

Algunas poéticas disidentes en el Uruguay de finales del siglo xx y principios del xxi: Clemente Padín, Luis Bravo y Maca

MARÍA JOSÉ BRUÑA BRAGADO
Universidad de Salamanca

Sin dejar de ser lenguaje —sentido y transmisión del sentido—
el poema es algo que está más allá del lenguaje.
Octavio Paz

La voz del poema es escritura que encuentra su tono y nos habla.
Jacques Lacan

Un poco de historia

En Uruguay la poesía ha ocupado siempre un espacio privilegiado. Es abrumadora la lista de publicaciones que salen a la luz anualmente. Se trata tanto de producciones individuales —muy valiosos han sido los aportes tanto del proyecto Artefato o La Propia Cartonera que desafiaron la crisis de 2001, y, posteriormente, de las editoriales

HUM y Estuario— como de compilaciones colectivas —*En el camino de los perros. Antología virtual de poetas uruguayos ultrajóvenes* (Estuario, 2018) a cargo de Hoski y Uruquachas. *Poéticas en Uruguay 2018* (La Coqueta Editora, 2018), coordinada por Martín Barea Mattos, son dos de las más recientes antologías—; de libros editados de modo convencional como de *plaquettes* artesanales cercanas a los “ready-made” de Duchamp o la artista dadá Elsa von Freitag; de libros en papel como de documentos sonoros, gráficos o artefactos, objetos artísticos polivalentes. Esta fecundidad de la lírica no se ciñe exclusivamente al espacio editorial o a la dimensión impresa o tangible de la escritura, sino que es constatable asimismo un fenómeno paralelo vinculado a la oralidad, lo conversacional y popular, que se manifiesta en lecturas, cenáculos, sesiones radiofónicas de *slam*, performances, tertulias, rondas, encuentros, festivales que literalmente invaden el espacio público montevideano desde principios del siglo xx, de la Torre de los Panoramas del Novecientos de Rodó y Herrera y Reissig hasta hoy día, con el solo paréntesis de la dictadura cívico-militar (1973-1985). Si es cierto que la poesía ha podido estar en el centro de la escena sociocultural, no lo es menos que ha estado siempre bajo la mirada crítica y exigente de quienes rechazaban y no bajaban la guardia ante una pseudo cultura legitimada muchas veces desde las esferas del poder. Así, se observa en el panorama literario, y poético-artístico en particular, un movimiento pendular entre una cierta legitimación oficial de la poesía y la necesidad de una autocrítica exigente por parte de los propios escritores, artistas y lecto-espectadores —por seguir la terminología propuesta por Vicente Luis Mora (2012)—. Baste citar la clásica antología que publicó Julio J. Casal a mediados del siglo pasado para ilustrarlo: bajo el título *Exposición de la poesía uruguaya desde sus orígenes hasta 1940*, la pretensión de publicar, de manera exhaustiva, a todos los poetas uruguayos supuso que, de un modo manifiestamente mordaz, el texto fuera conocido como “guía telefónica de la poesía uruguaya”. Este hecho funciona todavía hoy como símbolo de un fenómeno singular y paradójico característico de la producción literaria uruguaya: una escritura prolífica que desafía la pequeñez del medio, a la vez que un ejercicio de autoanálisis lúcido y nada indulgente, atento siempre a los peligros que representa una facilidad excesiva.

Era difícil, casi una temeridad, el surgimiento de una generación poética sólida tras la importancia radical de la Generación del Nove-

