

ENTREVISTA A LUIS BRAVO

*Entrevista realizada por Irina Garbatzky en mayo de 2010, en Montevideo. Publicada en *Los ochenta recién vivos. Poesía y performance en el Río de la Plata*, Rosario, Beatriz Viterbo: 295-309.

LB– Si vos leíste el artículo [sobre la “Generación poética del ‘80”] verás que estoy hablando de la performatización de la palabra, no solamente a nivel de la escena. La performatización es cada vez más un elemento de transformación del texto y de integración de lenguajes, es una intermedialidad textual en la que el texto está intervenido por elementos visuales, pictóricos o de otra especie. En el caso de Ediciones de Uno le dábamos mucha bola al libro-objeto, en un estilo artesanal, allí hay una performatización de la palabra poética extendida al soporte de la escritura.

IG– *El que también había trabajado con esto era Clemente Padín, ¿era un antecedente para ustedes?*

LB– Sí, sobre todo lo que él trabajó con la revista *Los huevos del Plata*, de hecho ese disco Maca propuso dedicárselo a *Los Huevos del Plata*, que se publicó entre 1967 y 1969.

IG– *¿Cuánto de recuperación había de los 60 en lo que ustedes hacían?*

LB– No de recuperación, sino de referencia. Nosotros no recuperábamos nada, hacíamos lo nuestro. Lo que pasa es que lo nuestro no surgía de la nada, surgía porque estábamos releendo cosas que acá no se habían recepcionado o se habían ninguneado. Hay un proceso de trabajo que fueron los talleres de ediciones de Uno, en los que nos nutrimos; tuvimos que agenciarnos de todos los materiales que el canon uruguayo dejó de lado, casi toda la vanguardia para empezar. O sea, redescubrimos cosas y eso nos retroalimentó. Pero aún queda darle vida a aquello. Cuando presentamos este libro de Padín [“Los horizontes abiertos”] en 1989, al que le hice un prólogo un poco delirado, veinte años después de

publicado (era de 1969), Padín le agregó “Descubrimiento del fuego”, un poema fónico que él había publicado en *Los huevos del plata* con su seudónimo Antonio Maltés. Y me dijo: “¿no te animás a hacer esto?”...y esa fue la primera vez que interpreté un poema fónico en mi vida, cosa que le agradezco a Padín. Ahora, veintiún años después de aquello finalmente acabo de hacer una versión de ese poema para un disco que estoy preparando.

Para grabar el cassette colectivo de “Si el pampero la acaricia” en mi caso decidí escribir un texto especialmente para la ocasión. El poema surgió una noche en nuestro local de la calle Pérez Castellanos; era una casa antigua de la Ciudad Vieja que tenía una claraboya enorme, divina. Había una luna llena, espectacular, y dijimos: “vamos a apagar las luces, y ver la luna”. Ahí escribí “Claraboya sos la luna”, ya con conciencia de que sería un texto coral para muchas voces, escrito para ser interpretado, para lo que hoy llamo “la puesta en voz” y en aquel entonces denominábamos “oralidad”. Los Unos veníamos trabajando desde el '82, preocupados con hacer textos para la oralidad que no fueran la mera adaptación de lo escrito. “*Claraboya sos la luna*” fue diseñado por Maca [Gustavo Wojciechowski] pero fue ilustrado por mi amigo, y vecino de Malvín, el pintor y dibujante Carlos Seveso. Los dibujos complementan a la palabra, y a la vez la poltipografía que ves acá representa distintas “voces”, diversos estilos poéticos que se dan cita como en un ritual en torno a la luz lunar y a su larguísima tradición que aparece desmitificada, o así lo pretendía entonces...

