ta falando*”⁴ indicando el trasvase de la poesía a su dimensión sonora y la exploración del lenguaje en clave musical y espectacular que remozan aquella vieja tradición del romance y la trova en su recepción por la cultura ágrafa de de la Europa bajomedieval.

El sentido de mudanza, además, posibilita otras referencias de significados más profundos que sostienen a *Tamudando* como discurso performático. Si como apunta Fressia “*el enigma de la mutación en palabra es una de las obsesiones de la obra de L. Bravo*”⁵ *Tamudando* es el trayecto hacia esa zona de inestabilidad en donde el proceso creativo, “la cocina” de la poesía tiene lugar y abre el canal de energía de la creación. Esta fase se realiza fuera de los procesos conscientes de la razón, se gesta en el universo proteico de la no forma, donde los signos discretos aún no están diferenciados, donde, naturaleza, sonido, voz, cuerpo, palabra y significado no configuran dominios separados. Al decir de Deleuze nos situaríamos en una semiótica presignificante donde “*no encontramos ninguna reducción a la rostridad como única sustancia de expresión: ninguna eliminación de las formas del contenido por la abstracción de un significado*” (Deleuze y Guattari pág. 123) Según estos teóricos las formas de contenido consisten en “*formas de corporeidad , de gestualidad, de ritmo, de danza, de rito que coexisten en lo heterogéneo con la forma vocal*” (Deleuze y Guattari, pág. 123) *Tamudando* evoca este espacio en donde el sonido inculto del viento entre las hojas, de un estanque con ranas, el crepitar de la lluvia donde se inicia la respiración del cosmos “*asido a su carcaj milenario*” contienen la fuerza estética capaz de mostrar en el lenguaje su dimensión órfica. *Tamudando* llama al momento anterior a la condensación del lenguaje, cuando los diversos estratos del signo aún no han sido solidificados en los monumentos fósiles de la escritura y masticados como signos de comunicación por el lenguaje cotidiano. En este

4 “Llave” En partitura poética de “*Tamudando*” utilizada en el recital por el autor. Inédito.

5 Alfredo Fressia. *La poesía conquistada de Luis Bravo*.

sentido *Tamudando* inscribe una trayectoria y un ritual, la diacronía telúrica de la palabra: remontar la forma del bicéfalo significado/significante hacia las fuentes sonoropoiéticas del signo, guardadas por el *hipogrifo* que surca el aire decantado a su condición híbrida de música y de imagen, capaz de entrar y salir de la muerte del lenguaje en su estado de código y dispositivo de comunicación. *Tamudando* es ese viaje inverso que invita al espectador-escucha a participar de la transformación del lenguaje en un poliedro vivo de música, cuerpo e imagen pulverizando la dicotomía abstracta que embalsama al signo en su valor de intercambio. El poeta se transforma aquí en el mago que abre con su llave poética las potencias órficas de la poesía: poder y encantamiento del signo liberado de la malla en la que se confunde como ser.

Tamudando tiene su origen en *Liquen*, indicando un trabajo sin solución de continuidad en la poesía de este autor, poemario publicado por La Bohemia en Buenos Aires en el 2003, algunos de cuyos textos se realizaron como puesta musical y fueron presentados en diversas performances durante ese año. Más tarde, Bravo comienza a trabajar junto a la música Berta Pereira en voz, flauta y violoncello, después realiza una serie de grabaciones con Pepe Danza y Alejandro Tuana, que dan cuenta la continuidad de las mudanzas de la poesía en estratos fonético-musicales, componiendo diversos textos a partir de *Liquen* y otros nuevos que se van incorporando. En la última puesta de *Tamudando*, realizada en las veladas beatneaks del café la Diaria en el 2011, se incorporan textos de Osiris Castillos en una asimilación que muestra la capacidad de incorporación y relectura de la tradición al estatuto performático de *Tamudando* y su capacidad de transformación.

En 2008 es presentado *Tamudando* en un recital poético-sonoro junto a Berta Pereira, antecedente inmediato de la presentación en el Teatro Solís, octubre de 2009 en el marco del Ciclo llamado "*Esto pasa por la voz*" al que aquí nos estamos refiriendo. En esta ocasión, en el folleto de presentación del espectáculo bajo el epónimo *Tamudando* se describe: "*recital verbo – fonético + sonidos mutantes afines: sapos hipogrifos llaves benjuí jaikus & líquenes en danza*". En esta descripción aparecen algunos elementos que se trasladan por el orbe poético de *Tamudando*. Las formas son minimales, templadas en la

temperatura del haiku japonés, en cuanto a la síntesis formal y a la densidad de significado que no derrocha fonos en la configuración de las miniaturas que conforman este bestiario sonoro. Un estado de máxima concentración en el cual el repertorio fonético se abre a su potencial musicalidad, acompañado por un instrumento o por la misma estilización de la voz confluyendo en el tallado de la palabra poética o viceversa. En este trabajo de modelización sonora, no se excluye al juego y al humor, a la intromisión de diferentes tipos de registros, diálogos poéticos y gestuales, elementos tomados de la tradición vernácula y latinoamericana, un pequeño relato de *sapos y culebras* falsamente naïve, onomatopeyas que oscilan entre la mimesis y el canto, la poesía y el significado. La voz se transforma en música, el sonido en palabra, el juego es intermitente y reversible, el despliegue sonoro, hipnótico. El espectador transita el recorrido de la creación entre sonido, voz, poesía e imagen sobre un terreno que evoca el ruido salvaje de la naturaleza pero que se presenta ya estilizado en los instrumentos y en el acabado músico-gestual.