cientos y el peso intelectual y teórico que la Generación del 45 (con su seña distintiva del periodismo cultural o la crítica académica, y que contó con nombres del relieve de Ida Vitale, Mario Benedetti, Sarandy Cabrera, Amanda Berenguer, Idea Vilariño o Ángel Rama) había tenido. Por ello, el crítico y poeta Luis Bravo prefiere, en su imprescindible ensayo *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya (1950-1973)* (2012), que me consta tendrá una inmediata segunda parte, el vocablo “promoción” o “poetas de los 60” para los autores más señeros que destacan en esa década, promoción que abarcaría, a decir de Bravo, tres corrientes —“poéticas de la temporalidad”, con influencia de Machado y los clásicos españoles, “poéticas comunicantes” y “poéticas disidentes”; entre estas últimas estarían, por cierto, los estilos de proliferación y condensación, el neobarroco o la síntesis que practicarían Marosa di Giorgio, Roberto Echavarren, Enrique Fierro, y que disienten con la comunicación inmediata de la palabra poética a lo Benedetti (Bravo 2012: 79-145)—. La política, al calor de la Revolución Cubana que atraviesa de modo fulgurante el continente y el interés por la oralidad, la música popular, el folklore o lo rural están muy presentes en los poetas del sesenta. Interesa de autores como Benedetti, Cristina Meneghetti o Miguel Padilla su espejo en la producción poética oriental de hoy en forma de fascinación por lo coloquial, lo local, lo suburbial y cierto deseo de comunicabilidad —que no es necesariamente ausencia de rigor lingüístico o formal—, así como la censura ideológica inteligente de una realidad precaria que también es tomada hoy por las generaciones más jóvenes, aunque pasándola por un ejercicio lúdico, irreverente, revulsivo y autorreflexivo mayor. “Poetas de la resistencia” o “restauración cultural” son expresiones acuñadas por Achugar (1992) y Bravo para referirse a los años ochenta, fundacionales y cruciales también para los poetas que escriben en el siglo XXI. 1985 marca el final de la dictadura y supone un punto de inflexión y también de partida hacia nuevas estéticas polisémicas y elípticas —Eduardo Milán, Víctor Cunha, Roberto Appratto, Alfredo Fressia, Helena Corbellini, Rafael Courtoisie— tras el silenciamiento y la censura, tras, en muchos casos, la diáspora obligada —el caso de Clemente Padín es emblemático—. En una segunda fase, que iría de 1986 a 1989 y se denomina “movida contracultural”, tendríamos a autores como Lalo Barrubia, Andrea Blanqué, Ana Cheveski, Silvia Guerra, Hebert Benítez, Thiago Rocca, Sabela de Tezanos o Isabel

de la Fuente que trabajan con la performance y el libro-objeto, el videoclip y lo híbrido. Las tendencias estéticas que convergen hoy son, entonces, de alguna manera, hijas del periodo de la posdictadura, de los años ochenta, pero también de las dinámicas conversacionales, del auge del folklore —Walsh, Jara, Parra, Yupanqui, Mateo— y el sustrato popular rescatado en los sesenta.

Me interesa subrayar en este trabajo una línea muy marcada de la poesía contemporánea en el Uruguay que tiene que ver, por un lado, con lo (audio) visual y tipográfico, por otro —y ambas vertientes no se contradicen sino que se cruzan, convergen y fusionan—, con la pura oralidad, la música, la interpretación, la performance o “puesta en voz” (Bravo). Ya no se trata de crear una lengua nueva en la existente a partir de la palabra escrita en exclusiva, sino de poner en jaque al lenguaje asediándolo, exprimiéndolo, retorciéndolo, multiplicándolo a partir de lo plástico, lo performático, lo sonoro, lo interpretativo y con ello conseguir un alcance que también es político. Esto no es totalmente nuevo u original, aunque esté en sintonía con los tiempos interdisciplinarios que vivimos, y justo es remitirnos a la tradición, a los precursores o pioneros.

Recordemos a Julio Herrera y Reissig fotografiándose inyectándose morfina, recordemos la conciencia de autora moderna de Delmira Agustini quien trata de entrar en el campo cultural masculino proyectando diversas imágenes de sí misma —burguesa, *femme fatale*, dandi, bohemia, mujer moderna— que contribuyeron a su fetichización, recordemos el chaleco agujerado por una bala del pintoresco Roberto de las Carreras; recordemos, por ejemplo, unas décadas más tarde, en 1949, el recital-performático que dieron el neovanguardista Humberto Megget y Lucy Parrilla —Moskovics— en la Asociación Cristiana de Jóvenes, en el que leyeron de espaldas al público con las reticencias y críticas, por cierto, de Idea Vilariño, quien valoraba los poemas en papel que dieron origen a la performance pero no tanto el gesto transgresor y reflexivo, metartístico, contestatario, la “boutade” que ha sido estudiada por Rocca y Bravo. Antes del siglo XXI, entonces, mucho antes de la década de los ochenta de los XX, en los sesenta, como hemos señalado, la palabra había tomado la calle, invadido el espacio público en los cafés, teatros, librerías, boliches y los recitales *amateurs* o profesionales se multiplicaban. Ciertamente, es única la omnipresencia de la poesía en el medio urbano montevideano todavía hoy, así como el corporativismo y el colectivismo