IG– *¿Funcionan como guión...?*

LB– Funcionan como guión, pero no porque sean voces de personas, sino porque son distintos abordajes o registros lingüísticos, o sea acá hay un sector lunfardo, acá hay un sector lírico, acá hay un sector paródico... Luego lo arreglo para hacerlo en vivo, y por primera vez introduzco vestuario, y unos lentes negros en los que está pintada en blanco una luna. En ese entonces Guillermo Baltar y Raúl Forlán, otros poetas muy vinculados a la escena del punk

rock de lo que fue la “movida” del ‘86-‘89, abrieron un espacio que se llamó *Cabaret Voltaire*, en honor al fundacional Dadá de Zurich. Funcionó en la sala “Millington Drake” del Teatro Anglo (calle Soriano). Invitaron a poetas y músicos del punk-rock, y ahí empezamos a hacer otro tipo de performances, con más desenfado y creatividad que en el período anterior del primer lustro de los ‘80, aún vigilado por la censura dictatorial; esto además salía en vivo por una radio y estaba bueno sentir que estábamos “cambiándole” el discurso a los “medios”, (inocentes de nosotros, claro). Esa vez, entré recitando el poema de memoria (ahora ya no lo puedo hacer más) por los pasillos, subí por el escenario y allí iba tomando distintos atuendos, sombreros, o hacía gestos específicos para cambiar de registro vocal; tenía esos lentes oscuros pintados con gotas de lluvia, y con una luna pintada de blanco, todo vestido de negro, que era lo propio de la época. Entonces iba diciendo este poema largo, dura 13 minutos, por distintas partes del escenario y cambiando las voces, el tono y el registro, según lo que luego fue grabado en 1986.

En *El último capítulo de la historia del mundo* te vas a encontrar con cosas interesantes, por ejemplo “La oración para el dios macho” que había publicado Ana Cheveski en *Visiones de lobizona* (Último Reino, 1989), salido en Buenos Aires gracias a la amistad y la buena onda que siempre tuvo con nosotros Víctor Redondo. La “oda” debe ser de los textos más extraordinarios de la época, con un anclaje en una postura, no sé si feminista pero sí ideológicamente de confrontación con “el dios macho”. Bardanca, que había ideado el proyecto de ese recital, luego cassette, ¡la invitó a Marosa a leerlo! Y uno la escucha y la cosa cierra perfectamente, tiene un empaque firme y severo su interpretación. Esto es del ‘89, el mismo año en que yo estaba estrenando en el Teatro Anglo, *Ritual para 13 cuadros de lluvia*. Por entonces, el más joven de Ediciones de Uno, Richard Garín (tenía 21 años), también estaba experimentando con lo fonético y había escrito un texto que decía quería interpretarlo

con nosotros. Richard tiene un accidente, no sé qué fue lo que se inyectó, que se le complicó mal, se agarró una hepatitis b y en dos semanas se peló. Fue una pérdida trágica para todos nosotros. Al poco tiempo, Héctor Bardanca viene y me dice: “mirá encontré esto que dejó Richard”: el texto se llamaba “Congo Boreal” y era su experimento fónico. Así que con Bardanca nos pusimos a darle una versión, lo arreglamos para dos voces y salió el primer texto fónico de Uno. Lo estrenamos en un Comité del Frente Amplio, al que nos había invitado Rolando Faget y donde asistió la poeta Alba Roballo. A ellos les encantó, la Roballo era bien delirada, por cierto, pero a la gente del comité los ofendió un poco, porque pensaron que les estábamos tomando el pelo. Luego lo grabamos en “El último capítulo de la historia del mundo”, y finalmente para la performance de presentación ‘Pincho’ Casanova y Guillermo (el cineasta hoy conocido por “Viaje hacia el mar”) hicieron un video con nuestras bocas moviéndose y cambiando de colores. El “Congo Boreal” no tiene antecedentes en cuanto a la interconexión de palabra, sonido, voz y ritmo. Además la gente lo escucha y lo sale como cantando. Me acuerdo que mis hijos eran chicos y lo repetían todo el tiempo: “Congo boreal/ chimenea/ piso/ladrillo sobre ladrillo/...” en un juego tonal a dos voces y muy lúdico.

