

APLU

Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay.



**Plenarias del V Congreso Nacional
y IV Internacional.**

Profesor JOSÉ PEDRO DÍAZ.

**Tema: LITERATURA URUGUAYA SE BUSCA
1980-2005.**

HUÉRFANOS, ICONOCLASTAS, PLURALES

(LA GENERACIÓN POÉTICA URUGUAYA DE LOS 80)*

Luis Bravo

Aquí se propone por primera vez la existencia, para la poesía uruguaya, de una *Generación del 80* la cual en dos (acaso tres) oleadas, da culminación al siglo XX.

Orfandad, pluralismo, interdisciplinariedad, defensa y búsqueda de una irrestricta libertad en lo formal y en lo ideológico, son algunos de sus rasgos de identidad, en franca oposición al amordazamiento socio-político bajo el cual naciera durante la dictadura militar (1973-1984). Esa orfandad - producida en tanto los lazos con los “mayores” están cortados, no son fluidos o son escasos pues el régimen militar impuso vigilancia, censura, encarcelamiento y exilio- genera un doble movimiento. Por un lado, cierto distanciamiento con las estéticas previas y, por otro, la necesidad de gestar formas expresivas propias para una situación particular, en la que el “panóptico de la vigilancia” pretende el silenciamiento, de ahí la equívoca designación de “generación del silencio”, que si bien remite al contexto no hace justicia a esta generación que, lejos de acallarse, se abre camino en las más duras condiciones, las de una despótica “inversión” de la legalidad, con la que solía ironizarse en la época: “cualquiera es culpable hasta que pruebe lo contrario”. De por sí la actitud de “resistencia” fue heterogénea: están los que experimentan transgrediendo códigos, los que hacen del tropo metafórico un bastión discursivo, los que inauguran la ‘puesta oral’ interdisciplinaria y salen a sindicatos clandestinos y cooperativas a integrar la palabra poética a la creciente movilización popular. Estas y otras variantes, todas confluyentes al menos durante el prime lustro de los 80’, dan a la generación un signo de saludable pluralidad estilística. Como suele suceder en situaciones de crisis política, la sociedad uruguaya enfrentada ante el “enemigo común”

de la dictadura, se hizo particularmente receptiva al discurso poético, generándose a la vez una estrecha confluencia entre los artistas de distintas disciplinas: poesía, música, artes plásticas y escénicas.

En cuanto a periodizaciones, este enfoque toma en cuenta la primera publicación en libro y/o plaquette, así como la obtención de premios en concursos destacables. Se busca así la garantía de existencia de conjuntos nucleares de textos que posibiliten la dialéctica “obra-recepción”, así como una calibración de la voz autoral definida en el contexto histórico literario. Cabe acotar, que si bien en los años 80 se visualizaba la producción literaria en tres áreas: carcelaria, del exilio y del “inxilio” (el exilio dentro de fronteras), este trabajo se limita a desarrollar particularmente la incidencia de obras y discursos de quienes publican y actúan dentro de fronteras, sin dejar de incorporar los nombres de quienes durante el período publican en el exterior. Se propone así una lectura que posibilita la delineación de períodos que, si bien enmarcados en el contexto, no sean condicionados por los hechos históricos, permitiendo ver qué rasgos estéticos surgen del conjunto, así como recalcar en los estilos más individualizables que marcan una impronta. La proposición de una generación que se articula en dos fases promocionales, y la interrogante ante una tercera fase “bifurcada”, conforma sólo un cañamazo para que la mirada crítica elabore luego lecturas capaces de atravesar cualquier clasificación de afán restrictivo.

Toda “historia literaria” se hace de cimas y de simas (nos enseñó Enrique Fierro), y a un registro exhaustivo de los autores que publican (véanse las notas) sigue la imprescindible selección de voces, ya reconocibles por su singularidad, así como de obras de puntual significación. No se trata de dictaminar un “canon” - el lector y el tiempo irán haciendo sus elecciones - sino de desbrozar los trillos que la poesía abre y transita en este período de intensa producción y de particular recepción del fenómeno poético en el Uruguay de fines del siglo XX.

Cartografía de una generación contestataria

Puentes intergeneracionales

Los poetas de la fracturada década del 70' contrapusieron un límite de incertidumbre a la excesiva confianza del coloquialismo sesentista, cuya herencia debía sacudirse y decantar. Desasidos del cuerpo socio-cultural, en la diáspora o silenciados por la represión, igual fueron afirmando una impronta de lenguaje crítico-reflexivo, experimental, en busca de una reapropiación de la escritura¹. Es en parte la llegada del "textualismo" en el que lo dicho ya no es mero sucedáneo del sujeto emisor, de allí su interrogarse sobre el locus de la enunciación, y el no subordinar lo poético a fines extraliterarios: "Ninguna pretensión de transformar el mundo con el canto/ No esa ilusión de dignidad excesiva", dice J.C. Macedo (Durar,1974). Movido por una idea de continuidad con la heroica tarea editorial de Rolando Faget y Laura Oreggioni en Ediciones de la Balanza (1975-78), el poeta y crítico Álvaro Miranda funda Ediciones del Mirador (1980). Así, la Balanza y el Mirador son puentes intergeneracionales en los que se dan a conocer muchas voces que conforman un primer eslabón referencial para la Generación del 80'. Tanto Miranda como dos valiosos colaboradores de la Revista "Poética" (1983-86), Roberto Appratto y Marcelo Pareja, habían publicado su primer libro hacia 1978. Por varios motivos (edades, primera fecha de publicación, y por sus poéticas personales) he optado por considerar a estos tres, junto a otros que se estrenan entre 1977-79 (Eliás Uriarte, Alejandro Michelena, Tatiana Oroño, Hugo Fontana, Atilio Pérez Da Cunha "Macunaíma") como pertenecientes a la "remoción de los 70'", primera bisagra de "la resistencia", inmediatamente previa al año 1980. Otro "puente" es la tarea de Roberto Mascaró, quien había fundado junto a Alejandro Michelena la revista "Nexo", en 1973, y una vez emigrado a Suecia (en 1977), funda la revista "Saltomortal" (1980-85). y la editorial Siesta, ambas relevantes para el intercambio entre el exilio rioplatense y la poesía nórdica. Si por lo antedicho no se desarrolla aquí su obra, cabe señalar su pionera incursión en la video-poesía, referente ineludible en la apertura estética de la segunda mitad de los ochenta.