o cooperación social a la hora de entender la misma, aunque reciba críticas como la de considerar que se produce una pérdida del aura —“banalización de las estructuras”, según Hebert Benítez Pezzolano (2007)— pero solo en ocasiones muy puntuales, del criterio de calidad estética. Esta popularización del fenómeno poético es muy reveladora también de la intersección y borramiento de límites entre alta cultura y cultura popular específica de nuestros tiempos postmodernos. La interdisciplinariedad entre géneros artísticos —pintura, videoarte, teatro, danza, música, performance— es una de las características más peculiares de esta resbaladiza postmodernidad y Uruguay es un ejemplo paradigmático de una convivencia sin estridencias de manifestaciones de toda índole. Con un espíritu experimental y desinhibido, descarado, los más jóvenes combinan la provocación de un blog personal contestatario con poemas recitados y plasmados en ediciones con códigos QR, el videoclip con la estética del arte plástico publicitario, polivalente, plural, multicultural, el rap con el surrealismo o el absurdo. Esta tendencia heterogénea, híbrida, contracultural —entendido el término como ir en contra de cualquier institución y de los pensamientos considerados hegemónicos, dominantes en una época— tiene sus propias editoriales, revistas alternativas y espacios para recitales herederos del Cabaret Voltaire, como Arte en la lona, El circo de Montevideo o Arte de Marte, pero ha estado representada, fundamentalmente, por “De puño y letra”, ciclo de Roberto Genta, la tertulia “Caramelos y pimientos” organizada por Isabel de la Fuente y, sobre todo, durante más de diez años por la “Ronda de poetas”, ciclo de lecturas, performances y recitales dirigido desde 2005 con inteligencia y sin perder un ápice de frescura e irreverencia por el poeta y gestor cultural Martín Barea Mattos, fundador y coordinador asimismo del Mundial Poético de Montevideo (2013, 2016, 2017 y 2018) en cuya última y exitosa edición la performance tuvo un lugar central —consúltese *Brecha* 23/11/2018—. En suma, poesía comunitaria, escrita y actuada de forma colectiva en el marco de proyectos plurales, dinámicos, abiertos que tienen mucho de proliferantes y subversivos también —frente a la fatiga de lo exclusivamente referencial-comunitario y panfletario— pero que siempre pone en el centro de la escena el lenguaje, y poesía que se cruza siempre con dimensiones plásticas, teatrales, políticas en un rico mestizaje de géneros y disciplinas son dos de los rasgos más representativos de la creación uruguaya hoy.

Oralidad, sonoridad performativa, puesta en voz

“La puesta en voz”, concepto asentado desde una perspectiva teórica por el poeta y crítico Luis Bravo en el Uruguay, muestra una complejidad y proyección inaudita que ya intuía, nos dice, Ángel Rama en 1969:

[...] La palabra como medida musical y la música como palabra significante, un creador que los cultos llamarían interdisciplinario, pero que es simplemente el poeta antiguo de siempre. Como empieza casi desde cero, no debe sorprendernos la torpeza frecuente de su invención: descubriendo su presente urgido descubrirá a la vez la gran tradición a la que pertenece y lo augusto de un ministerio que le parece casi humilde [...] (Bravo 2012: 158).

La puesta en voz de un poema se centra en la materialidad fónica, lo que implica tener en cuenta aspectos como la elocución, el tono e infinidad de otros elementos extratextuales que lo vertebran como apuesta diferente. El poema que se presenta ante el público ha sido creado para sonar, ha sido escrito para ser recreado verbalmente con la voz —con flexiones de canto a veces— y en ocasiones se puede combinar con otros instrumentos musicales —en la tradición trovadoresca medieval—. En cualquier caso, el poema recupera en su performance sonora, eufónica, aliterada, sinestésica, algo que le es propio: ser materia de lenguaje compuesta para ser dicha, teniendo en cuenta para ello tanto la destreza de la voz que lo dice como el oído de quien lo escucha. En tal sentido, la “voz” del poema es un fenómeno o manifestación dialógica. En la puesta en voz intervienen cualidades rítmicas, silencios, inflexiones y modulaciones que, desde su origen, tienen en cuenta la receptividad y participación activa de un otro, la implicación y reacción empática, colaborativa de la audiencia. Roger Chartier denomina, de hecho, nos recuerda Bravo, “lectores-oralizadores” a los asistentes a una *performance* de poesía, pues no consumen pasivamente el discurso, sino que interactúan en su “actualización textual” (Bravo 2012: 158-159). La inminencia de un texto puesto en voz no es un estado sino una disposición dinámica y crítica de uno y otro lado. Cuando la puesta en voz se da en vivo, lo cual es su aspiración natural, está mediatizada por múltiples elementos para y extralingüísticos (espacio, luz, gestua-

lidad, canales de audición, vestuario, aspectos tecnológicos); si bien el poeta puede trabajar o no con tales variables, jamás debería ignorar su existencia, pues estos condicionan la significación y proyecciones del poema en el soporte oral.

La puesta en voz es, por tanto, siempre una acción performativa, en tanto que se inscribe de una manera única en un espacio-tiempo, en el que la palabra dicha, recitada o cantada adquiere el valor de acontecimiento o experiencia, un intercambio con la audiencia. Los poemas son lo que “ocurre” cuando su puesta en voz ha sido conscientemente elaborada y esa plasticidad los convierte en algo fresco, singular e irrepitible.