En el ‘89 se están dando entonces varias cosas nuevas y fuertes, porque está circulando todavía una energía, una pulsión dionisiaca.

En cuanto al concepto de poesía fónica es un concepto complejo, aunque simple si se admite que lo que importa es el soporte fonético, y que la significación está en el resultado de contacto con el receptor; al no ser un discursivo-verbal —aunque lo discursivo verbal puede estar presente como en “Congo Boreal”— lo que queda como materia estética es el juego fonético, lúdico, y las imágenes acústicas que produce la voz. Hay quienes entienden que la poesía fónica o la poesía sonora es asemántica, digamos. Creo que no necesariamente es así,

pero acá hay varias opiniones. Lo que pasa es esa práctica está muy marcada por el dadaísmo y el futurismo, que acá no había llegado ni de lejos, salvo por Mario Ferreiro que había hecho “Tren en Marcha”, entre otros poemas de “El hombre que se comió un autobús /poemas con olor a nafta” (1927), los cuales es todo un desafío llevar a la “puesta en voz”, que es uno de sus destinos aún no cumplido. Porque en general se ha visto el aspecto “visual” de esos poemas, pero del nivel fónico de su “puesta en voz” no hay nada, salvo lo que hoy estamos todavía experimentando. A los Unos se nos tildó de todo (malditistas, feístas, iconoclastas, lumpenes, etc.) pero creo que si hubiera algo que decir posiblemente la línea en la que nosotros estábamos trabajando era una modulación neodadá cruzada con las jergas barriales y cierto lunfardo neológico.

IG– Eso te quería preguntar, el cabaret Voltaire, la Brigada Tristán Tzará...

LB– Sí, la Brigada Tristán Tzará era una dupla conformada por el poeta Julio Inverso junto a Rodolfo Tizzi; desde 1983 hasta 1989 hubo una gran movida grafitera, que le cambió la cara a la ciudad, y la vistió de versos breves y muy afilados, de intervenciones inteligentes en lugares públicos. Eduardo Roland, otro poeta de los ‘80, los recopiló en “*Contra cualquier muro / los grafitis de la transición (1985-1989)*”, libro que Uno publica y gracias a su éxito ¡la editorial vivió más de un año de sus ventas!; Julio Inverso fue uno de los más interesantes de entre los últimos poetas del siglo XX, se suicidó en el año ’99; ahora estoy preparando una edición de sus obras completas, porque dejó abundante material de primer nivel.

IG– Entonces cuando decís neodadá, ¿a qué te referís exactamente?

LB –Si bien nosotros nunca nos encasillamos en nada, porque no estábamos cumpliendo plataformas ni manifiestos, sí estábamos descubriendo nuestras propias líneas estéticas y diferenciándonos de otras. El trabajo nuestro se hace a partir de las postulaciones que la situación va demandando. Es decir, si se crea el ciclo de Cabaret Voltaire y nos preguntan,

“¿vos no tenés nada para hacer en el cabaret?” Nosotros, prestos, decíamos “sí” y lo hacíamos, y si no había nada, adaptábamos algo ya hecho. Muchos trabajos surgieron a partir de la importancia que le dábamos a la puesta oral, porque hacíamos de la presentación de los libros, todo un evento, en él nos propusimos enterrar al tipo aburrido que venía a hablar de manera aburrida sobre un libro que a fin de cuentas resultaba aburrido desde el pique. Un libro de poemas debía presentarse como un evento poético y si no era así, entonces nada. Ahí fue que empezamos a preparar de una manera particular la puesta oral de la poesía. A la salida de *Lluvia*, [el libro de Bravo de 1988] yo entendí que era momento de mostrar que ese trabajo de escritura más experimental, tenía que ser mostrado de la misma manera. Es que sentía que ya había dejado de costado la forma y el riesgo estético en mi libro anterior, más orientado hacia la cuestión social en la dictadura (aunque igual en ese discurso ya había cierta experimentación y su tipografía a máquina de escribir remedaba en su anacronismo cierta situación de encierro en el pasado, etc.). Entonces entré a armar un espectáculo que hoy llamaríamos multimedial. Cuando quise acordar había integrado a una gran cantidad de lenguajes: Victor Guichón, poeta que venía del teatro, Ana Blanco y Daniella Pássaro, dos bailarinas del Espacio Armónico (formadas por la “maestra” de la vanguardia de los ‘60, Graciela Figueroa), Jorge Drexler y Laura Haiek que venían al taller de escritura que coordinábamos juntos Hugo Achugar y yo. Jorge tenía 22 años y un día apareció por casa a cantarme sus nuevas canciones, algunas escritas a partir del Taller, así que lo invité a integrarse al equipo y terminó haciendo la música para varios textos. Laura, que tenía una cabellera maravillosa, además de su belleza en el porte y el andar, era la indicada para recitar los “epigramas” amorios. El Maca diseñó unos paraguas blancos y transparentes, en fin, aquello era una *troupe* de artistas en torno a la poesía. Como a falta de mejor nombre a eso se le llamaba “performance”, yo preferí el término “ritual”. Cada función era, por cierto, un