1980- 1985-86 / 1ª promoción: “de la resistencia”

Tomando como punto de partida la “apertura” de 1980, una primera promoción llega hasta 1985-86, en la fase denominada “de la resistencia”². Por su emergencia en el contexto sociopolítico, pero también por sus resonancias expresivas, esta fase amalgama con la lucha antidictatorial que cuaja en la más amplia y estudiantil “generación 83”. Dos grandes líneas estéticas se visualizan en el conjunto: la de una contención razonante, elíptica, de registro léxico universal, y otra que, desde registros dialectales, mixtura lo neovanguardista y lo socializante.

Inaugurando este lustro de la “resistencia”, el poeta Salvador Puig, quien ya se había dado a conocer en los 60’, irrumpe con Apalabrar (1980): “A cierta altura de la realidad/ A cierta altura del escándalo/ Puede quedar un vértigo/ Pero nunca una crónica.” Su libro, cuya clave implica una articulación intelectual, sutil e indirecta de lo contextual, marcará el lenguaje de muchos jóvenes poetas del primer lustro. El mismo año aparecen los poemas en prosa de Alicia Migdal (Mascarones,1980), en los que media la distancia reflexiva con lo nombrado: imágenes desasidas de una ciudad y una corporalidad que se alegoriza desde un epígrafe de Walter Benjamin³. La cita de un autor alcanzado por la persecución nazi, reenviaba en forma circular al último texto sobre K(afka) y su amante Milena: “trasladada a un campo de concentración, donde fue objeto de experimentos científicos [...].Uno piensa en ella desde acá.”

Esta intertextualidad elíptica no fue sólo una manera de burlar la burda censura castrense sino una opción estética que dio sus buenos frutos. Pero no fue, como un sector de la crítica se apresuró a enjuiciar, la única válida del período. Tras el triunfo del NO (plebiscito contra la reforma constitucional de 1980) la vía de salida para la primera camada de los más jóvenes se promovió a partir de varios concursos⁴. Entre lo que allí surge se aprecia una contención que introyecta la clausura colectiva. Dice Mabel Moraña [1988], al respecto: “La frustración comunicativa se vincula con la opresión del entorno. La historia se vuelve experiencia inmediata, fractura, y el acto creativo se afirma como una necesidad de traducir

el orden precario de lo real. El tema de la función y alcances de la palabra en su uso poético o cotidiano se filtra en muchas composiciones del período, como un tema común e ineludible”.

1985-86- 1993 / 2ª promoción: “de la movida contracultural”

Ya en la “transición democrática” una segunda camada entronca con los anteriores, en medio de un debate intergeneracional en cuya raíz el crítico y poeta Hugo Achugar [1986] señala como conflicto el intento de una “restauración cultural”: *“El país cultural [...] está dividido entre un espíritu de restauración y un espíritu de innovación. Hay sectores que no han superado la nostalgia y quieren volver a la Edad de Oro de los sesenta. ¿Fue Edad de Oro? ¿No estará sucediendo que a falta de un proyecto cultural para este Uruguay de hoy se vuelve a lo que existió, bueno o malo, antes de la dictadura? ¿No será que quienes detentan el poder cultural –y que en este país es compartido por la derecha, dueña del aparato estatal y por la izquierda, hegemónica a nivel intelectual- pertenecen en su mayoría a los cuadros dominantes de hace un par de décadas?”.*

Esta fase ya se perfila en la entrevista al Grupo Uno y a Ediciones del Mirador [“Los poetas jóvenes”, Brecha, 17.7.86] que registra el término “abuelicidio” en tanto revisión del canon de la generación del 45’, así como la de la promoción del 60’. La discusión gira en torno al deslinde entre lo formal y lo ideológico, y ante el señalamiento de una supuesta “cultura oficial” de izquierda, pero de corte conservacionista a nivel estético. En 1987 proliferan los debates ya personalizados en un fuego cruzado que involucra tanto a la prensa escrita (*Jaque, Brecha, Cuadernos de Marcha, Graffiti, La República*) como a las nuevas revistas “alternativas” (*La oreja cortada, Tranvías y buzones*). Mientras tanto comenzará la circulación de fanzines “subterráneos” de menor calado, y donde escriben por primera vez los “jovencísismos”: *GAS, Cable a Tierra, Suicidio colectivo, Minga, Trantor, Rem*. Esa pujante “cultura juvenil” organiza sus propios eventos en un período marcado por el lastre de la “democracia tutelada”: neoautoritarismo en la Enseñanza, razzias contra los jóvenes, aprobación de la llamada “ley de impunidad” (1986), que plantea que no serán

juzgados los crímenes cometidos por las Fuerzas Armadas durante el período dictatorial (asesinatos, desapariciones, torturas). El moroso proceso de esta titulada Ley de Caducidad de la Pretensión punitiva del Estado, prosigue hasta el plebiscito (1989) que la ratifica, echando por tierra las aspiraciones de justicia y de “cambio”, y haciendo de la “desilusión” una marca generacional. Desde entonces, esa “contracultura subterránea” agitó el medio (prensa, poesía y punk-rock serán protagónicos) desde un doble margen juvenil y pauperizado, y ya en pleno cisma internacional de paradigmas: *Glasnot* y caída del Socialismo Real, nuevo orden neoliberal, posmodernidad.

Oscar Brando [2004] ha señalado que 1988 marca un hito de agite cultural, pero en rigor el revulsivo de confrontación que da pie al mismo ya venía operando desde, por lo menos, un par de años antes. Por eso ubico esta segunda fase desde 1985-86 hasta 1993, bajo el nombre de “*movida contracultural*”⁵. La etapa inaugura múltiples lenguajes: *performativiza* la palabra en escena y en libros-objeto, en pleno auge del video adopta la velocidad intermitente del *clip*, y así hibrida y transvanguardiza el género. Desde una praxis transgresora se afectan los códigos formales y los axiológicos en micropolíticas revulsivas que esgrimen el imaginario de la *diferencia*: lo sexual (hetero y homoerótico), lo neosicodélico, y la (auto)crítica ideológica, son sus tópicos. Así se fuerzan diversas aperturas en una sociedad que se siente asfixiante y anquilosada entre las secuelas represivas y el quietismo restauracionista. La “*movida*”⁶, que gestó editoriales propias, revistas alternativas, espacios fijos de recitales y eventos (*Cabaret Voltaire*, *Arte en la lona*, *El Circo de Montevideo*, *Arte de Marte*) tuvo a varios poetas “*de la resistencia*” en primera línea, quienes junto a otros de la segunda camada imprimieron un discurso polémico y beligerante, de *aggiornamiento* y de apertura a una pluralidad de prácticas culturales que en el siglo XXI ya son de recibo.

