

Tamudando de Luis Bravo: Poesía Performática para el siglo XXI

Lucía Delbene

Algo que hemos podido observar en el transcurso de esta primera década del siglo, es la condensación de algunos aspectos y la configuración de otros, del nuevo paradigma histórico – cultural conocido como postmodernidad. Uno de los acercamientos teóricos más constantes en la descripción del panorama finisecular ha sido el de la explosión de los grandes metarrelatos¹ que funcionaron como las matrices de la razón occidental en la edad moderna, arquitectadas por el humanismo y puestas en funcionamiento por la Ilustración. En principio, esta mutación en la episteme occidental provocó la eclosión del basamento donde se fundamentaba el gran edificio moderno, produciendo un estado que se nominó como el fin, ya sea de la historia, del arte como del sujeto autónomo². Tras el derrumbe de las matrices que generaron la cosmovisión moderna, surgió un abismo en donde flotaron los fragmentos de la eclosión en dispersión centrífuga, acechados constantemente por un *horroris vacui* que los agrupó en recombinaciones aleatorias, fortuitas y hasta monstruosas, como el encuentro entre un paraguas y una máquina de coser, sobre una mesa de disecciones. Llegó entonces el momento del collage y del bricolaje, del pastiche y del simulacro, del kitch y del camp, en una interpretación del mundo que parecía demoler las categorías, hibridar lo heterogéneo y saltar sobre todos los esquemas fundamentados en una estética de la razón universal³. Los nuevos parámetros de la belleza se formularon sobre los trazos discontinuos de una imagen del hombre en donde se había roto el lazo fundamental entre signo y mundo, y en donde proliferaba el gesto esquizoide y tragicómico de la forma divorciada de su sentido. Rota la matriz de donde la modelación extraía su pulsión semántica, las formas liberadas de cualquier gravidez diacrónica se mostraron a sí mismas como productoras de nuevos esquemas de significación. Si en la edad moderna el movimiento del signo se configuraba siempre desde el sentido hacia la forma, el postmodernismo se revela capaz de generar el movimiento inverso.

Este panorama del derrumbe que se perfilaba en el final del siglo – ecualizado por otros derrumbes como el del muro de Berlín que cerró la dicotomía espacial planteada por la guerra fría en esos últimos cincuenta años, amén de la explosión de las torres gemelas, que supuso una nueva configuración en el orden hegemónico de la mundialización– deja entrever paulatinamente un nuevo diseño a escala mundial, en el

¹ J.F. Lyotard “*La condición postmoderna. Informe sobre el saber*” Págs. 4 – 5.

² F. Jameson habla de “el fin de la mónada, del ego o del individuo autónomo burgués” pág. 37 “*El postmodernismo*”

³ Carlos Fajardo Fajardo “*Estética y Postmodernidad*” págs. 103 - 114

cual se van bosquejando nuevos relatos que dan pie a esta época que sin duda nos interpela acerca de los direccionamientos inéditos en la esfera del arte y de la cultura en cuanto representaciones simbólicas de la performance humana. La primera década del siglo ha dejado una cosecha de trabajos artísticos que han encontrado nuevos contenidos además de continentes para su expresión. Este trabajo surge como constatación e interrogación, de los nuevos estilos artísticos que irrumpen o se afianzan a partir del lineamiento postmoderno, particularmente presentes en la performance sonoropoiética puesta en escena en la Sala Zavala Muniz del teatro Solís de Montevideo por poeta y performer Luis Bravo, denominada *Tamudando* en noviembre de 2009.

Hemos de ahondar primero, en el término *Performance* que utilizamos en una acepción adjetiva en el título de este trabajo y que supone la inclusión de la puesta oral de la poesía en un género que no es novedoso, pero comporta contornos difusos de múltiple referencialidad. La palabra, cuyo étimo *parfournir* del francés significa “completar”, admite un amplio abanico de posibilidades referenciales que abarcan desde el ámbito empresarial hasta las teorías de sexualidad y género, pasando por los estudios lingüísticos y las disciplinas artísticas⁴. No obstante restringir el campo de aplicación del término al área de las artes, debemos señalar que de todos modos comparte con los demás esquemas referenciales el significado de “acción” o “evento”, es decir algo que ocurre o ha ocurrido pero cuya relación con el contexto puede variar significativamente.