La tradición oral de la poesía (el rapsoda, el trovador, el poeta-juglar) parece muchas veces lejana de la labor del “poeta moderno”, comprendido este como aquel que solo “escribe” para ser leído en el soporte visual. Dicha constricción, determinada por la mediación tecnológica de la impresión en papel debe ser puesta en cuestión si el poeta pretende articular el arte de la puesta en voz. Por supuesto que es válida la lectura mimética y mental del texto, pero mucho más completa y llena de resonancias, potencialidades y proyecciones es una representación o actuación de la palabra que da valor añadido a lo escrito: enriquece, desvía, multiplica y hace extraordinario el texto, lo convierte en acto, en algo que pasa, que acontece, que sucede, en experiencia entendida como ‘facultad de vivir, presenciar o sentir acontecimientos y circunstancias con cierta profundidad y de extraer conocimiento de dichas vivencias’¹; lo transforma en un animal vivo que se metamorfosea, se excede y nunca se repite.

1 Definición personal, inspirada en las percepciones de Giorgio Agamben (2011). A continuación, adjunto dos definiciones más académicas proporcionadas por el DLE o Wikipedia: “Experiencia (del lat. *Experientia*) 1. f. Hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien o algo. 2. f. Práctica prolongada que proporciona conocimiento o habilidad para hacer algo. 3. f. Conocimiento de la vida adquirido por las circunstancias o situaciones vividas. 4. f. Circunstancia o acontecimiento vivido por una persona” (<www.rae.es>, consulta: 22/10/2018). “Experiencia (del lat. *Experiri*, ‘comprobar’). Forma de conocimiento o habilidad derivados de la observación, de la vivencia de un evento o proveniente de las cosas que suceden en la vida” (<www.wikipedia.com>, consulta: 22/10/2018).

Algunos nombres: Clemente Padín, Luis Bravo, Maca

Hay algunos poetas punteros y precursores en el Uruguay que trabajan en grupo con nuevos soportes y con la experimentación del lenguaje, lo sonoro y la performance de manera programática. Podríamos citar desde Francisco Acuña de Figueroa a los grafismos de Torres García, los desafíos vanguardistas, futuristas de Alfredo Mario Ferreiro o los ideogramas de Amanda Berenguer, los trabajos asemánticos y caligráficos de Julio Campal, uno de los impulsores primero en Uruguay, luego en España de la poesía experimental o los desbordes del signo practicados más tarde por Clemente Padín, Juan Ángel Italiano y Eduardo Milán.

Me centro ahora en Juan Ángel Italiano, Luis Bravo y Maca que han tenido una influencia enorme en autores más jóvenes que publican ya en el siglo XXI la mayor parte de su obra, como José Manuel Barrios, Lalo Barrubia, Martín Barea Mattos, Claudia Campos, Lucía Delbene, Gabriel Richieri, Ernesto Rizzo, Ana Strauss, Melisa Machado, Claudio Burguez, Hoski, Santiago Pereira, Laura Alonso, Omar Tagore, María Laura Pintos, Claudia Magliano, Palacio Gamboa, Sebastián Rivero, Martín Cerisola, Paola Gallo o Alicia Preza. Los tres artistas hacen trabajo colectivo y comunitario a partir de la puesta en voz, lo plástico o el letrismo y la “performance” y muestran cómo a partir de la renovación de los soportes y el apoyo en las nuevas tecnologías se puede conseguir renovar la experiencia, se puede hacer política incluso en estos tiempos posthegemónicos apocalípticos o descreídos. Desde ese cambio de paradigma que implica la irrupción de la cultura de la imagen frente al anterior predominio del logos —como bien intuyeron Aby Warburg y más tarde McLuhan y *malgré* Virilio o Baudrillard²—, se han modificado los medios, los modos, los instrumentos, el canal, y esa transferencia “diferida” del conocimiento puede propiciar una transformación sustancial en el sujeto receptor. Así, por ejemplo, tenemos el audio o trabajo experimental sonoro de Juan Ángel Italiano y Luis Bravo llamado “Fonozoo Ferreiro. Recital polifónico-sinoprofiláctico” (2017), que se inspira en el ya citado poeta vanguardista Alfredo

2 La línea antiimagnológica está, pues, representada, entre otros, por Virilio y Baudrillard, quienes afirman que las imágenes son “asesinas de lo real” o suponen un creciente proceso de “desrealización” del mundo.

Mario Ferreiro, para salirse libremente de las leyes del mercado y el mundo editorial convencional —y solo por eso ya es una apuesta político-artística— desde su misma concepción hasta su distribución y recepción —vía internet—.