La performance se inicia con la obertura *Al faná* que opera como pórtico del templo sonoro y también lo cierra. *Al faná*, "inmersión del yo individual en el Ser Universal"; "éxtasis en la contemplación y gozo en la divina belleza"⁶ según el budismo y sufismo tiñen al poemario en esa atmósfera oriental de despojamiento y concentración presentes en la forma y en algunas prácticas de religiosidad oriental, que postulan la disolución del yo a en el Universo como la máxima aspiración del iniciado a través del ejercicio de la austeridad. *Al faná* propone al silencio como el origen de la poesía, el borde desde el cual brota la musicalidad que se condensa en el espacio en blanco pasible de poblarse solamente con una escritura del cuerpo, la danza de la ménade en su frenesí divino y el trayecto que recorre hacia la majestad inmóvil, silenciosa del menhir, la potencialidad en torno al trazo mínimo de los versos que resuenan en ese más allá desde donde emergen y en donde mueren. Este silencio que "sueña al sonar y suena al soñar" es inherente al signo musical del que se genera la poesía, es la visibilidad auditiva del espacio aún no conjurado, infinito e irresoluto que se abisma en el plasma rico de la nada y se hace perceptible como visión en negativo de la forma soñada.

El quiasmo revierte el proceso, el silencio muda en sonido y el sonido en luz, "arde de luz al oro del sol" insuflando las imágenes visuales que se apoyan en las esculturas sonoras y completan así las dimensiones en las que se desenvuelve la poesía de *Tamudando*.

El silencio también es el carcaj del aire en *Lacustre*, de donde parten las flechas de la poesía para provocar la partenogénesis de este universo, que metaforiza en la figura del flechador cósmico presente en la poética de L. Bravo, la fuerza telúrica de creación y pulsión activa del yang. *Lacustre* abre la sección denominada como *Sitios húmedos*, asimismo primera sección de *Liquen*, lugares fértiles en donde "el sol poniente de larvas" es el humus de la vida que bulle con fuerza secreta y donde nacen las pequeñas bestias musicales despertadas en *Tamudando* para pronunciar su "serenata anfibia". La quietud de la superficie del lago – isotopía visual del silencio virginal – texturada en una nota de clarinete, es apenas interrumpida por las sombras de los peces que rasgan en "añicos de luz el tafetán del agua" descomponiendo el plano sonoro en la cascada de sonidos del instrumento shine. La fragmentación sonora inicia la rotación del círculo que compone la vida, la muerte y el renacimiento, idea que reproduce la estructura circular del poemario y que se objetiva en el mandato de la naturaleza Real de la Rosa de *Ejército Nocturno* segundo poema de *Sitios Húmedos*. Según Fressia, *Lacustre* "contiene en sí la poiesis, la creación y el parto de un mundo"⁷ en tanto establece la fundación de este microcosmos generado a partir de sus enlaces con las fuerzas titánicas del sol y del aire que lo irrigan. La conexión entre tierra y cielo, el microcosmos como duplicación en miniatura del macrocosmos, se realiza en *Hermética*. El título de este poema breve de tres versos, alude a la antigua filosofía que daba el corpus teórico para las prácticas alquimistas. De acuerdo a sus concepciones primarias, lo de arriba está en consonancia con lo de abajo, el microcosmos es un espejo del macrocosmos y la búsqueda de la piedra filosofal, que transmuta la materia en oro como símbolo de la trascendencia del espíritu era uno de sus cometidos fundamentales. Para la mirada actual la alquimia no representa más que una protociencia, pero en esta conceptualización se olvidan los fundamentos religiosos que propugnaban la búsqueda de una verdad de

