

TAMUDANDO DE LUIS BRAVO: POESÍA PERFORMÁTICA PARA EL SIGLO XXI***Tamudando* by Luis Bravo: performer poetry for the XXI century**

Autora: Lucía Delbene¹

Filiación: Instituto de Profesores Artigas, Montevideo, Uruguay.

Email: luciadelbene@gmail.com

RESUMEN Esta investigación toma como objeto de estudio la performance realizada por Luis Bravo (1957) titulada *Tamudando* y puesta en escena en la sala Zavala Muniz del teatro Solís en noviembre de 2009. *Tamudando* conjuga poesía, música y arte visual en un collage en donde la forma despierta como unidad ensamblada desde distintos planos artísticos y que configura una novísima forma de representar, explorando las dimensiones de la poesía, en el misterioso territorio donde el sonido se transforma en sentido y viceversa. Esta obra de Luis Bravo abre el abanico de la poesía a su pluri-dimensionalidad de objeto melódico, visual y teatral, donde el poeta arranca las vibraciones que lo impulsan al encuentro de la condensación de la palabra.

Palabras clave: Luis Bravo, poesía sonora, arte visual, performance, poesía uruguaya.

ABSTRACT This research considers as the study subject the performance carried out by Luis Bravo (1957) entitled *Tamudando* and opened in Zavala Muniz auditorium at Teatro Solís in November 2009. *Tamudando* combines poetry, music and visual art in a collage where shape awakes as an assembled unit from different artistic blueprints and which constitutes a new way of representing, exploring the dimensions of poetry, in the mysterious territory where sound becomes sense and vice versa. This work of Luis Bravo opens the range of poetry to its pluridimensionality of the melodic, visual and theatrical object, where the poet grasps the vibrations which inspire him to discover the condensation of the word.

Keywords: Luis Bravo, sound poetry, visual art, performance, uruguayan poetry.

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 metarrelatos 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 autónomo. 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 *horror 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 kitsch 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 universal. 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 muestra capaz de recorrer 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 y 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 cual se van bosquejando nuevos relatos que dan pie a esta época que nos interroga con urgencia sobre 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 entonces como constatación e interrogación, acerca de los nuevos estilos artísticos que irrumpen o se afianzan a partir del lineamiento postmoderno, particularmente presentes en la *performance* sonoropoiética –creadora de sonidos poéticos– denominada *Tamudando*, puesta en escena en la Sala Zavala Muniz del teatro Solís de Montevideo por poeta y performer Luis Bravo, en noviembre de 2009.

El término *performance* que utilizamos en una acepción adjetiva en el título de este trabajo, supone la inclusión de la puesta oral de la poesía en un revival de este género tan antiguo como la poesía misma, pero que comporta usos de múltiple referencialidad. La palabra, cuyo étimo *parfournir* del francés significa “completar”, admite un amplio abanico de referencias que aquí restringimos al campo de las artes. 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 del siglo pasado. Es en el dadaísmo donde se perfilan los elementos fundamentales que dan estatuto ontológico a la *Performance* como forma de expresión artística. Entre ellos podemos apuntar la integración de las disciplinas que disuelven las fronteras entre las artes así como se practicaron en la modernidad, la inclusión del cuerpo del artista dentro del mensaje artístico, su condición de evento, único e irreplicable, su fuerte apuesta a la experimentación y al descubrimiento, como su relación inmediata con los receptores. La apuesta a la experimentación y al descubrimiento –una práctica eurística en tanto se propone como crítica de lo conocido– a nuestro parecer, conforma una de las intencionalidades explícitas

de la *performance*. Es en este aspecto que *Tamudando*, como *performance* poético-sonora abre el cuerpo de la poesía a uno de sus caudales más antiguos, ensombrecidos durante los siglos de la era Gutemberg por la escritura, transfiriendo a la obra una dimensión genética de significado: un espacio de verbalidad puramente sonora, la música como estrato sónico del lenguaje emancipado de su automatización cotidiana.