Clemente Padín es una referencia inexcusable para los actuales poetas que desarrollan un trabajo cada vez más multimediático, interartístico, ecléctico e híbrido. Constituye un revulsivo para problematizar las nociones centro/periferia, alta cultura/cultura popular, literatura/plástica y una forma de resistencia artístico-política —para vivir de otra manera hay que decir o crear de otra manera— frente a una cada vez más homogénea y fosilizante “cultura global”. Personifica Padín cómo el cambio, el giro a lo visual ha afectado, sobre todo, a las dinámicas de creación, las estructuras y los lenguajes, así como ha influido en todo lo que concierne a los mecanismos de producción, distribución y consumo, revitalizados a través de estrategias alternativas. En definitiva, es constatable que la preeminencia de la iconosfera ha cambiado nuestra vida y se ha revelado en algunos casos como generadora de “experiencia”, en el sentido que le da Agamben (2011), además de dar un vuelco interesante a las industrias culturales y a ciertas prácticas sociales y educativas. Para conocer esta deriva performática y visual de la poesía uruguaya que encarna Padín habría que leer las compilaciones del profesor Argañaraz: *Poesía visual uruguaya* (1986) y *Poesía latinoamericana de vanguardia: De la poesía concreta a la poesía inobjetal* (1992). Poeta, artista multimedial, performer, videasta, se inició en la revulsiva publicación *Los huevos del Plata* (1965-1969). Prosigue con *Ovum 10 y Ovum* (1969-1975), referentes de la entrada de la poesía experimental internacional en el medio local. Padín fue catalizador fundamental para la puesta en contacto de diversas corrientes de neovanguardia en el Uruguay de 1960, de los más variados discursos. De hecho, apenas tiene libros de discurso estrictamente verbal. Su primer poema experimental fue *El descubrimiento del fuego*, uno de los pocos textos fónicos compuestos en el Uruguay hasta el presente. En 1969 presentó, junto a Francisco Accame, la Primera Audición de Poesía Fónica en el Teatro Millington Drake, en la décima Feria de Libros y Grabados, organizada por Nancy Bacelo y en la Exposición Internacional de la nueva Poesía en la Galería U, dirigida por Enrique Gómez. Contribuyó también a difundir en Uruguay el concretismo en la década de los sesenta. La imbricación entre poesía y artes plásticas lo llevará a una concepción del signo gráfico cuya

obra recibe el nombre de *Signografías y textos* (1970). El objetivo fue llevar la manifestación poética a su mínima expresión: la letra. En los setenta Padín introdujo el arte performático concibiéndolo como un “arte de la acción”. Realizó su primera acción pública en la explanada de la Universidad de la República; la tituló desde la polémica consigna de Lautréamont “La poesía debe ser hecha por todos” (1970). Su alcance conceptual gira en torno a las relaciones obra/espectador, alta cultura/cultura popular, arte/política. Padín ha ido multiplicando sus experimentaciones y fue uno de los primeros en asimilar el lenguaje del vídeo para proyectarlo al arte multimedial del trabajo en la red. Su constante presencia internacional en eventos, festivales, congresos y exposiciones hacen que sea un referente mundial de la performance uruguaya. Sus intervenciones, en el seno de un capitalismo que parece impedir el juego, lo lúdico y el descubrimiento, combinan un marcado tono de denuncia en torno a la defensa de la paz, los derechos humanos, la equidad, la conciencia ecológica con una metarreflexión teórica sobre los sistemas de representación y los medios de comunicación artística siempre desde una puesta en práctica imaginativa. En tal sentido, Padín se inscribe en el “artivismo”, corriente que como indica el neologismo, difundido por la teórica española Laura Baigorri surge de la fusión de arte y activismo en obras que articulan proyectos alternativos con intención crítica de alcance socializador —pensemos en Banksy—. Indaga y experimenta Padín tanto con soportes tecnológicos como con nuevos lenguajes discursivos y así produce un impacto en el pensamiento. Su práctica discursivo-artístico-política muestra una posición autocrítica, consciente, disidente, polifónica y enormemente creativa.

Luis Bravo, poeta, *performer*, ensayista, crítico literario y profesor universitario, integró la generación del ochenta junto a otros poetas con los que fundó Grupo Uno, que representaba lo más vanguardista del medio local a través de performances propias de la contracultura de los setenta y con influencia clara de la poesía concreta brasileña y su simbiótica fusión de texto e imagen, y es otro de los nombres imprescindibles. Entre sus libros de poesía destacan *Puesto encima el corazón en llamas* (1984), *Claraboya sos la luna*, plaquette/cassette (1984), *Hojas al viento* (1996), *Árbol veloz* (obra multimedia en cdrom y libro), *31/13* (13 poemas del manifiesto de Vicente Huidobro de 1931 a las 13 letras de Clemente Padín), *Liquen* (2003), *Intemperie* (2005) y *Algo pasa por la voz* (2009). Bravo es impulsor fundamental de la poesía de puesta en