En ese período de transiciones varias, ante la simple pregunta de ¿dónde estamos? ¿desde qué *locus* se está escribiendo?, arreciaban las interrogantes paradójicas: ¿era “la posmodernidad que fragmenta y/o minimaliza el macrorelato de la Historia y las utopías?” o ¿era la era cibernética - hija tecnológica de la “era espacial”- monitoreando en soledad a cada individuo, en un brillo virtual en el que la alteridad se borroneaba peligrosamente? ¿era la verdadera pluralidad, la “bio/diversidad”

desplazando las fobias (xeno, etno, homo)? o ¿era lo “políticamente correcto” que amortigua el cambio de las mentalidades asimilándose en el nivel mediático?;¿era el triunfo unilateral del Capital financiero multinacional arrasando derechos laborales y pauperizando la sufrida conquista social en decenios de luchas desiguales? o ¿se estaba en la apertura de nuevos mercados y modalidades de producción, como decían los tecnócratas?. En las artes estas incertidumbres y sus despistes operaban de una manera en que se hacía evidente cómo la crisis ante el cambio de paradigmas estallaba, con revulsiva frontalidad, desde el seno mismo de la peleona, resistente y contracultural, generación de los ochenta.

1993-94/ 2003-04: fase final y nuevas voces: promoción del doble margen

Hacia 1994 el “destape” a la uruguayo se diluye, y se asiste a una época menos épica. Son muchas las señales de que el período de transgresión contestataria de la “movida contracultural” postdictadura , ya desinflaba su flama. No es que algo comenzara como cosa nueva, sino que algo se diluía entre las señales cada vez más evidentes de lo que sería la era del “vacío neoliberal. Lo transgresivo ya no lo es, y la cultura de la palabra removedora pierde resonancia: desaparecen los grupos y los fanzines, y con ello se aquieta la aldea. La polémica y la crítica cultural pierden espacio a pesar del aporte de “Insomnia” (Revista *Posdata*), y la singular “República de Platón”(Diario, *La República*). El multiempleo, el desempleo, y la emigración juvenil, sitúan a la cultura del libro en un rango de producto suntuario. La poesía carece de viabilidad comercial y se refugia en los ciclos de lectura, pasando a un estado de creciente “invisibilidad”. Si la poesía va quedando a un margen del discurso literario, mientras crece la demanda por los libros de autoayuda por un lado, y se incrementa el interés por el género testimonial por otro, en poco tiempo la cultura misma parece depreciarse en la dudosa pasarela del mero entretenimiento y del discurso “light”, acicateado por la sociedad de “libre-mercado.

No es posible discernir hoy si entre quienes surgen a partir de entonces, y durante la década siguiente (1993-2003), se conforma una tercera camada de la generación o si más bien estamos ante otra promoción. Es una zona ambigua o bifronte, pues por un lado hay varios “reservistas” que se dan a conocer tardíamente, cuyos vínculos estéticos y vitales con las camadas anteriores son fuertes: publican en sus Revistas, participan en lecturas y *performances* colectivas, asisten a sus “talleres”, obtienen premios en la etapa anterior⁷. Me inclino a señalar que hay un sector que abreva en zonas de apertura estética ya propiciadas por la *Generación del 80*, a modo de síntesis y prosecución. Y que, al mismo tiempo, surge otro conjunto más joven en edad, que tiene ya marcas diferenciales en su formación, en actitudes y estilos. La “muestra” *La abadía de los pensamientos* (A. Mazzucchelli y W. Biurrun, 1993) recoge de manera significativa esta doble articulación en la que entrecruzan de manera “jánica”, voces del final de la “movida” con otras nuevas, en ese impreciso límite/pasaje entre lo que se venía produciendo y lo que desborda hacia otra promoción⁸. Dicha “muestra” y el *1º Festival de Poesía Hispanoamericano* (Uno/I.M.de Montevideo) que concentró toda esa movida - 120 uruguayos y 36 poetas extranjeros participando durante 10 días en lecturas, debates, video-poesía, performance- expusieron el conjunto de los lenguajes que se venían operando, demarcando al año 1993 como final de esta segunda fase y a la vez como trampolín de esa tercera etapa bifurcada, a estudiar con detenimiento.

Al respecto, Gerardo Ciancio [2005] visualiza que hay un nuevo caudal de poetas a partir de 1990, al que denomina “Generación del margen”. Su mirada coincide en parte con la nuestra al establecer que sus integrantes “*inscriptos en un cierto gesto de marginalidad (estética, ideológica, institucional, editorial, sea intencional o no) al mismo tiempo conviven, escriben, leen y publican junto a sus pares de generaciones anteriores, como la denominada Generación de la resistencia.*” Tomando en consideración la denominación de Ciancio, pero atendiendo a la vez a la “bifurcación” antes planteada me inclino por denominar a esta tercera fase no como una generación sino como “promoción del doble margen” o “promoción jánica”; doble margen, no sólo por su integración

mixta de voces con ecos ochentistas junto a otras nuevas tendencias, sino que, además, por la “marginación” cultural antes expuesta.

Si bien Roberto Appratto [1998] afirma que hay dos ‘generaciones’: “*la de principios de los 80’ y la del principio de los 90’*; entre unos y otros la variante sustancial es que de la idea de incidir en la realidad - encarnada por Uno- se pasó al énfasis en la expresión individual”, en mi opinión la “*movida*” (incluido *Uno*) ya asumía la individualidad y desde allí se proyectaba, transgresiva en lo formal y en lo temático, hacia lo colectivo. Acaso el reciente libro de Hebert Benítez (*Matrero*, 2004) ilustre, como epítome tardío, la trayectoria que la *Generación del 80’* recorrió, al fusionar el referente social a una enunciación que refracta al sujeto, multiplica las voces del poema y apunta a una autotelia compleja. En ese poema-libro, el jinete en su “*escapada*” conlleva una autoexigencia de libertad: la de una kantiana “*finalidad sin fin*” que abre y cierra el texto. Si el *matrero* huyendo de la *milicada* remite al mito romántico-gauchesco, en el contexto reciente es la voz de un cogeneracional de la resistencia dictatorial. A ese doble “*arrastre*” histórico se le agrega una respuesta actual que supera lo “*comprometido*” y propone una liberación de su anclaje circunstancial: “*tus voces sin milico, aparecieron, voces guapas,/ sin obligación por el lao de ajuera*”. Así una voz “*otra*” se abre a lo cimarrón de las crines de la poesía y ya no quiere ser “*nada más que poesía*”. En esa oscilación puede leerse la actitud de esta *Generación* que asumió su circunstancia histórica pero también se abocó a lo individual reflexivo, resguardando con énfasis el valor artístico de la palabra.