hecho único, irrepetible, cargado de una energía muy especial, algo que para mí fue como una iniciación. Lo empezamos en Junio y tuvo tanta repercusión, siempre a sala llena, que lo mantuvimos hasta Setiembre!

IG— ¿Y en qué consistía la función?

LB— Fue un espectáculo interdisciplinario donde cada uno de los “cuadros” era la representación de un poema, ya fuera la música, el movimiento actoral, o la danza lo que liderara, la palabra poética era lo central. El escenario se intervenía con distintos elementos: un televisor encendido sin imagen a modo de cabezudo atravesaba la escena para un poema “Ruedan” cuya voz estaba grabada en off con una música estruendosa; un juego de lanas blancas atravesando el escenario iluminado con luz negra daba la sensación de una marea onírica para un poema surreal como “Redes”; el poema “Zona”, grabado a dos voces, muy fónico, sonaba en off mientras en escena las bailarinas atravesaban un vidrio y hacían una especie de tango-punk. Esos registros hoy se pueden escuchar en la versión en cd/mp3 de “Árbol Veloz” pero los registros en video, que hizo Pincho Casanova, se perdieron. Había una puesta en escena especialmente diseñada para cada poema, por eso eran “cuadros poéticos”. En ellos nos servíamos de elementos diversos: audio, luces, escenografía, movimiento. A la vez había una permanente “puesta en abismo”, mucho de metadiscurso, del poema dentro del poema, yo estaba fascinado por Magritte en aquél entonces. El tema del discurso dentro del discurso, el escenario dentro del escenario era lo que jugaba a crear la ilusión fronteriza entre la representación y sus distintos niveles de existencia: el texto y sus formas de ser llevado a escena. La estructura que aparentaba ser circular era en verdad era una estructura liberada por la espiral. Al final, dentro de un espacio enmarcado por un cortinado rojo, estaba el poeta escribiendo a máquina; se supone que escribiendo lo que el público recién había visto en escena; mientras, el sonido de la máquina de escribir sonaba de

manera creciente desde la banda de sonido en off, y yo hablaba allá al fondo algo que se oía como un murmullo mientras la luz se iba en fade out. Un cuidado estético muy teatral, pero a la vez lúdico y sin un hilo dramático central, salvo la sucesión de “cuadros”.

IG— ¿Qué lugar ocupaba para ustedes Marosa como figura, como performer?