voz en el Uruguay de hoy y muy conectadas con ella están las sesiones de *slam* que organiza y dinamiza. El *slam*, ese ring de voces poéticas entrenadas, esa payada improvisada de versos sin instrumento, esa pelea de gallos espontánea en el escenario o de una voz fusionada con el micrófono que se dirige a una audiencia siempre activa, que opina sin pudor, como en el actual programa radiofónico *Todo Pasa* de Océano FM. El programa es una reminiscencia sonora que se emparenta con los combates de poesía en varios rounds realizados en la década del ochenta en un club de jazz de la ciudad de Chicago, pero se parece también a la tradición vasca de los *bertsolaris* y al duelo musical del rap. Dice Bravo en el prólogo del libro a que dio lugar la competición de *Todo pasa*:

Slam es un término onomatopéyico que remite a un ‘ruido fuerte’, un portazo por ejemplo: ¡slam!, algo más enojado y menos musical que su precedente beat, ese golpecito rítmico, como el del corazón. En gran medida el Slam es la modalidad poética sucesora de la mítica corriente Beat liderada por Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs y Ferlinghetti [...]. La contienda está en la base del Slam. El Slam permite poner en juego el cuerpo, la voz, permite que se introduzca la memoria, la dramatización, el canto y permite la transgresión, la parodia, lo lúdico pero también lo social, lo político. Según Bravo es una “sublimación verbal del duelo a muerte”. Tiene requisitos: el tiempo —tres minutos—, la autoría de quien lo interpreta, no se pueden usar otros lenguajes expresivos —ni música ni escenografía— pero sí se pueden hacer ruidos con el cuerpo. El público es, además, quien decide. Arte y juego se mezclan. Acaba con los límites, y esto es lo que más me interesa, entre alta cultura y cultura popular. Tiene que ver con el barrio, con lo suburbial. Es el arte de la palabra hablada (*spoken word*) y la puesta poética en voz alta (*slam*). Estas performances hacen de la palabra un instrumento de creación personal, popular (Bravo 2017: 6-7).

Lo más interesante y revulsivo del *slam* y la puesta en voz es, de nuevo, esa doble faz: política y simultáneamente estética y extraordinariamente lúdica. En realidad, el trasvase a la red y a los medios de comunicación (radio, televisión) del “capital simbólico”, que constituye una nueva forma de dominación bajo el barniz de la “distinción” según Bourdieu (1988), está a la orden del día³, así como sigue

3 Bourdieu mantiene posiciones muy críticas sobre los medios de comunicación (sobre todo acerca de la televisión). Es conocida la tesis de Bourdieu según la

vigente la desasosegante reflexión de Guy Debord a propósito del carácter “espectacular” de la civilización contemporánea, acerca de hasta qué punto la política, la economía y el pensamiento se han transformado en una “inmensa acumulación de espectáculos” (Debord 1967), en los que la mercancía y el capital mismo asumen la forma mediática de la imagen y el sonido. El ritmo de la sociedad de consumo capitalista es tan vertiginoso que la era visual no puede más que reafirmar el “estado líquido”, Bauman dixit (2003), como única manera, y manera precaria, de adaptarse a lo nuevo, a ese presente continuo, evitando caer así en la temible “desactualización”. En este sentido, no faltan, sin embargo, ideólogos o pensadores, artistas — Bravo e Italiano son dos de ellos— que, más integrados que apocalípticos, construyen, reconfiguran o traducen nuevos modos de significación política, simbólica desde las nuevas tecnologías, que captan y ahondan en ese espíritu de época veloz, dominado por lo visual y sonoro en que estamos ya inmersos. Se trata, en suma, en primera instancia, de aceptar, comprender y adaptarse a los nuevos tiempos y sus posibilidades; y en segundo lugar, de evitar que la cultura o pensamiento “menor” o de resistencia corra el riesgo de convertirse en un instrumento de la barbarie mediática totalitaria y se diluya en la misma; se trata de evitar que la cultura se convierta en ese medio en el que prosperan las formas inteligentes de la nueva barbarie, como consigna Didi-Huberman (2012). En todo caso, resulta anacrónico defender, como Adorno quería, la alta cultura y el arte de vanguardia de la cultura de masas. Bravo nos muestra con su proyecto de la puesta en voz y en escena que los límites son quebradizos, las fronteras inestables y que se puede hacer política y crear experiencia, espectáculo en el seno mismo de los *mass media* neoliberales.