En 2003-04 surge un novísimo movimiento de veinteañeros, en torno a “*Artefato*”. Como editorial lanzan varias colecciones incluyendo autores desde el 60’ hasta el presente bajo la consigna “*Poesía oriental for export*”, apuntando a desactivar la insularidad crónica de la poesía uruguaya. Entre ellos hay estilos contrastantes: Martín Fernández (y su heterónimo Miguel Albá) es performer y poeta visual, Leandro Costas Plá (hijo del exilio en México) en la línea de la elipsis reconcentrada, Martín Barea conjuga plástica y verbalidad, Isabel de la Fuente (quinceañera en *Viva la Pepa*) es destacada performer y dramaturga, Virginia Lucas reincursiona en la homoerótica. Lo

que la “movida” de los 80’ reclamaba con dureza y desacato ante una sociedad pacata y conservadora estos jóvenes ya lo hacen en un contexto “progresista”. A ver cómo prosigue esta historia estamos desafiados.

“De la resistencia”: los jóvenes del “inxilio”

Jorge Castro Vega, Rafael Courtoisie y Elder Silva son los que mejor entroncan con la tradición de sus mayores. Sobre el primero dice J. Arbeleche: “Su poesía respira reminiscencias bíblicas que recuerdan las secas voces de los profetas del desierto. Es denunciatoria y agresiva, pero a la vez hay superación del ‘aquí y ahora’⁹.” En salutación al poemario Fe de remo (1983) de Gladys Castelvecchi, el joven poeta dice: “Un hombre debe tener presente su lugar/ Su mordaza/ Y su remo.” (Primera Línea, 1982). Desde allí denominó a esta, su promoción, como la de “la mordaza y el remo.” Luego, desde otros influjos (Eliot, W. Stevens, Pessoa) multiplica el pliegue intertextual, así en “Carta de Isidore Ducasse desde París, recibida en Montevideo por el Conde de Lautréamont dice: “Nací en un lugar que ya no existe /¿Quién que no existe soy ahora?” (Poesía involuntaria, 1987).

Desde la síntesis de sus tres primeros libros, Courtoisie (que asimila a Puig y a Macedo) da cuenta del saldo oscurantista: “*El universo talado de un golpe/ hasta la raíz./ Y sigue en pie.*” (Orden de cosas, 1986). Desde *Cambio de estado* (1990) cultiva el poema en prosa, mientras *Textura* (premio Plural, México, 1994) y *Estado Sólido* (premio Loewe, España, 1996) le dan proyección internacional y van a la par de su narrativa. Achugar señala que “*sus poemas pueden funcionar como cuentos, que algunos de sus cuentos se leen como novelas, y que su prosa está cargada de poesía.*”¹⁰ Su poética, hecha de capas transparentes de significación, alterna lo húmedo del inconsciente y lo seco del razonamiento mientras el prestidigitador, entre bambalinas, crea un espectáculo hiperperceptivo que imanta la imaginación del lector.

Elder Silva, oriundo de Salto, se inserta en la tradición de poetas venidos de provincia (J.Cunha, W. Benavides). Filtra personajes y paisajes telúricos sobre el fondo globalizante de la

urbe. Desde la ventanilla del ómnibus, la t.v., el lente fotográfico recrea un mundo en cuyo “fundido” (exteriorista, cinemático) se prestigia lo periférico-popular (como en ‘Macunaíma’, Wojciechowski, Castrillón). Cartas, postales, cuadernos sustentan una doméstica “puesta en abismo”. El visualismo contemporáneo (fotonovelas, cómics, publicidad) y la (auto)crítica ideológica a lo Roque Dalton, conforman un estilo identificable e influyente (L. Pereira, F. Beramendi) Así dice: *“Flechillales con colores de Benetton/ Caballos sueltos./(Caballos blancos, galopando como en el cine/ por los cerros de Arapey Chico)//Un poco más acá/ el pobre paisaje que dibujan unas/ camisas negras secándose al sol.”* (Mal de ausencias, 2002).

Otro aire de familia hay entre E. Silva y Aldo Mazzucchelli, a quien W. Benavides¹¹ presenta desde una “poesía-crítica”: *“En su maleta literaria el aporte principal deriva de la poesía italiana de entreguerras”*, refiriéndose a Montale, Ungaretti y Quasimodo. En sus textos flora y fauna autóctonas - paisajes de paleta baja- , son recogimiento sensible de ecos existenciales. Dice, en “Cardenal”: *“un silbido que roza el aire/ y nos parece/ que el viento en la espesura del monte/ trabaja para derribarte.”* En *Las ideas fijas* (1993) palabra y diseño (de Alejandro Sequeira) se hibridan en ese carril *performativizado* que impulsara tempranamente el grupo “Uno”. En *“La lengua muerta”* el poeta reduce toda una tradición (¿de la poesía, de la modernidad?) a su grado cero, con inquietante ironía crítica¹².

En *Ocupación del miedo* (1987) Sylvia Riestra alude a la escritura nacida en el inxilio: *“Conocí los términos prohibidos y el arte de adulterarlos. Me inicié en los sótanos clandestinos de las palabras [...] y las ausculté hasta oír el crujido de los muertos y el contenido silencio de los vivos.”* El diálogo con los clásicos (Dante, Esquilo, Homero) ilumina el presente desde el mito: *“tan solo /para que podamos llorarlos, Aquiles/ no los arrojes/ a los perros o a los buitres/ ni a la cal viva/ en el anonimato de la tierra/ ni a la vastas aguas/ en cunas de cemento.”* En *Entre dos mares* (2002) no es la guerra de esa Troya-Montevideo sino la fantástica *Odisea* desde la que extrae una metapoética: *“a veces/ la escritura se hace destino/ se anticipa/ como esa tela sutil/ acaso engañosa/ que tejía Penélope.”* En *La casa emplumada* (1989) incursiona en el tema del parto, una

visión de “género” en un contexto en que lo femenino reveló nuevos enfoques, como en el antológico parteaguas de *Viva la Pepa* (1989), libro de diez poetas y diez plásticas que, según la crítica española Tina Escaja [1997]: “*destacó como realidad colectiva e interdisciplinaria [...] hizo sitio al discurso de la mujer en el ‘agite culturoso’ del momento que lo desatendía casi por completo [...] expuso una alternativa, un locus de salida a la creación y al talento de autoras nuevas*”.