LB—Marosa es autosuficiente. Es autoabastecida, tanto en su poética como en su puesta en voz performática. Ella tiene su propio microcosmos que siendo tan singular es refractario. Es decir, podés entrar en su mundo pero por suerte nadie puede imitarlo, salvo que alguien pretenda clonarlo, cosa que en estos tiempos acaso suceda. Para mí Marosa era un referente de un tipo de trabajo que, en lo performático, era muy estático en su teatralidad. Ella, su vestido largo, su pelambre, sus flores y su forma de decir los textos que imponía esa maravilla oscura, que sus tonos y su voz tan bien lograban, porque ella había trabajado la voz cuando desde muy joven estudió teatro en el grupo de Nidia Arenas en Salto. Su presencia en escena, tenía algo hierático que a la vez marcaba una diferencia ya generacional con nuestra postura corporal. Caminaba un poco, tiraba una flor acá y luego en otra punta, y volvía decir otro poema. Yo la respeto mucho, muchísimo, pero no tenía nada que ver con la estética escénica ni vocal que nosotros pretendíamos. Para empezar ella siempre es ella misma y en mi caso la voz es muchas voces, según el poema, y además nosotros nos servimos de otros lenguajes, además del verbal.

Cuando los que quedábamos en Uno en el '93 — Laura Hayek, Silvia Guerra, Daniel Bello y yo— decidimos hacer el Primer Festival Internacional de Poesía en el Uruguay, que fue una cosa grande (un big deal para la comarca) para la inauguración que se hizo en el majestuoso Cabildo de Montevideo, en el corazón de la Ciudad Vieja, la invitamos a Marosa entre los cuatro platos principales que servimos esa noche. Entre ellas, se escuchó por todos los parlantes de los dos grandes patios la grabación del poema “Aeropuertos”, e Alfredo

Fressia, como forma de “bienvenida” al puerto de la poesía que es Montevideo (esa grabación la habíamos registrado Fressia y yo, a dos voces, con música alternada de John Cage y de A.Piazzolla, para un programa de Radio (“La Luna”) en FM del Palacio, que entre 1991-92 había generado un auditorio calificado, por la aleación de poesía y música que semana a semana realizábamos como una puesta al aire que tenía mucho de “obra radial”); la otra performance fue la típica transgresora que encaró Bardanca, recitando la “Apología del carajo”, poema burlesco-erótico con 70 designaciones para el falo masculino, escrito por nuestro Acuña de Figueroa, autor de la letra de nuestro Himno Nacional. Acuña Figueroa, poeta del siglo XIX, fue un adelantado en materia poética, hizo caligramas o poemas en figuras y poemas barrocos y lúdicos como “La salve multiforme” (que luego *La oreja cortada* publicó); Acuña integraba el *contracanon* de los Unos; así que con una guitarra distorsionada de fondo, tocada por un rockero (a la manera de J.Hendrix) entonando la música del Himno Nacional, Bardanca iba diciendo el poema mientras le repartía a la gente que había inundado los patios del Cabildo, todo tipo de verduras y frutas fálicas: zanahorias, pepinos, choclos, bananas, etc., que había entrado en un carro de feria barrial hasta la puerta del escenario. El tercer “plato” fue Marosa, recitando en el segundo patio, entre las esculturas grecorromanas y la fuente del cabildo, todo mármol blanco que bañamos con luces saturadas, rosas, verdes, rojos, amarillos. No quiso usar micrófono solapero así que se le escuchó muy poco pero su presencia iluminada paseándose entre las diosas de mármol desnudo y acariciando los cuerpos blancos, ya era toda una “puesta”. Todo esto que te cuento, hecho en un espacio museístico como el Cabildo, allá en 1993, te puedo asegurar que resultaba muy transgresor, aunque nuestro objetivo primordial era ventilar ese espacio con poesía en acción. Contábamos con un antecedente y es que en ese espacio del Cabildo se había hecho en el año 92, un múltiple recital perfomático de corte generacional (los de la movida del 86 en

adelante), que se llamó *Arte de Marte* en el Cabildo. Lo organizó el grupo “Los malditos”, principalmente el poeta Gabriel Richieri, (con quien en 1993 hicimos juntos, para el Festival, la performance “La segunda o del ojo”).

[Sobre *Árbol Veloz*, libro con publicación de un Cd Rom, Trilce, 1998.]