En el Uruguay la *performance* o “Arte en acción” comienza a practicarse en el inicio de la década del 70 por el multifacético Clemente Padín (1936), poeta, diseñador, artista visual y performista. En su poema performático “La poesía debe ser hecha por todos” (1970), Padín fundamentaba las bases de lo que iba a ser su propuesta de *arte en acción* también denominada *poesía inobjetal*, que entroncaba con la tradición del vanguardismo latinoamericano, particularmente con el concretismo y el neoconcretismo de los 60 y 70. Si bien este artista continuó desarrollando su corpus teórico y práctico a través de magazines vanguardistas publicadas durante las mencionadas décadas *Los huevos del Plata* (1965-1969), *Ovum 10* (1969-1972) y *Ovum* (1973-1976), la demolición de las instituciones democráticas por los militares en 1973 produce un quebranto de la vida cultural en el país, abriendo una nueva etapa que se conoció dentro de fronteras como “cultura del insilio”. Este neologismo utilizado para caracterizar algunos aspectos de la vida artística de los 70 se describe como: “El inxilio o exilio dentro de fronteras, refiere a una forma de relación del individuo con un orden cuya hegemonía no se acepta, pero su dominación se legitima mediante la introyección del miedo y la obediencia” (Trigo 37) y en donde cualquier posible manifestación artística era reprimida violentamente.

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 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. La 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” (entrevista a Delbene) que conjugaba la necesidad histórica de aunar esfuerzos en pos de la apertura política, con el arribo tardío de algunos de los rasgos de la postmodernidad que luego de la restauración democrática se manifiestan como aluvión de fenómenos artísticos. Bravo conoce su etapa de formación juvenil produciendo sus primeros trabajos poético-performáticos 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 1985. 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 se habían practicado hasta la década del 70. En este marco de producción artística, es fundamental el trabajo de Ediciones de Uno, que se forma como cooperativa de autogestión y que nuclea a esta nueva generación de artistas que realizan una fuerte apuesta a la renovación formal. En este contexto surge el primer trabajo de puesta oral de la poesía del autor en un cassette y libro plaquette llamado *Si el Pampero la acaricia* que reúne a varios poetas con músicos para la puesta sonora de la poesía, además de fotógrafos y diseñadores que colaboran en la en la fase de estilización del soporte como objeto artístico. Es el punto de partida de una trayectoria que continúa en la línea estilística de extracción de la poesía de su mudez escritural hacia los formatos de realización sonora. El autor reconoce que luego de la revolución cultural de los sesenta, de la psicodelia, el rock, el punk de los 70 que llegan en la postdictadura, junto a figuras de como Jim Morrison o Luca Prodan, la poesía sale de su ostracismo 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 este proceso de renovación formal. 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 las veladas del café de Zurich. Allí Bravo presenta “Claraboya sos la luna”, poema que trabajaba con los distintos registros sonoros del habla en clave lírica o paródica y que tenía como referente a Taberna de Roque Dalton, y en donde se agregan elementos espectaculares al trabajo de la poesía sonora. Sin embargo, es en “Ritual para trece cuadros de lluvia” de 1989, en donde se integran con fuerza orgánica inédita los elementos que componen la *performance* en donde trabaja un equipo de artistas en la puesta del espectáculo que se realiza en el Teatro Anglo y que muchos recuerdan como un hito fundacional en esta vertiente artística en el país. En “Ritual para trece cuadros...” están echadas las bases que constituyen los pilares del trabajo performático desarrollado por 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 cercenados 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 amplificada –no sustituida– por las tecnologías de potenciación de las capacidades humanas.

