



## Trazos de la performance en el Uruguay de fin de siglo

**Lucía Delbene**<sup>1</sup>

Instituto de Profesores Artigas  
Universidad de la República  
luciadelbene@gmail.com

**Resumen:** En este trabajo pretendemos trazar algunos de los recorridos que el arte de la performance, entendido como el arte que es ejecutado en un *hic et nunc* del cuerpo del artista como canal de la obra, realizó en el Uruguay emergiendo desde la neo-vanguardia de los sesenta, para continuar su desenvolvimiento en los insilios y exilios en la dictadura de los 70 hasta fondear en la resistencia y la movida contracultural de los años 80. En esta última década, los poetas y performers regaron el territorio con propuestas estéticas que trasvasaban las formas de producción artísticas practicadas en el país hasta el momento. En estos derroteros, la performance escribe la relación del artista con la *polis* alcanzando los límites de las formas del arte moderno para deconstruir las relaciones fundamentales entre individuo y sociedad que comienzan a transformarse hacia el final del siglo, cuestionando las nociones de disciplina, género, identidad y frontera como los monumentos que habían regido desde la consolidación del sujeto moderno concomitante a las revoluciones burguesas propulsoras de la colonización de ultramar. Si bien el “giro performático” de las artes de neovanguardia en los años 60 signó la producción de los centros hegemónicos, en Latinoamérica tuvo sus señas particulares que lo demarcaron en una fuerte *contextualización* con respecto a la urgencia de la situación social y política que se estaba produciendo en el continente. De esta forma, en el Río de la Plata al menos, podemos constatar un devenir común de la experimentación en la forma y de los planteos que los artistas realizaron en ese periodo.

---

<sup>1</sup> **Lucía Delbene** (Mdeo. 1975) Poeta, narradora, investigadora y docente. Egresada del IPA (Instituto de Profesores Artigas) y Lic. en Filología Hispánica (Universidad de Barcelona). En poesía, ha publicado *Garza en garza* (2009), *Taurolabia* (2012); en narrativa, *La homicida de las flores* (Revista Cantá Odiosa, 2001), *El libro de los peces* (Trópico Sur, 2013), y diversos artículos sobre poesía en revistas electrónicas nacionales, hispanoamericanas y extranjeras: H Enciclopedia (Uru.), No Retornable (Arg.), Piedra Alta (Uru.), Revista Lab (Chile), Revista Sic (Uru.), Alter/nativas (USA).

**Palabras clave:** Performance – Fin de siglo – Uruguay

**Abstract:** In this paper, we outline some of the routes that the art of performance, defined as the art that is being run on a *hic et nunc* of the artist as a channel for the work body, held in Uruguay will emerge from the neo-avant-garde of the sixty to continue their development in the *insilios* and exile during the dictatorship of 70 to anchor in the resistance and counter-move 80. In the last decade, poet and performers sprinkled the land with proposals that pierced aesthetic forms of artistic production practiced in the country so far. In these paths, the performance artist type relationship with citizens reaching the limits of modern art forms to deconstruct the fundamental relationships between the individual and society begin to transform towards the end of the century, questioning the notions of discipline, gender, identity and border as the monuments that had governed since the consolidation of the modern subject to concomitant propulsion bourgeois revolutions of colonization overseas. While the "performative turn" gear neovanguardia in the 60s unsigned production of hegemonic centers in Latin America had its distinguishing marks that demarcated in a strong contextualization regarding the urgency of the social and political situation was occurring on the continent. Thus, in the River Plate, we can see a common future of experimentation in form and postures that the artists made in that period.

**Keywords:** Performance – End of the century – Uruguay

## Introducción

El Uruguay de la década del 80 no fue solamente el tiempo de una transición desde la dictadura más violenta que haya conocido el país en su corta edad –convengamos que doscientos años de existencia inscribirían a los estados latinoamericanos aún en una etapa de consolidación– hacia una democracia que arrastraba las crudas cicatrices de la guerra sucia: muertos y torturados, exiliados e insiliados, silencio y represión. Los años 80 fueron también los años del destape, del rock nacional, de las razzias policiales y de la brigada antirazzia, de los boliches *under*, como “Juntacadáveres”, “Cabaret Voltaire”, ciclo de performances poéticas, y de “Arte en la lona”, nombre de un ciclo de variedades llevado a cabo en un club de boxeo y tomado por los poetas, rockeros y performers para sus presentaciones. Fue una década de eclosión expresiva que, como la movida madrileña, irrumpió en la escena del postfranquismo y se convirtió en la plataforma de una nueva generación de artistas que recogieron la mordaza y el bajón de doce años de abolición para crear, con los restos de una sociedad hecha pedazos, un territorio de transformación, usina que se alimentó de los despojos para lanzarse al futuro con un aullido de triunfo que al mismo tiempo disimulaba la desolación y el dolor que les había producido el estrépito de la República modelo, la tacita del Plata, al hacerse añicos en el mantel de la guerra fría.