Grupo “Uno”: neovanguardia en la articulación “resistencia/movida contracultural” (1982-1994)

La producción del grupo *Uno* tildada de neovanguardista, posmoderna, herética, marginal, popular, malditista, feísta y lumpenpoesía ¹³, atraviesa una década en dos etapas. Entre 1982-85, comprometido en la defensa por los D.D.H.H. se inserta en las movilizaciones estudiantiles, barriales y sindicales y amalgama con la resistencia antidictadura. Pero aun en su poesía social utiliza una “puesta oral” polifónica y paródica. Los “unos” carnavalizan en “uruguayo” hacia una sociedad que ven empobrecida -ya lejos el País Modelo- y aislada culturalmente. Reapropian el lunfardo y las jergas barriales rioplatenses (J.Gelman, J.Huasi), se sirven del pastiche y con retazos vanguardistas mixturán el “Tupí or not Tupí” antropofágico y el visualismo de Noigrandes; adoptan lo fonético (de Huidobro y Gironde a lo neodadá) y barroquizan la “cholez” vallejiána; asimilan lo contracultural *beatnik* y rescatan una línea de delirio, humor y surrealidad en la literatura uruguaya (Lautréamont, Parra del Riego, A. M. Ferreiro, H. Megget, S. Pérez Gadea). Entre 1986-1994 lo oral deviene *performativo* y van de lo transgresivo a lo espectacular, incorporando la tecnología multimedia (video, cdrom). “*La performance deviene en ritual, encuentro con los sentidos, comuni(cac)ión, narcisismo del cuerpo [...] Artaudianamente el poema se hace acto, no artefacto; evento no monumento*” [Trigo, A., 1997].

Autogestionarios, tiran hasta 1.000 ejemplares para alimentar a sus “socios” mensuales. El resultado es un catálogo con setenta poetas y narradores (plaquettes, volantes, fotocopias, cassettes, libros-objeto en cuya factura intervienen artistas plásticos) donde se estrenan 11 poetas “de la resistencia” y la mayoría (18 poetas) “de la movida”. Su producción constituyó un fenómeno que

revitalizó el discurso y la recepción en un período muy necesitado de lazos identitarios, yendo del “compromiso social” a la transvanguardia integrando registros, géneros, artes y generaciones.

Según A. Fressia [2000], *Uno “ Prestigió, por reacción, lo individual, lo local, la diferencia [...] tanto en lo social como en lo estético. Tal vez fue posmoderno ‘sin saberlo’, sabiendo muy bien, lo que le daba cohesión como grupo: la corrosión del “poder” literario para crear un espacio nuevo, libre, aireado. Si los resultados son dispares, la celebración irreverente de Uno contrastó con cierto elitismo “culturoso” y su canon de la modernidad.*

Según S. Altesor [1998] la visión conservadora de la crítica cultural “no ha podido seguramente todavía tragar la desacralización de la política/ politización del jolgorio, en el que Uno militó con tanto desparpajo poético”.

Tres Unos

‘Maca’ Wojciechowski, diseñador de la colección, es poeta radical en la parodia de las belles lettres, consecuente con su consigna: “soy un cable pelado tendido al lector desprevenido” (1982). En Segundas impresi(ci)ones (1984), crónica de las movilizaciones entre los históricos 1º Mayo 83/84, puede verse en crudo su anticanónica jerga “proletarizada”, así como la contraposición con la intelectual “fría” de otros cogeneracionales: “algún lector se desilusionará/ puedo suponer yo/ rota/ su catarsis en la frialdad/ de este poema tan a prepo contenido.” Su humor aún el antiartefacto a lo N. Parra con el ready-made verbal a lo M. Duchamp. Tras Sobras completas (1986) textos-fotos-dibujos y Zafiro (novela,1998), M textículos y contumacias (1994) mezcla verso, ensayo, pastiche y “plagio” haciendo “gárgaras de literatura”. Tipografía, poemas & polacos (2002) es una joya de entrecruzamientos: el origen de los tipos gráficos y sus creadores con la propia estética. Allí transcodifica la escritura desde la paronomasia, la aliteración, la rima, y otros usos de la función poética. Incluye el Diario Intimo de Witold Borcich –alter-ego, migrante polaco- que desemboca en Yaugurú (“país patasparriba/ puro pasto”) ese Uruguay escrito al “vesre” que su poesía, lúdica y existencial expone con singular visualismo verbal. El músico Fernando Cabrera (su aparcero en varias performances)

lo retrata en Grafía: “Eslavo perdido entre las razas/ musicando el pulso y la grafía/.../sos la imagen gráfica del ruido.”

“Portavoz unánime”, dice Maca de Héctor Bardanca, en virtud de los múltiples géneros (poesía, ensayo, performance, música) y voces (ortónimas y heterónimas) de una obra diversa en soportes (libro, cassette, DC, video). Desde 1986, Bardanca actúa sus poemas usando una máscara de viejo decrépito, mientras dice en “*Un poema que se va haciendo viejo*” : “*Vivo en un país de viejos./ Donde los viejos no respetan a los jóvenes./ Y todos los viejos que no respetan/ a los jóvenes se mueren;/ y solo quedan viejos jóvenes y jóvenes viejos.//Tan sólo/ un espectro el país entonces.*”(“*El Grafo*”, 1986). En “Arte en la lona” (1988) se desnuda en la *performance* “El hombre desnudo”, un manifiesto estético-ideológico del período. En tanto, una misteriosa Ana Cheveski (Paysandú, 1960, emigrada al Berlín post-soviético) llama la atención con un tono lírico preciso y contundente en su tratamiento de *género* en *Visiones de lobizona* (1989), especialmente en su conmovedora “*Oda al Dios Macho*”. Recién ante el DC *Portavoz -una tal Ana Cheveski-* (2002) de Bardo Kan & Pollo Píriz, junto al librito *Lapsus calami*, es que A. Fressia (Brecha, 14.3.03) da cuenta de los laberintos autorales del bardo y revela: “*Ana Cheveski es Bardanca*”, y agrega: “*a la vez no lo es, por su naturaleza de heterónimo*”. Hallazgo coherente para una poética que “finge” para decir, unánime, su desnuda verdad. Tras la inaugural video-poesía de R. Mascaró (*Chatarra/Campos*, 1984; *Cruz del Sur*, 1987) Bardanca reactiva el formato en *El Último capítulo de la historia del mundo* (cassette; videos suyos junto a Guillermo y Eduardo Casanova, 1993).