Si bien la Performance ha conocido su institucionalización dentro de las artes canónicas a partir de la década del 70, ha sido conscientemente practicada por los movimientos de vanguardia de comienzos del siglo pasado. Las primeras performances fueron realizadas por los futuristas en sus intentos de llevar sus ideales iconoclastas al más amplio público y abolir las fronteras que separan la vida del arte. El antecedente inmediato de Marinetti había sido Alfred Jarry, quien en 1896 provocó un torbellino en el público del teatro cuando hizo pronunciar a su Ubu Roi “*Merdre*” al comienzo la obra. Ubu Roi era una farsa grotesca que satirizaba los abusos de poder y la guerra, y en donde ya aparecían los ingredientes de lo que más tarde se conocería como el arte propiamente vanguardista. Quienes se convirtieron en verdaderos maestros de la performance fueron los dadaístas, este modo de expresión calzaba perfectamente con un pensamiento irreverente y crítico, encontrando en la apertura de aquella, la forma adecuada para la experimentalidad y la fluidez de sus ideas. El momento fermental de la performance dadaísta se produjo en el Cabaret Voltaire de Zurich, un pequeño bar cuyo propietario había puesto a disposición de los jóvenes artistas que llegaban desde

⁴ Taylor D. “Hacia una definición de Performance” Ponencia. “Performancelogía. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas”.

distintas partes de Europa: el poeta Hugo Ball, la artista de cabaret Emmy Hennings, pintores, músicos y una variedad de creativos que buscaban un espacio para mostrar sus obras a través de puestas en escena. En el Cabaret se producían todo tipo de muestras que cruzaban a las distintas disciplinas: el teatro con la poesía, la música y pintura, los títeres o la escultura. Hugo Ball describe la noche de su inauguración: *“...el suntuoso Arcángeles de Janco estaba colgado con otros objetos hermosos, y en esa misma velada Tzara leyó algunos poemas de estilo tradicional, que sacaba de los varios bolsillos de su americana de una manera bastante encantadora. Emmy Hennings y Madame Laconte cantaron en francés y danés; Tzara leyó algo de su poesía rumana, mientras una orquesta de balalaicas interpretó melodías populares y danzas rusas.”* (Goldberg, pág. 56) A partir de allí siguieron cuatro años de frenéticas exposiciones que dieron vida al movimiento dadaísta. Hugo Ball comienza a experimentar con la poesía sonora en sus poemas contruidos únicamente en la combinación de sonidos vocálicos y consonánticos; disfrazado con un traje de cartón subió al escenario del Cabaret para recitar sus versos vocálicos utilizando la cadencia de la misa y la lamentación sacerdotal en un intento de *“renunciar al lenguaje devastado y hecho imposible por el periodismo”* (H. Ball citado por Goldberg, pág. 60). Los dadaístas utilizaron la performance como un arma de acción crítica, a través del humor absurdo y del ejercicio aparente del *no sense*, realizaron un ataque despiadado a los estados nacionales y a la burguesía que había llevado a la sociedad civil a la conflagración y al abuso de poder por parte de los gobiernos. En cuanto a la demolición del monopolio logocentrista occidental, se puede considerar al dadaísmo como antecedente directo de la postmodernidad en su intento de abrir nuevos caminos que plantearan una alternativa a la lógica rapaz del progreso modernocapitalista.

Quizás en el dadaísmo se perfilen entonces los elementos fundamentales que dan estatuto ontológico a la Performance como forma de expresión artística. Uno de ellos es la integración de las disciplinas, el intento de quebrar las fronteras entre las artes así como se practicaron en la modernidad. Por esto no se puede decir que la performance se incluya en la esfera de las artes dramáticas o de las plásticas, dado que su forma de ser consiste justamente en la trashumancia y la integración entre las disciplinas. Otro de sus fundamentos es la presencia del cuerpo del artista en la ejecución. En este aspecto se separa de las artes dramáticas en donde un actor encarna simbólicamente a un personaje. En la performance, el artista se transforma en parte de su obra⁵, coadyuvando

⁵ De acuerdo a Clemente Padín, artista performer *“Lo curioso del arte de la acción es que, en general, el emisor (o artista) se confunde con el mensaje ya que se incorpora al sentido en tanto instrumento expresivo, es forma y contenido a la vez. Es decir, la obra se hace visible y desempaña retinas gracias al cuerpo del artista que con sus acciones va “escribiendo” (o “pintando”, como se quiera decir) su discurso artístico.”* En *“Ritual o performance,*