—Nada de esto es lineal: no son lo mismo los poemas en el libro, que los poemas grabados con la música especialmente compuesta por Álvaro Pasquet, ni con lo que cada grupo de artistas plásticos hizo, por su lado, con ese texto y con esa cinta grabada. Si bien hay cosas que están interconectadas, hay muchas cosas que cambian con la “puesta oral”. Ahí entramos en un punto que implica una modalidad de trabajo: el pasaje de la escritura a la puesta oral es todo un trabajo, en el que el texto escrito es sólo un referente que va cambiando en función de lo que la propia puesta en voz, o en escena, va demandándome hacer. Si trabajo sólo con la voz, si trabajo con música, si considero que determinadas cosas no funcionan en la puesta oral, el texto se transforma, muta. Esto es algo que muchos poetas no hacen, no les gusta hacer, como si el texto escrito fuera sagrado. Para mí lo sagrado es el poema, no su escritura, y el poema va más allá de la escritura. Cuando entro en la fase de *composición* el texto puede variar muchísimo; de hecho varía, se adapta, se deforma, se cambian versos de lugar, se suprimen, y se agrega el valor fonético, el tono, el timbre. En fin, es toda una composición en sí misma.

Aún no he logrado teorizar del todo lo que hago y lo que quiero hacer, pero para mí el texto no nace en la escritura (“el poema nace en la boca” dice T. Tzara); el texto nace en el espacio psíquico, no importa la velocidad con la que llegue a la escritura, hay un pasadizo entre lo escrito y lo psíquico pero lo que está en la cabeza no pasa nunca directamente a lo escrito; hay algo en el espacio psíquico que puede ser sonoro, o visual o amorfo como un estado de ánimo. Todo eso no pasa directamente al texto escrito. Nunca jamás. Por eso mi último libro,

una revisitación de tres libros anteriores, lo titulé “Algo pasa por la voz” (2008). Intento trabajar en esa zona, me interesa trabajar esa zona de pasaje. Cuando el texto se escribe, la escritura misma a lo largo del tiempo está mudando, lo hace en la lectura, en el receptor, y en las significaciones también. Mi último trabajo se llama así: *Tamudando*. Junto con la vocalista Berta Pereira jugamos con el término de muchas maneras: “la poesía está muda, está mudando, le estamos dando, tamudando la poesía tamudando”.

IG. ¿Cómo es la relación entre poesía, teatro, música?

LB. Si rastreás no solamente el origen de la poesía en las distintas culturas, sino ahí nomás en la cultura griega, un referente muy directo, en algunos diálogos de Platón te encontrás con los *melos* en lo que la poesía es una composición para ser representada ante una audiencia. Es poesía para la voz. Estamos hablando de una composición que luego se llamó lírica y que luego derivó en dramática, pero que antes de ser esos géneros que describió y en parte compartimentó la mirada de Aristóteles, existía de una manera integrada con otras artes, y como palabra puesta ante una audiencia. Que la concepción escritural liquidó ese aspecto multimedial de la poesía, y que con la imprenta en la modernidad el poeta se afincó en un escritorio, esa es más una pérdida que un canon. Hay algo que en el pasaje de la oralidad a la escritura se pierde. ¿Qué se pierde? Que cuando lees a Estesícoro, Anacreonte, Safo, entre otros, no sabés que el texto que tenés delante es sólo una porción mínima de lo que era esa composición, elaborada para ser cantada y representada, con músicos y bailarines. En los melos estaban los tres elementos: la palabra, el ritmo y el sonido. Eso no desapareció con la escritura, es que hay que saberlo ver. Sobrevivió en la tradición de los juglares, y de los trovadores y llegó hasta nosotros ya asimilada en el formato canción, con los trovadores del siglo XX que asimilados por el campo de la industria fonográfica sólo se les ve como músicos y casi nunca como poetas. Pero a la vez ¿qué son cinco siglos de escritura poética contra 25

siglos de composición oral? No es posible que eso se pierda. En “Galaxia Gutenberg” McLuhan, supo ver muy bien lo que estaba sucediendo en la década del 50-60, esa re-vuelta de la oralidad a través de los nuevos medios; incluso esa cosa “primitiva” que por un tiempo encarnó el rock venía de esa tradición poética dionisiaca, ditirámica. Entonces, no es que la poesía está ligada a lo teatral, sino que en todo caso lo teatral viene de la poesía; y además lo poético en sí es un género híbrido, complejo en su naturaleza, es integrador de lenguajes, polimórfico.