El perfil de A. Castrillón, oriundo de Tacuarembó, es el de un raro barroco-criollista, más en la “trilzura” de Vallejo que en la exuberancia de Lezama. Su derrape paródico afinca una visión crítica de la historia “oriental”, mientras trafica oralidad y escritura en sus cinco libros. En *La del Mono* (2000) una Revista enteramente escrita por él a todo género y color (poesía, cuento, guión radiofónico, autoentrevista, teatro) da cuenta de su *performatismo* verbal, así como en el reciente *P(M)atrias* (2005) inaugura el formato DVD para la poesía uruguaya, con inclusión de veteranos coterráneos (Circe Maia, Benavides, Ortiz y Ayala).

La inventiva (neo)barroca

La poesía (neo)barroca tiene a sus más conspicuos artífices en poetas de promociones anteriores (Roberto Echavarrén, Eduardo Espina) cuyas obras abonan ese territorio que, junto al argentino N. Perlongher, ha cultivado tantos adeptos desde mediados de los 80'. Si bien Víctor Sosa (en México), Javier Barreiro (en Italia), Carlos Pellegrino (Zarpa, 1988), Gabriel Vieira (Urumaquia, 1987) y Melisa Machado (Ritual de las primicias, 1994) incursionan en la modalidad, la obra de Álvaro Ojeda se sostiene por entero en lo barroco. Cuando leí Ofrecidos al mago sueño (1987) me sorprendió que Ojeda no hubiera leído aún a Perlongher, a pesar de un evidente aire de familia. En prólogo a Ofrecidos al mago sueño (1988) consigné esa contextura que se dispersa para multiplicarse en un continuum. Sus cuatro libros han confirmado una escritura complacida y anticomplaciente que urde citas mitológicas y baraja la poesía latina con el tango, en una multilexicalidad erudita. Su labor es contra el olvido de un lenguaje que es imprescindible reinventar, por eso afirma: "necesitamos volver a sentirnos dueños de un idioma". En "Montevideo" (2003) dice: "una escollera o cingulo del puerto/ donde un sueño amaestra el futuro/ en el arte del vaticinio quieto/ cinocéfalo al viento que golpea la estatuaria". Su poética es como un sueño hecho de voces que vienen de antes, o de nunca, como una pátina de ecos de brillo sin tiempo.

Vivan las Pepas: mujeres saliendo del margen

La irrupción de mujeres surge cuando en el Circo de Montevideo (1988) se reúnen quienes luego integrarán el antológico *Viva la Pepa* (1989). Andrea Blanqué, principal convocante, había publicado *La cola del cometa* (1988), un vuelo rasante de magia y turbulencia que ya atisbaba lo fantasmagórico en poemas narrativos cuyos personajes encarnaban un frenesí de visiones alucinatorias. Integró esa movida Silvia Guerra quien desde 1987 ha ido perfilando una voz que transitó de lo decantado (*Idea de la aventura*, 1990; *Replicantes astrales*, Premio I.M. Montevideo,

1993) hacia un macerado barroquismo: *"la machacada insolente de verba amotinada"*. En *Nada de nadie* (2001) rasga la tela verbal mientras pesquisa en lo indecible. En su prólogo, E. Espina dice: *"Una deriva informada que mira viniendo desde todos lados: indicios, señales, cinta ilusoria del sentido que es su consigna de protección y canto."* En su palabra alternan el ser oscuro y la luz, el enmudecer tenso, a lo Celan, y la transparencia de imágenes: *"Apenas/ se movía la superficie traslúcida del agua/ la palabra emergía entrecortadamente"*. Poeta justamente celebrada por la crítica, Guerra integró *Uno* (1990-94) y coorganizó el 1º Festival de Poesía Hispanoamericano.

En "Arte en la lona" una blonda chica de campera de cuero y voz cascada se estrena como primera *performer* mujer ("Botellas"), luego será protagonista del video *Mamá era punk* (1989, G.Casanova). Su *nomme de guerre* es Lalo Barurubia: irá del rito erótico y ancestral ("La puta madre", performance, 1991) al paródico "Rap de la pocha" (performance, 1999). Su primer libro, *Susuki 400* (1989) con fotos de Marcelo Insaurralde, la ubica como destacada exponente de la impronta punk-rock por su lenguaje desafiante y eficaz: *"todos me pagan copas/ pero/ ¿quién me paga la muerte?/¿quién me vende la muerte? [...] quisiera cogerme a mi muerte / e irme/ con ella adonde sea que quiera llevarme/ en una susuki cuatrocientos/ irme tan lejos/ como vos nunca llegarías con esa cara."* En *Tabaco* (2000) hay una distancia reflexiva (*"Agota su energía de varón/ pero mantiene viva su violencia intacta"*) con un calibre de síntesis en el verso y un final en prosas (*red*).

De la transgresividad punk-dionisiaca a la tiniebla fantasmagórica

La tendencia de Lalo Barrubia es la de un sector de la "movida" que fusiona lo transgresivo y lo dionisiaco, en tiempos de la *moda* Bukowski. Así la tríada "sexo, drogas y poética-punk" puede verse en libros de: Raúl Forlán (*Diario del freak*, 1988), Guillermo Baltar (*Triángulo de la droga*, 1988), Gustavo Escanlar (*El pene en la boca*, Antología Feuu, 1988). Se incorporan fragmentos de guión de cine, del cómic en Gabriel Peveroni (*Poemas religiosos*, 1992; *El bordado eterno*, 1995).

Ya con el performer Gabriel Richieri (*9.80 de común, por favor*, 1996) adopta una onda más *cool*, cercana a la canción, con una pesantez de crónica sobre ruedas, a lo Sam Sheppard. Entrados los 90' lo gótico-dark, de corte fantástico-maldito irrumpe desde "La Torre Maladetta" y puede rastrearse luego en Nelson Díaz y Federico Rivero Scarani.