a eliminar la línea entre realidad y ficción que plantea la desvinculación entre obra y autor como condición de ficcionalidad. Otra característica de la performance es la de “intencionalidad” o relación que establece con el público. Esta relación es distinta que en una mimesis dramática ya que la obra está despojada del biplano representacional, (ex)poniendo o (im)poniendo la realidad del cuerpo del autor que se incorpora al estatuto simbólico de la obra. Como pregunta Padín, ¿es la obra Pollock chorreando violentamente sobre el lienzo o es la tela como producto final cubierta de pintura?⁶ Desde el punto de vista de la performance la obra es la acción, el momento que amalgama cuerpo y artefacto eliminando el esquema emisor - mensaje. Esta ruptura de ficcionalidad por parte de la performance, produce una intencionalidad con respecto al público y a los objetivos que la performance persigue. Estos incluyen un sentido fuerte de experimentación y capacidad crítica en cuanto a los ingredientes de apertura e improvisación que la performance comporta y que remiten al sentido que le dieron las vanguardias; un arte de búsqueda, una práctica eurística que indique nuevas visiones del arte y su relación con la vida cotidiana. Este es a nuestro entender, el punto neurálgico de la performance en cuanto práctica exploratoria de una forma: restablecer el vínculo con el sentido extraviado, el intento de que la forma se abastezca nuevamente del contenido que las vanguardias habían puesto en crisis con la mirada deconstructiva y la postmodernidad profundizó con el ejercicio del metadiscurso en el arte. La *mise en abîme*⁷ de las formas utilizadas en el arte desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XX, produjo la existencia de ese espacio monstruoso por desconocido: el vacío que las circunda al escindir de los sentidos que habían sido provistos por la matriz moderna, emergiendo como la densidad de lo increado, la fascinación entre terrífica y extática del caos. En ese intento de religar el vínculo roto, la performance halla una estación común con el ritual. Si el ritual actualiza a través de una representación el momento en que se estableció el pacto de lo humano con lo sagrado, la performance que también se identifica con una práctica, actualiza un esquema reversible, desde la forma por ella accionada intenta remontar hacia el sentido, abrir una brecha por donde éste emerja como respuesta plena a las preguntas fundamentales acerca de la condición humana. Según García Canclini la realización artística de la postmodernidad se configura en este rito sin mitos, en el “extasis inmóvil” provocado en el encantamiento de la imagen de la

siempre utopía.” Clemente Padín. Sitio web: “Performancelogía. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas”.

⁶ Art. Cit. Clemente Padín.

⁷ Técnica pictórica utilizada por René Magritte: “Las aberturas en general (cortinas de escenario, vanos de puertas, ojos y ventanas) son algunos de los espacios de los que se sirve Magritte para construir su *mise en abîme* (“puestas en abismo”) de “cuadros dentro de cuadros”. Luis Bravo. Escrituras visionarias. Fin de Siglo. 2007

performance visual⁸. Una apuesta a la experimentación y al descubrimiento – en tanto se autoproponer como crítica de lo conocido – a nuestro parecer, conforma una intencionalidad explícita de la performance. Es en este aspecto que *Tamundando*, como performance poiético-sonora, abre el cuerpo de la poesía a uno de sus caudales más antiguos y originarios, ensombrecidos durante los siglos de la era Gutenberg por la escritura, transfiriendo a la obra una dimensión genética de significado: un espacio de verbalidad puramente sonora, la música como estrato sígnico del lenguaje emancipado de su automatización cotidiana.

Luis Bravo comienza a desarrollar 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*”⁹ 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

⁸ “Las tendencias posmodernas de las artes plásticas, del happening a los performances y el arte corporal, como también en el teatro y la danza, acentúan ese sentido ritual y hermético. Reducen lo que consideran comunicación racional (verbalizaciones, referencias visuales precisas) y persiguen formas subjetivas inéditas para expresar emociones primarias ahogadas por las convenciones dominantes (fuerza, erotismo, asombro) Cortan las alusiones codificadas al mundo diario en busca de la manifestación original de cada sujeto y de reencuentros mágicos con energías perdidas.” García Canclini “Culturas Híbridas” pág. 64

⁹ “...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, es decir subirse a un escenario, en un local sindical que funciona como asociación y por lo tanto hace una reunión semiclandestina en donde nos podíamos encontrar con músicos, poetas, en este sentido Ediciones de Uno tiene una inserción muy importante por su generación de eventos, gente de teatro, más otros eventos...” En entrevista realizada por L. Delbene. (Inédito)