Ahora la sofisticada revolución cibernética a la que asistimos y la que nos desafía día a día, contiene posibilidades de integración que se vuelven un tanto pedestres, pero depende de cómo se las utilice. A mediados de los años 90, en el 94 cuando empezamos con Silvina Rusinek (argentina, programadora, analista en sistemas) a elaborar el cd rom de “Árbol Veloz”, a mí me pareció, y lo escribí en el prólogo, que la “utopía del libro” en sus orígenes, se estaba cumpliendo en ese formato: que el libro tuviera sonido, imágenes, movimiento, y la palabra conjugando todo aquello. Era como reencontrarnos con la más antigua y primitiva naturaleza del género, pero a través de las últimas tecnologías. No fue para mí el “hacer uso” de esa tecnología para la “difusión” de la poesía, sino para aventurarse en una tarea de arte colectivo, de interacción de lenguajes, y con un radio de expansión incalculable a través de la internet. “Árbol veloz” en ese sentido fue un trabajo pionero, y por eso fue reconocido, por cierto, en el nivel universitario norteamericano, donde aún hoy se escriben tesis sobre diversos aspectos de su aporte en la articulación poesía-tecnología.

En lo que me es personal, ya no trabajo sólo en la escritura, sino en una dimensión en la cual cuando estoy componiendo. Además, si tengo un recital ya estoy eligiendo los poemas en función del espacio, la audiencia, la infraestructura técnica, comienzo a recomponer muchos otros elementos dentro del texto mismo en función de la puesta en voz que voy a acometer.

La poesía en sí es un discurso complejo que se nutre en su más antigua filiación órfica con el sonido. La música de la poesía no es solamente la que se construye con el ritmo métrico, que hay que estudiarlo y conocerlo; pero ya sabemos los problemas que acarrea circunscribirte a la rima. Nosotros también somos hijos de la modernidad arrítmica, del libre metrismo, de la “phoné”. Nuestro “cantito” en todo caso está llevado a un trabajo con la voz cuyos sonidos son incluso primitivos. Si cuando trabajo con músicos el ritmo de la voz queda marcado por la entrada de algún instrumento, entonces juego con eso, pero no por eso desemboco en el formato canción. Es otra cosa. Defiendo que el espacio de la poesía sea otro distinto al de la canción.

IG: ¿Por qué decís que se transvanguardiza el género? ¿A qué te referís?

LB: Me refiero a la dialéctica *page/stage*, y a que lo estábamos haciendo con UNO en los 80 no pretendía casarse con ninguna vanguardia en particular, sino que desde la experimentación on stage alimentábamos la teoría y las formas de una vanguardia que se trascendía a sí misma, y que ya era ahistórica y global. Si bien tomamos cosas del dadá o del futurismo europeo también estábamos re-escuchando el tango y el impresionante trabajo del lenguaje que es el lunfardo de Carlos de la Púa, estábamos incorporando elementos de nuestra cultura trayendo nuestros lenguajes poéticos a un lugar de síntesis que puede ser llamado transvanguardia.

IG: ¿Y cuál sería la diferencia entre la generación de la movida contracultural y la generación de la resistencia?