índole religiosa por medio de la transformación de la materia y el manejo de los símbolos asociados a la misma⁸. *Hermética* pone en consonancia lo sideral con lo terrestre “en el piso de tierra/las estrellas con pezuña/ de los gallos” que al igual que aquellos versos de García Lorca “Las piquetas de los gallos/ cavan buscando la aurora” enlazan a los astros y los animales, que se proyectan a los distintos reinos y planos del cosmos como lo quería la razón fundamental de la alquimia, una de cuyas máximas era “no hay arriba ni abajo”: proponiendo la unidad de todas las cosas, el hallazgo de lo Uno disperso en el Universo, pero cuyo resabio es posible intuir en el relieve de la voluntad orgánica de *Tamudando* y su trayecto hacia los trazos esenciales de la poesía. Esta esencia, vuelve a reaparecer en *Croa*, pieza maestra de *una sola nota* que resuelve el canto de las ranas en el sonido sostenido de la voz y el torrente acuático del palo de lluvia. A continuación, el cuento de “ranas, lago y cruceras” a dos voces alude en un tono jocoso a la *mudanza* de la piel de la serpiente que da pie al título: “Qué fenómeno, tamudando a capella nomás, y mire que esto se está perfilando como un cuento de sapos y culebras; brujeril” en un juego de palabras que conjuga el estamento metareflexivo de *Tamudando* que se prolonga en *Llaves*. La segunda sección de la performance se abre con *Yin Yan*, poema a dos voces con Alejandro Tuana, donde ingresan los efectos de guitarra con rever y sampleo, instrumento de tambor y bajo kalimba del Pollo Piriz junto a las proyecciones visuales que dan al espectáculo una nueva tonalidad. Los poemas de esta segunda parte, excepto *Llave* no pertenecen a *Liquen* y continúan la elaboración de los textos sonoros a través del diálogo con elementos de la canción tradicional “a la huella a la huella”, en *Acción* y a través de *Hipogrifo* bestia polimorfa que inviste los blasones de guardiana de la fuente de la poesía. Esta pieza compuesta en tres partes, cuya puesta musical sustentada en los sonidos de viento del cañófono, la ocarina y el cajón peruano, es uno de los puntos altos en esta sección que toca su desenlace con *Ars Longa* y *Balsa* antes del cierre de *Al faná*. *Hipogrifo* conjura la creación, llama a través del viento de los instrumentos a ese espacio desconocido y peligroso donde la poesía toma forma. La primera sección presenta al hipogrifo como *quimera ancestral de la poesía* animal fabuloso compuesto por ave de alto

vuelo, felino y serpiente que guarda la frontera entre lo informe, el caos que aún no ha devenido y la forma en que la palabra es ungida por la poesía, divide *lo que es de lo que no es*, guardando el secreto divino como *guardián emplumado de silencio*. La integración de lo desconocido en lo conocido, el silencio en la poesía, el espacio en blanco en la palabra es escenificado mediante la alusión recurrente de los bordes, es *la mirada que al horizonte hiende, la orilla del espejo, o el risco de la página*, más allá de los cuales subyacen las preguntas, las imágenes de infinitud como *un océano sobrevuela/ no hay rompiente* y donde la conciencia racional no puede acceder sino es por medio de la simbolización artística. El símbolo performático actúa en una zona de apelación al público de modo que lo implica directamente en la mediación, favoreciendo la participación en el espacio de la creación que la recepción de cada espectador diseña a partir de la modelación de la palabra poética. El resultado es el mismo que en el ritual, la inclusión sagrada en el relato que el receptor integra como ampliación de sentido. El lugar de la creación es intermitente, tanto resplandece como se apaga, su acceso es difícil, salvaje, la necesidad de crear, un *pujo desnudo*. Pero el conocimiento de la poesía incluye al espectador en lo sagrado, es el lugar donde se enciende la posibilidad de un sentido profundo del devenir humano a través de la belleza de la creación que *ruge unge vino/ unge ruge arriba* y que se actualiza en cualquier lado y siempre quizás por el lado de los justos.

Bibliografía general

- BRAVO L. 2007, Escrituras visionarias. Fin de Siglo. Montevideo.
- FAJARDO FAJARDO C. 2001, Estética y Postmodernidad. Ed. Abya-Yala, Quito.
- GARCÍA CANCLINI N. 2008 Culturas híbridas. Paidós. Bs. As.
- GOLDBERG R. 2002, Performance Art. Destino. Barcelona.
- JAMESON F. 1984, El posmodernismo Paidós Bs As.
- LYOTARD J.F. 1987, La condición postmoderna Informe sobre el saber. Cátedra, Madrid.



Páginas web

<http://performancelogia.blogspot.com/>

"Performancelogía. Todo sobre arte de Performance y Performancistas."

"Ritual o performance, siempre utopía" Clemente Padín

"Hacia una definición de Performance" Dyane Taylor

Bibliografía específica del autor, artículos y entrevistas citadas

Bravo L. 2011 "La puesta en voz de la poesía, antiguo arte multimedia" Revista [sic] Año I. N° 1. Ediciones de APLU. Montevideo.

Bravo L. 2008 "Algo pasa por la voz" Estuario. Montevideo.

Bravo L. 2007, "Huérfanos, iconoclastas, plurales. La generación poética de los 80" Versión corregida para el congreso de APLU.

Bravo L. Partitura poética para performance *Tamudando* inédito.

Ciancio G. 2003 Una nave breve entre las olas del lenguaje. Hermes Criollo, Año 2. N° 6 agosto.

Delbene L. 2010 Entrevista inédita.

Fressia A. . 26.3.2004 "*La poesía conquistada de L. Bravo*" Semanario Brecha