La poesía visual es una manifestación artística en la que la imagen, el elemento plástico, en todos sus dominios, técnicas y soportes, predomina sobre el resto de los componentes. Esta forma de poesía no verbal constituye un género propio y sus creadores

cual todos los capitales manifiestan su efectividad bajo la condición del disimulo, del fingimiento o la creencia de su no cualidad económica. Bourdieu pone el énfasis en la posición de dominio para imponer sus producciones culturales y simbólicas. Habla de “violencia simbólica” y de “habitus” como el “conjunto de las formas de obrar, pensar y sentir que están originadas por la posición que ocupa una persona en la estructura social”.

y cultivadores se mueven en los intersticios de disciplinas como la pintura, la acción poética, el teatro, la música y la misma lírica discursiva, dando lugar a diversas formas: poesía visual (concretismo, letrismo, semiótica), poesía objetual, poesía fonética, poesía sonora, poema acción, etc. El letrismo fue un movimiento poético de vanguardia crucial para entender la creación de Maca, tercer autor del campo experimental uruguayo al que nos referiremos en este trabajo. El letrismo fue ideado por el poeta rumano Isidore Isou, quien publicó un manifiesto en 1945, en el cual propugnó un nuevo tipo de poesía atenta solo al valor sonoro de las palabras, no a su significado. Este manifiesto comenzó a circular en su país natal, para posteriormente llegar a París, donde el letrismo viviría su mayor esplendor —los caligramas de Apollinaire están en su base y en su desarrollo posterior tenemos nombres como los de Brossa, Ullán o Pino—. Los letristas crean construcciones sonoras en las que solo el valor estético de las palabras, las sílabas o incluso las onomatopeyas sin valor imitativo son tomadas en cuenta, con lo cual acercan la poesía a la música. Los letristas intentan también que su movimiento abarque todas las artes con el objetivo de que la emoción estética llegue de forma inmediata sin que sea necesario decodificar el texto y su composición. Maca —Gustavo Wojciechowski— es ilustrador, artista plástico, poeta visual, diseñador gráfico y profesor en la Universidad ORT de Montevideo donde enseña diseño y tipografía. Fundó en 2004 la editorial Yaugurú e integró el grupo de trabajo y sello editorial Ediciones de UNO y el panfleto de agitación cultural *La Oreja Cortada*. En 2002 publicó su libro *TIPOGRAFÍA, poemas&polacos* (Argonauta, Buenos Aires, reeditado en 2005 y 2010), el cual fue seleccionado por el Type Director Club de New York, obtuvo el Certificate of Typographic Excellence y participó del anuario *Typography 25* y de la exposición itinerante por Estados Unidos, Canadá, Europa y Japón. Posteriormente publicó *Aquí debería ir el título (caja de poesía visual)* (Yaugurú, Montevideo, 2008), una especie de libro o caja de poesía visual y tipográfica. Su obra se compone asimismo de los títulos: *Zafiro (yo solo quería ser el cantante de una banda de rock and roll)* (novela, 1989); *M, textículos y contumacias* (1994); *Abisinia* entre otras cosas que pude haber escrito y hoy ya no recuerdo (2009); *De entonces acá* (2011); *Patria y otros poemas electOrales* (2014) y *Esto no es un libro de poemas* (2015). Los beatniks, Oliverio Girondo, Ungaretti, Vallejo o Bob Dylan están entre sus referentes. La poesía concreta brasileña o

el grupo OULIPO con sus consignas también laten de fondo. Digresión poético-política a base de la tipografía helvética, poemas cortados que hay que leer pasando la página, tipografías superpuestas que impiden toda lectura y convierten los textos en ilegibles, letras a la inversa o que deben ser leídas en espejo. Esta es la propuesta de Maca. La parodia, el juego, lo lúdico siempre detrás pero también lo ácido, la burla, la sátira a través de collages con fotografías. Textos metapoéticos, fragmentos, letras rotas que son dibujos, juegos de palabras, paronomasias, aliteraciones, eufonías, disparates verbales y derivas neobarrocas, neobarrosas: “La casa ex seria / El serio se rió / La cosa es siria”. Cito de las solapas de la edición argentina de *Tipografía, poemas&polacos* (Wolkowicz Editores):

Me gustan las letras, la forma de las letras, la tipografía con la cual escribí algunos textos transformados en libros, generalmente de poesía, aunque también una novela y algunos entretenimientos de palabra. Es decir: he escrito algunos libros, edité otros (bastantes más de los que pudiera escribir) y tuve la suerte de diseñar muchísimos más aún... De entre ellos, *Tipografía, poemas&polacos*, me alegra que se consiga por esta editorial. Y con esto ya llegué a la cantidad de líneas (13, como la cantidad de letras de mi apellido) que me había propuesto el editor (Wojciechowski 2017).