LB— Considero que son dos fases de una misma generación, la del 80: que incluso casi llega hasta casi tres fases pero que ya mediados de los años noventa se disuelve en otra cosa, como se disolvía la propia modernidad. La diferencia primordial entre una etapa y otra es que los poetas de la resistencia trabajan desde la metáfora una forma de elusión que les permite decir lo que la dictadura y su vicaria censura no les permite explicitar. El caso paradigmático es

Salvador Puig, poético de la década del 60 que en el año 80 publica un libro, “*Apalabrar*”, que fue una marca para nosotros, porque Puig, un esteta de la palabra, había encontrado la forma de decir lo que no podía decirse desde un lugar en el que la poesía brillaba por sus intertextos y por sus elipsis, siendo a la vez una especie de contraseña perfecta para aludir al período que se vivía: 1980 fue el año en el que los uruguayos le dijimos NO a la constitución que el Proceso militar nos quería imponer.

Ese trabajo de síntesis, muy fino, no era para nada oralizable, aunque de hecho Puig leía con una voz muy modulada, pues había sido locutor de radio por muchos años, pero ese era justamente otro problema, el uso de la voz ya modelada por prácticas mediales. En fin, igual era una poética que trabajaba mucho la significación con los paréntesis y el espacio en blanco, muy mallarmeana en ese sentido. En paralelo, si bien algunos de nosotros admiramos ese lenguaje, cuando entramos en la puesta oral encontramos que allí el código era distinto. Entramos en el uso de unos registros más directos, bajos, lunfardos, que se desmarcan de la sutileza porque van al encuentro de la audiencia en otro soporte. Aunque para mí ambas vías son complementarias, y mi observación es que los protagonistas de lo que denominé la “movida contracultural” fueron en definitiva de frente contra los cánones de la poesía coloquialista sesentista, generando polémicas en torno a estas nuevas estéticas, que funcionaron como lo dice Hugo Achugar como transgresoras del intento de “restauración cultural” que los sesentistas pretendían instaurar como un hecho “natural”, pues se trataba de su regreso del “exilio”; sólo que habían pasado 14 años y los niños crecen, y cambian además. Lo estético remueve entonces elementos ideológicos y en el Uruguay donde lo literario y lo estético estaba muy atravesados por lo ideológico, eso provocó un pequeño sisma.

A nivel anecdótico, te cuento que cuando Bardanca y Guichón hacen a dúo un poema dramático, titulado *Furia de sudamérica* (titulado así porque ellos tajeaban textos y entre

ellos habían tomado el título de “Furia de Asia” de Claudia Melnik, a quien habíamos invitado para el Festival del 93) me acuerdo que para esa performance Bardanca se rapa la cabeza, se pinta un ojo, y se pone una campera de cuero. Se había hecho, además, un dibujo en la pelada (eso lo habíamos visto en Rrose Sélavy, en ese Duchamp de la estrella impresa en la pelada) y cuando termina el poema, los veteranos que estaban ahí, empiezan a señalarlo como a un *skinhead*. Nada que ver; era un personaje, y lo que decía no era para nada *skinhead*, pero esa pelea con cuchillo que representaban con Guichón, ambos al final de torso desnudo, hace que el código psico-bolche muestre su moralina y los insulte. Recuerdo que Eduardo Darnauchans (que años después se convirtió él mismo en un decadente finisecular) en ese entonces aún con la aureola de trovador progresista de la década del 70 — que había musicalizado a W. Benavides, a Borges, y a otros poetas, además de sus excelentes composiciones— no podía con su condición de comunista y le endilgó a Bardanca que él para ser poeta no tenía que pelarse la cabeza, ni disfrazarse de nada, etc. Ese término también lo utilizó otra poeta de los 70, pero que empezó a publicar tarde, me acuerdo que decía “Hoy Baltar no se disfrazó de poeta”; había un desacomodo porque para su axiología el poeta tenía que ser “honesto” y eso de representar un personaje, vestuario, jergas específicas, no lo era. Allí no se comprendía aún que también la palabra es una representación y que la escritura también es una pose. Nosotros partíamos de que “todo es una representación” y además con eso nos divertíamos, porque siempre había algo lúdico en el asunto. Todo eso parece que recién se empezó a comprender en los ‘90, pero en los ‘80 fue una lucha interesante, porque se comenzaron a mover de lugar muchas categorías anquilosadas.