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 1985¹⁰. 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, cooperativa de autogestión de estos poetas jóvenes que publica más de 80 títulos en poesía desde 1982 hasta 1994 y que nuclea no solamente a los escritores sino también a diseñadores, fotógrafos, teatristas y músicos entre otros. Ediciones de Uno irrumpe en el panorama cultural de los ochenta no solamente investida de las características que habíamos mencionado de colaboración interdisciplinaria, sino también con una fuerte apuesta a la renovación formal con respecto a las poéticas de sello sesentista que continuaban cultivándose en el país. En este marco 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 musical de la poesía, además de fotógrafos y diseñadores que colaboran en la en la fase de “*estilización del soporte*”¹¹ 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. En ésta, el autor reconoce la influencia de la revolución cultural de los sesenta, de la psicodelia, el rock, el punk de los 70 que llegan como aluvión después de años de clausura militar, junto a figuras de radiación mundial y local como Jim Morrison o Luca Prodan, en donde la poesía sale de su ostracismo secular para renovar su caudal expresivo. Es imprescindible señalar también, junto a los cambios formales, la revolución que se está produciendo en las tecnologías de la información y de la reproducción y que se encuentran en el enclave modernidad – postmodernidad integrándose al proceso de transformación formal de la poesía. En el segundo lustro de la década del 80 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 aquellas 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

¹⁰ “Huérfanos, iconoclastas, plurales. La generación poética de los 80” Luis Bravo. Conferencia éditada.

¹¹ En entrevista citada.

que tenía como referente a “*Taberna*” de Roque Dalton, publicado por Ediciones de Uno. En esta performance el poeta agrega elementos espectaculares al trabajo de la poesía sonora. Sin embargo, es quizás en “*Ritual para trece cuadros de lluvia*” de 1989, en donde se integran con fuerza orgánica inédita todos los elementos que componen la performance en donde trabaja un equipo grande de artistas, entre bailarines, músicos, escenógrafos, maquilladores, 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 el folleto de presentación del espectáculo, el acápice se refiere al uso de la palabra ritual como “*una confluencia de fuerzas (y esfuerzos) que van integrándose hasta encontrar su propia forma. Palabras que salen del papel, que se visten de voces, se anudan en cuerpos, se amigan en la música, salen a escena, buscan su propio clima y su intemperie.*” El ritual entonces, como puesta en acción de los artistas en la configuración orgánica del espectáculo que se construye en torno de la palabra, crea la intensidad necesaria en donde fluyen las fuerzas estéticas de la creación puestas al desnudo por la performance. 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. 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*”¹² indicando el trasvase de la poesía a su dimensión sonora y la exploración del lenguaje en clave

¹² “Llave” En partitura poética de “Tamudando” utilizada en el recital por el autor. Inédito.

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*”¹³ *Tamudando* es el trayecto hacia esa zona de inestabilidad en donde el proceso creativo, “la cocina” de la poesía tiene lugar en la persecución incesante de la belleza. 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 todavía dominios separados. *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 momificación del lenguaje, cuando las diversas capas del signo aún no han sido solidificadas en los monumentos fósiles de la escritura y masticadas como signos de comunicación por el lenguaje cotidiano. En este 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 de la palabra 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 palabra: poder y encantamiento del signo liberado de las poderosas mallas en las 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. De estas grabaciones surge una primera denominación interna que era *Decir es sol* y que ya aludía a ese

¹³ Alfredo Fressia. *La poesía conquistada de Luis Bravo*.

estado inatrapable que constituye el momento de la creación poética, tan imposible como atrapar la luz. 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 somera 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 fonema 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 naif, 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 músicogestual.

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”¹⁴ 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 frenética 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

¹⁴ Todos los versos citados de *Tamudando* pertenecen a la partitura poética citada. *Inédito*

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 virgíneo –, 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 lluvia 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*”¹⁵ 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 espiritual por medio de la transformación de la materia y el manejo de los símbolos asociados a la misma¹⁶. *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,

¹⁵ Fressia. Art. Cit. pág. 3

¹⁶ K. G. Jung “Psicología y Alquimia” Pág. 149 - 150

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 jocosos 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 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. Escrituras visionarias. Fin de Siglo. Montevideo. 2007
Fajardo Fajardo C. Estética y Postmodernidad. Ed. Abya-Yala. 2001, Quito.
García Canclini N. Culturas híbridas. Paidós. Bs. As. 2008
Goldberg R. Performance Art. Destino. 2002. Barcelona.
Jameson F. El posmodernismo Paidós 1984 Bs As.
Lyotard J.F. La condición postmoderna Informe sobre el saber. Cátedra, 1987, 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. “Algo pasa por la voz” Estuario. Montevideo. 2008
Bravo L. “Huérfanos, iconoclastas, plurales. La generación poética de los 80” Versión corregida para el congreso de APLU. 2007.
Bravo L. Partitura poética para performance Tamudando inédito.
Ciancio G. Una nave breve entre las olas del lenguaje. Hermes Criollo, Año 2. N° 6 agosto – nov. 2003.
Delbene L. Entrevista realizada inédita. abril 2010
Fressia A. “La poesía conquistada de L. Bravo” Semanario Brecha. 26.3.2004