La poética visual cuenta, entonces, con uno de sus máximos experimentadores, lúdico pero también político, en Maca. Es una experiencia de lectura diferente a la poesía tradicional. Maca conjuga estas tradiciones de ruptura y crea un infinito juego hipertextual, sintético y lúdico. Lo visual o espacial tiene la misma importancia que la rima o el ritmo de la lírica. La disposición del texto sobre la hoja es fundamental e introduce otros elementos significantes no lingüísticos: dibujos geométricos, letras, colores, fotografías. El campo poético se extiende a la composición gráfica del texto. Manipula elementos fónicos, semánticos y ópticos del lenguaje y construye un artefacto texto-visual combinatorio que bebe de las vanguardias —surrealismo, futurismo, dadaísmo—, del OULIPO y la escuela patafísica, del neobarroco y la poesía concreta de Haroldo de Campos, Augusto de Campos o Décio Pignatari, Noigandres con sus ideogramas, signos esquemáticos no lingüísticos que representan mensajes simples —con Mallarmé, Apollinaire, Pound, Cummings en su origen—, Brossa, Ullán o Francisco Pino. La potencia-

lidad de su poesía es evidente. El campo poético se extiende de esa manera hacia la composición gráfica y sonora del texto.

Y hasta aquí llega nuestro repaso por algunas formas poéticas disidentes en el Uruguay contemporáneo.

Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo (1992): *La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- ARGAÑARAZ, N. N. (1986): *Poesía visual uruguaya*. Montevideo: Mario Zanonchi.
- (1992): *Poesía latinoamericana de vanguardia: De la poesía concreta a la poesía inobjetal*. Montevideo: O Dos.
- AGAMBEN, Giorgio (2011): *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BAREA MATTOS, Martín (comp. y trad.) (2018): *Uruguachas. Poéticas en Uruguay 2018*. Montevideo: La Coqueta.
- BAUDRILLARD, Jean (1978): *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairos.
- (1994): *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- BAUMAN, Zygmunt (2003): *Modernidad líquida*. Ciudad de México: FCE.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert (2007): “Nuevas diversidades: Desplazamientos y aplazamientos en la poesía uruguaya reciente (y un breve apéndice multiculturalista)”. Conferencia en el marco de Instituto de Profesores Artigas [facilitado por el autor].
- BOURDIEU, Pierre (1988 [1979]): *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BRAVO, Luis (2007): “Huérfanos, iconoclastas plurales (la generación poética uruguaya de 80)”, *Fórnix: Revista de Creación y Crítica*, n° 5-6. Lima, pp. 105-156.
- (2008): *Escrituras visionarias (ensayos sobre literaturas iberoamericanas)*. Premio Fondos Concursables del Ministerio de Educación y Cultura. Montevideo: Fin de Siglo.
- (2012): *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya. 1950-1973*. Montevideo: Estuario.
- (2017): “Voces en el ring”. Prólogo de *Slam FM*. Montevideo: Estuario, pp. 5-18.
- BRUÑA BRAGADO, María José y Valentina LITVAN (coords.) (2011): *Austero desorden. Voces de la poesía uruguaya reciente*. Madrid: Verbum.

- CASAL, Julio J. (coord.) (1940): *Exposición de la poesía uruguaya desde sus orígenes hasta 1940*. Montevideo: Claridad.
- CHARTIER, Roger (1992): *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- COOLTIVARTE.COM: <<http://cooltivarte.com/portal/juan-angel-italiano/>> (consulta: 10/11/2018).
- DEBORD, Guy (1967): *La société du spectacle*. Paris: Buchet-Chastel.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2012): *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada.
- GADEA, José Luis (Hoski) (comp. y coord.) (2018): *En el camino de los perros. Antología virtual de poetas uruguayos ultrajóvenes*. Montevideo: Estuario.
- ITALIANO, Juan Ángel (2018): *El ancho margen. Muestra de la poesía visual uruguaya (1835-2016) + poesía ilustrada + poesía digital*. Edición digital: <<https://autores.uy/fuente/816>> (consulta: 15/10/2018).
- MORA, Vicente Luis (2012): *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral.
- PADÍN, Clemente (2009): *40 años de performances e intervenciones urbanas*. Montevideo: Yaugurú.
- RAMA, Ángel (1969): *La canción protesta*. Selección de Daniel Viglietti. Colección Enciclopedia Uruguaya, n° 57. Montevideo: Arca.
- TAN CAM PAN TE: <<https://archive.org/details/TANCAMPANTE5>>. Una revista que pasa revista sobre algunos fenómenos o hechos puntuales en el campo de la poesía y narrativa sonora uruguaya (consulta: 10/11/2018).
- VV.AA. (2006): *Clemente Padín (Antología de textos y crítica sobre su obra)*. Montevideo: Banco Central del Uruguay.
- VIRILIO, Paul (1997): *El ciber mundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.
- WOJCIECHOWSKI, Gustavo (Maca) (2008): *Aquí debería ir el título (caja de poesía visual)*. Montevideo: Yaugurú.
- (2017): *Tipoemaca*. Buenos Aires: Wolkowicz.