El autor ha preferido usar la palabra recital para referirse a *Tamudando* por considerar que *performance* ha sido captada con mayor pertinencia teórica por las artes visuales. Sin embargo no niega el sentido performático del discurso poiéticosonoro 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 propiamente uruguayo, hasta reflexiones meta-discursivas que concurren 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 hablando” (Bravo, partitura poética, inédito) ((Todas las citas

de *Tamudando* pertenecen a la partitura poético-performática inédita.)), indicando el trasvase de la poesía a su dimensión sonora y la exploración del lenguaje en clave musical y espectacular que remozan aquella vieja tradición del romance y la trova en su recepción por la cultura ágrafa de 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” (2), *Tamudando* es el trayecto hacia esa zona de inestabilidad en donde el proceso creativo, “la cocina” de la poesía tiene lugar y desnuda el corazón álgido 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 dominios separados. *Tamudando* evoca el 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 del lenguaje en su estado de código y dispositivo de comunicación. *Tamudando* es ese viaje inverso que invita al espectador-escucha a participar de la transformación del lenguaje en un poliedro vivo de música, cuerpo e imagen pulverizando la dicotomía abstracta que embalsama al signo en su valor de intercambio. El poeta se transforma aquí en el mago que abre con su llave poética las potencias órficas de la poesía: poder y encantamiento del signo liberado de las poderosas mallas en las que se confunde como ser.

Tamudando indicando un trabajo sin solución de continuidad en la poesía de este autor, tiene su origen en *Liquen*, 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 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, en octubre de 2009, en el marco del Ciclo llamado “Esto pasa por la voz” al que aquí nos estamos refiriendo. En esta ocasión, en el folleto de presentación del espectáculo bajo el epónimo *Tamudando* se describe: “recital verbo – fonético + sonidos mutantes afines: sapos hipogrifos llaves benjuí jaikus & líquenes en danza”. En esta descripción aparecen algunos elementos que se trasladan por el orbe poético de *Tamudando*. Las formas son minimales, templadas en la temperatura del haiku japonés, en cuanto a la síntesis formal y a la densidad de significado que no derrocha fonos en la configuración de las miniaturas que conforman este bestiario sonoro. Un estado de

máxima concentración en el cual el repertorio fonético se abre a su potencial musicalidad, acompañado por un instrumento o por la misma estilización de la voz confluyendo en el tallado de la palabra poética o viceversa. En este trabajo de modelización sonora, no se excluye al juego y al humor, a la intromisión de diferentes tipos de registros, diálogos poéticos y gestuales, elementos tomados de la tradición vernácula y latinoamericana, un pequeño relato de *sapos y culebras* engañosamente 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 músico-gestual.

La *performance* se inicia con la obertura “Al faná” que opera como pórtico del templo sonoro y también lo cierra. “Al faná”, “inmersión del yo individual en el Ser Universal”; “éxtasis en la contemplación y gozo en la divina belleza” (Bravo, Partitura) según el budismo y sufismo tiñen al poemario en esa atmósfera oriental de despojamiento y concentración presentes en la forma y en algunas prácticas de religiosidad oriental, que postulan la disolución del yo a en el Universo como la máxima aspiración del iniciado a través del ejercicio de la austeridad. “Al faná” propone al silencio como el origen de la poesía, el borde desde el cual brota la musicalidad que se condensa en el espacio en blanco pasible de poblarse solamente con una escritura del cuerpo, la danza de la ménade en su frenesí divino y el trayecto que recorre hacia la majestad inmóvil, silenciosa del menhir, la potencialidad en torno al trazo mínimo de los versos que resuenan en ese más allá desde donde emergen y en donde mueren. Este silencio que “sueña al sonar y suena al soñar” es inherente al signo musical del que se genera la poesía, es la visibilidad auditiva del espacio aún no conjurado, infinito e irresoluto que se abisma en el plasma rico de la nada y se hace perceptible como visión en negativo de la forma soñada. El quiasmo revierte el proceso, el silencio muda en sonido y el sonido en luz, “arde de luz al oro del sol” insuflando las imágenes visuales que se apoyan en las esculturas sonoras y completan así las dimensiones en las que se desenvuelve la poesía de *Tamudando*. El silencio también es el carcaj del aire en “Lacustre”, de donde parten las flechas de la poesía para provocar la partenogénesis de este universo, que metaforiza en la figura del flechador cósmico presente en la poética de Bravo, la fuerza telúrica de creación y pulsión activa del yang. “Lacustre” abre la sección denominada como Sitios húmedos, asimismo primera sección de *Liquen*, lugares fértiles en donde “el sol poniente de larvas” es el humus de la vida que bulle con fuerza secreta y donde nacen las pequeñas bestias musicales despertadas en *Tamudando* para pronunciar su *serenata anfibia*. La quietud de la superficie del lago –isotopía visual del silencio virginal–texturada en una nota de clarinete, es apenas interrumpida por las sombras de los peces que rasgan en “añicos de luz el tafetán del agua” descomponiendo el plano sonoro en la cascada de sonidos del instrumento shine. La fragmentación sonora inicia la rotación del círculo que compone la vida, la muerte y el renacimiento, idea que reproduce la estructura circular del poemario y que se objetiva en el mandato de la naturaleza Real de la Rosa de “Ejército Nocturno”, segundo poema de “Sitios Húmedos”. Según Fressia, “Lacustre” “contiene en sí la poiesis, la creación y el parto de un mundo” (3) en tanto establece la fundación de este microcosmos generado a partir de sus enlaces con las fuerzas titánicas del sol y del aire que lo irrigan. La conexión entre tierra y cielo, el microcosmos como duplicación en miniatura del macrocosmos, se realiza en “Hermética”. El título de este poema breve de tres versos, alude a la antigua filosofía que daba el corpus teórico para las