Pero es principalmente Julio Inverso (1963-1999) quien regó la década desde lo visionario que espanta con deleite. Su galería circense ya es inquietante en la prosa de *Falsas Criaturas* (1992). En *Agua Salvaje* (1995) los fantasmas "*cantan conmigo debajo del tren blanco que pasa bamboleante por el cielo con una estrella en cada ventana*". Desde el efecto parpadeante del paraíso-infierno, adopta el verso en *Milibares de la tormenta* (1996). Autoparódico en lo maravilloso ("*Julio Inverso inaugura la nueva línea de perfumes Marosa Di Giorgio*") se confiesa apasionado de un ser que: "*asumió mis ritmos/ mis drogas mi slang (...) y me incubó como a un embrión*". Allí explicita su papel "maldito": "*ustedes, la sociedad/ yo, el impío*". Su poética es "*un traje nuevo para vestir a las tinieblas. Una visión, a través de una puerta lateral, de un cementerio donde los muertos lucen lo más naturales posible, sin haber sido preparados para la ocasión*". El testamentario *Más lecciones para caminar por Londres* (1999) abre con una proclama espectral que es fiel sinopsis de su universo. Tras su elegida muerte, se lo invoca como a un ángel oscuro cuyos "*huesos resplandecientes*" arrojan una "*luz distinta para siempre*."

Recodo

Es evidente que la producción del período no se restringe a esta somera presentación de lineamientos donde cabría introducir otras voces destacables de entre los muchos integrantes de cada una de las fases de la Generación. Es factible que con el tiempo se ajusten estas apreciaciones, pues su producción aún está en pleno desarrollo. Si bien esta es solo la punta del iceberg, el propósito es que sirva de guía para que un más amplio lectorado navegue por la poesía uruguaya actual con conciencia de los múltiples lenguajes que la sustentan.

* Una primera versión de este ensayo fue publicada en el dossier “*La culture uruguayenne entre deux espoirs (1980-2005)*”, coordinado por el Profesor y crítico Raúl Caplán, en la Revista LES LANGUES NÉO-LATINES (Septembre 2005, 99 année-3 n° 334, París, France).

Una segunda versión fue publicada en el Dossier “La Lupa” del Semanario Brecha (24.3.2006), junto a una “muestra” de poesía que sólo se publicó en formato digital.

Una tercera versión acaba de ser publicada por la Revista Fórnix (Perú, abril 2007), incluyendo la “muestra” de poesía de las voces más señaladas en este ensayo, titulada “*zoom 80*”.

El sitio “Estudio del Sur” www.elpesanervios.bitacorras.com, dirigido por la poeta Damaris Calderón ha incluido el ensayo y la muestra de poesía en sus páginas digitales.

Está en preparación una nueva publicación del mismo material en la Revista “El Vigía”

de Cuba. Esta versión ha sido específicamente corregida para el Congreso de APLU, 2007.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA

- Achugar, Hugo “Para un debate sobre la cultural nacional” *Cuadernos de Marcha* nº 11, 1986.
- Altesor, Sergio “El grupo Uno: los herejes olvidados”. Montevideo: Semanario *Manos*, 5.11.1998.
- Appratto, Roberto, “El lenguaje de la poesía uruguaya (1980-1997)”, *Posdata, Insomnia*, 4.9.1998.
- Blixen, Carina, “La molienda del ángel” (Poesía joven 1991-1992) *Brecha*, Lupa, 23.4.1993.
- Brando, Oscar, “Hacia una nueva cultura democrática” en *Uruguay hoy, paisaje después del 31 de Octubre*, Ed. del Caballo Perdido, 2004.
- Ciancio, Gerardo, Prólogo de “*El amplio jardín: antología de poesía joven de Colombia y Uruguay*” Embajada de Colombia y M.E.C. de Uruguay, 2005.
- Escaja Tina, “Genitalidad y deseo virtual en poetas uruguayas de hoy: Silvia Guerra, Melisa Machado”, *Revista de Estudios Hispánicos*. España, 29.2 1997, pp.123-24.
- Fressia, Alfredo, “Una mano para la memoria”. *El País Cultural* N° 577, 2000.
- Moraña, Mabel, *Memorias de la generación fantasma*. Montesepto, 1988.
- Trigo, Abril, *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras?* Vintén Editor, 1987.

¹ Entre los más representativos: Enrique Fierro, Clemente Padín, Cristina Carneiro, a fines de los 60'. En la primera mitad de los 70': Eduardo Milán, Cristina Peri Rossi, Carlos Pellegrino, Alfredo Fressia, Víctor Cunha, Juan C. Macedo, Leonardo Garet, Guillermo Chaparro, Eduardo Espina, J. M. García Rey, Sergio Altesor, Cristina Meneghetti, entre otros.

² Integran esta fase entre 1980-1986: Rafael Courtoisie y Elder Silva (ambos con precoces libros en 1977-78), Alicia Migdal, Jorge Castro Vega, Silvia Riestra, Aldo Mazzucchelli, Carlos Rosas, Eduardo Labadie, Luis Pereira, Alvaro Ojeda, Martha Terra, Víctor Guichón, Roberto Genta, Gustavo Ribeiro, Juan Fernández, Delia Musso, Jorge Nández, Mónica Saldías, Gerardo Bleier, la grafitera "Brigada Tristán Tzará", y los "reservistas" Juan F. Costa, Joseph Vechtas, Ricardo Prieto, Aída Gelbtrunk, Rafael Gomensoro.

Entre los integrantes del grupo Uno: Gustavo Wojciechowski 'Maca', Agamenón Castrillón, Héctor Bardanca, Richard Piñeyro, Alvaro Ferolla, Luis Damián, Daniel Bello, Magdalena Thompson y quien esto escribe. Con un solo libro hasta hoy: Ana Chamorro, Ruben Tani, Ricardo Scagliola y, ya fallecido, Daniel de Mello. Con un primer libro en el exterior: Roberto Mascaró, Hebert Abimorad, Héctor Rosales, Melba Guariglia, Javier Barreiro, Fernando Beramendi, Víctor Sosa.

³ "Mascarones son. Todos ellos con sus caras roídas por la sal de las lágrimas, los ojos mirando desde deshechas órbitas de madera a lo alto, los brazos –si todavía los tienen– cruzados sobre el pecho en un gesto de conjuro."

⁴ Feria de Libros y Grabados, Banco de Seguros, Embajada de España-Arca, Casa del Autor Nacional. Cientos de libros se presentaron, entre los premiados figuran: Víctor Cunha, Jorge Castro Vega, Elder Silva, Carlos Rosas, Rafael Courtoisie, Sylvia Riestra, Aldo Mazzucchelli, Hugo Fontana, Adolfo Bertoni, Mario C. Maciel (los dos últimos no han vuelto a publicar) y quien esto escribe.