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

Ver video de “Llaves” [aquí](#).

Bibliografía:

- Bravo Luis. *Escrituras visionarias*. Montevideo: Fin de Siglo. 2007. Impreso.
- . “Huérfanos, iconoclastas, plurales. La generación poética de los 80”. Versión corregida para el congreso de APLU. 2007. Impreso.
- . *Algo pasa por la voz*. Montevideo: Estuario, 2008. Impreso.
- . Partitura poética para performance *Tamudando*. Inédito.
- . Entrevista. Ent. Lucía Delbene. Abril 2010. Inédito.
- Ciancio, G. “Una nave breve entre las olas del lenguaje”. *Revista Hermes Criollo*, Año 2. N° 6 agosto-nov. 2003. Impreso.
- Fajardo, C. *Estética y Postmodernidad*. Quito: Ed. Abya-Yala. 2001. Impreso.
- Eiñoder-Boxer, Paula. “Cap. 5. Poesía Inobjetal. El arte de la acción”. *Estudio de la obra poética de Clemente Padín*. Web. Universidad de la República. 10 sept. 2010 <http://boek861.com/padin2/obra_poetica_cp.htm>
- Fressia, Alfredo. “La poesía conquistada de L. Bravo”. *Semanario Brecha*. 26 mar. 2004. Impreso.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Paidós. 2008. Impreso.
- Goldberg, RoseLee. *Performance Art*. Barcelona: Destino. 2002. Impreso.
- Jameson, Frederic. *El posmodernismo*. Buenos Aires: Paidós 1984. Impreso.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1987. Impreso.
- Padín, Clemente. “Ritual o performance, siempre utopía” *Performancelogía*. Todo sobre arte de Performance y Performancistas. Web. 15 ag. 2010. <<http://performancelogia.blogspot.com>>
- Taylor, Diana. “Hacia una definición de Performance”. *Performancelogía*. Todo sobre arte de Performance y Performancistas. Web. 15 ag. 2010. <<http://performancelogia.blogspot.com>>
- Trigo, Abril. “Contracultura del insilio (y desvíos del canto popular)”. *¿Cultura uruguaya culturas linyeras? (Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya)*. Montevideo: Vintén Editor, 1997. 35-64. Impreso.

Fecha de recepción: 30/7/10
Fecha de aceptación: 25/8/10

1. Lucía Delbene es egresada del Instituto de Profesores Artigas (IPA) y Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona. Ha publicado el libro de poesía *Garza en Garza* (2009) y artículos en revistas digitales. Actualmente se desempeña como docente de secundaria, investiga y escribe ficción y ensayo.
2. Todas las citas de *Tamudando* pertenecen a la partitura poético-performática inédita.