⁵ Entre quienes aportan a la remoción estética en lo formal / temático, surgen: Raúl Forlán, Lalo Barrubia, Andrea Blanqué, Ana Cheveski, Silvia Guerra, Julio Inverso, Eduardo Roland, Guillermo Baltar, Walter Biurum, Hebert Benítez, Jorge Echenique, Hermes Millán, Thiago Rocca, Ramiro Guzmán, Gabriel Peveroni, Helena Corbellini, Juan de Marsilio, Jorge Olivera, Carlos Liscano, Zully Riveiro, Gabriel Richieri, Daniel Vidal, Nelson Díaz, la "reservista" Suleika Ibáñez, Sabela de Tezanos, Marisa Silva, Marianela González, Cecilia Alvarez, Alejandro Bluth, Verónica D'Auria, Cecilia Martínez, J.J. Quintans, Gustavo Escanlar, Diego Techeira, Martin Jones, María e Isabel de la Fuente, Richard Garín, Fernando Noriega, Daniel Erosa, Daniel Cristaldo, Fernando Pereyra, Fernández Insúa y el grupo "Torre Maladetta" (Rodolfo Tizzi, Marcelo Marchese, Rafael Diament, junto a J.Inverso) quienes ya desde la grafitera "Brigada T. Tzará" (1985) se dedican a: "escupir la cara de filisteos, periodistas y demás subespecies del ambiente cultural" (*Caracoles nocturnos*, abrelabios, 1997). También se estrenan, aunque en un registro más tradicional: Aurelio Pastori, Julia Galemire, Blanca Emmi, Silvia Prida, Víctor Silveira, Diana Correa, Alvaro Malmierca, Pablo Otero, William Katsner, Guillermo Degiovanángelo, Jorge Palma, Sergio Freccero, Raquel Rivero, Alberto Villanueva, la obra póstuma de Miryan Pereyra. Con un primer libro en el exterior: Ana L. Valdés, Leonardo Rosiello, Juan Piñeyro, José Da Cruz, Carlos Sahakián.

⁶ Los poetas de esta generación fueron artífices de editoriales propias (Ediciones de Uno, Destabanda, Granaldea, Vintén Editor, Civiles Ilustrados, Crítica, Imaginaria); impulsaron el auge de las Revistas alternativas y subterráneas; fundaron los primeros espacios fijos para recitales (Cabaret Voltaire, Tabacaria, Cultura de Miércoles, Amarillo). Fueron críticos y periodistas en radio y prensa escrita y dieron cabida a la polémica pública desde medios propios como desde las Revistas *Cuadernos de Marcha* y *Graffiti*. Como gestores, en aquel tiempo sin esponsorio, propiciaron eventos removedores: Arte en la Iona, El Circo de Montevideo, Arte de Marte en el Cabildo, el "1º Festival de Poesía Hispanoamericana" (Uno/I.M.de Montevideo).

⁷ Entre ellos:, Jorge Hernández, Melisa Machado, Luis Volonté, Eduardo Curbelo, Gabriel di Leoni, Juan Italiano, Jaime Clara, y los "reservistas" Mariella Nigro, Teresa Amy, Gustavo Lerena, Horacio Mayer, Elbio Chítaro, Graciela Miguez, Radamés Buffa, entre otros de menor calado (Alvaro Fernández Pagliano, Mario Mele, Eduardo Zuasti). En el exterior, publicando en Montevideo: Carmen Faccini, Rossina Revello, Irene Bleier.

⁸ Entre ellos: Pablo Galante, Fabio Guerra, Federico Rivero Scarani., Daniel Vázquez, William Johnston, Enrique Bacci, Mercedes Estramil, René Fuentes Gómez (cubano uruguayizado), Roberto López Beloso, entre otros de aporte, por ahora, menos significativo: Gabriel Weiss, Alicia Sraonian, Walter Martínez, Raúl Burgués, Raúl Cedrés, Bernardo Safones, Wilson J. Cardozo, Carolina Pulherio, Eduardo de Souza, Luis M. Pérez, Ana Pérez Ferreira, Carolina Vanerio, Nora Petit de la Villéon.

⁹ Castro Vega, J, *Poesía de sitio* [Prólogo de J. Arbeleche], Montevideo, 1985).

¹⁰ Platero, Soledad, *Nuevo diccionario de la literatura uruguaya*. Montevideo: E.B.O., 2001.

¹¹ Mazzucchelli, Aldo, *El río desconocido* (Prólogo de W. Benavides), Premio compartido con Diana Correa. Montevideo: Casa de Cultura del Partido Comunista de Uruguay, 1988.

¹² "(...)He aquí el proceso: con la lengua muerta murieron los rituales/ y con los rituales murieron los significados/ y con los significados murieron las discusiones/ y con las discusiones murió la emoción/ el heroísmo, la búsqueda, el salirse/

de sí mismo. Y al quedarse/ cada uno dentro de sí mismo/ así fue que murió la lengua muerta/ y no lo lamento en absoluto(...)"

¹³ [...] "lumpenización estratégica, posmodernismo chillón y arrabalero: lumpenpoesía, no por ser producida o consumida por una *gunderfrankiana* "lumpenburguesía", ni por resultar mero epifenómeno del "lumpendesarrollo" sino por ser una propuesta estético-ideológica que radicaliza –con un guiño posmoderno y un barrunto tanguero- la excentricidad, la marginalidad de la neomodernidad periférica uruguaya [...] porque expone, redobla y magnifica la heterogeneidad de nuestra modernidad aprovechándose de los mismos instrumentos descentralizadores lanzados al supermercado transnacional por la posmodernidad oxidocéntrica" [Trigo, Abril; 1997].

Luis Bravo (Montevideo, 1957). Poeta y performer, ensayista y crítico literario, docente.

Pertenece a la generación del 80', e integró el Grupo Uno (entre 1983-1994). Ejerce la crítica literaria desde 1986 en el Semanario Brecha, así como ha colaborado en diversos medios nacionales e internacionales; artículos y antologías de poesía uruguaya suyos se han publicado en Canadá, Francia, España, Colombia, Perú, Chile, México, Argentina, entre otros. Actualmente integra el Consejo editor de la Revista Hermes Criollo. Este trabajo forma parte de su libro en preparación "Historia crítica de la poesía uruguaya: 1950-2000".