En este trabajo pretendemos trazar algunos de los recorridos que el arte de la performance, entendido como el arte que es ejecutado en un *hic et nunc* del cuerpo del artista como canal de la obra, realizó en el Uruguay, emergiendo de la neo-vanguardia de los sesenta, para continuar su desenvolvimiento en los insilios y exilios en la dictadura de los 70, hasta desembocar en la resistencia y la movida contracultural de los años 80. En estos derroteros, la performance escribe la relación del artista con la *polis* alcanzando los límites de las formas del arte moderno para deconstruir las relaciones fundamentales entre individuo y sociedad que comienzan a transformarse hacia el final del siglo, cuestionando las nociones de disciplina, género, identidad y frontera como los monumentos que habían regido desde la consolidación del sujeto moderno concomitante a las

revoluciones burguesas propulsoras de la colonización de ultramar. Si bien el “giro performático” de las artes de neovanguardia en los años 60 signó la producción de los centros hegemónicos, en Latinoamérica tuvo sus señas particulares que lo inscribieron en una fuerte *contextualización* con respecto a la urgencia de la situación social y política que se estaba produciendo en el continente. De esta forma, en el Río de la Plata al menos, podemos constatar un devenir común de la experimentación en la forma y de los planteos que los artistas realizaron en ese periodo. Es por ello que la historia de la performance no es solamente la de un género neófito que recupera tanto el aura benjaminiana como la construcción copresenciada entre el performer y el espectador de la relación entre el cuerpo y la *polis*, sino que es la narración de un tránsito histórico-político que selló al subcontinente en el final del siglo XX, proponiéndose como la historia de una sujeción que solicita por sus desataduras con las vías que el cuerpo es capaz de canalizar como depositario de las marcas fundamentales que la civilización le imprime.

Se vuelve necesario enmarcar esta historia, la de los países latinoamericanos y la del Uruguay en particular, en un entramado de relaciones geopolíticas mundiales, donde el poscolonialismo de buena parte del siglo XX ha determinado profundamente el desarrollo de los acontecimientos en América Latina y donde también es posible trazar un devenir colectivo imbricado en un circuito mayor que hoy ya es lugar común llamar de globalización. A partir de la segunda posguerra podemos iniciar un recorrido que comienza con la constitución de los dos grandes bloques políticos y económicos mundiales, cuyo blasón fue la construcción del muro de Berlín en 1961, que separaba dos mundos enfrentados entre sí, pero también los unía en una compleja red de relaciones de las cuales Latinoamérica no estuvo absuelta.

La polarización del mundo en dos bloques geopolíticos establecidos por la guerra fría, se transfiere al subcontinente a partir de la revolución cubana y el triunfo de Fidel Castro en 1959 que derrocará la dictadura de Batista para establecer el primer (y último) régimen comunista americano. Este acontecimiento oficiará como un factor dinamizante de los hechos que se suceden sin solución de continuidad durante los años sesenta hasta la

implementación de las dictaduras latinoamericanas durante esta década y la siguiente: Brasil (1964), Argentina (1966 y 1976), Chile (1973), Uruguay (1973), por sólo consignar los países del cono sur. De acuerdo con el historiador argentino O'Donnell, la implementación de los estados autoritarios como respuesta a una crisis que amenazaba con el advenimiento del comunismo y con la disolución de los regímenes capitalistas que el intervencionismo imperial de los EE. UU. apoyaba, tuvo distintas características en la década del 60 y del 70. Mientras que en los 60 funcionó como una barrera ante el avance social y político de las izquierdas, en los 70 fue la desarticulación de las organizaciones político-partidarias que se erigieron en pie de guerra contra el régimen, por ejemplo el MLN tupamaros en Uruguay o montoneros y ERP, en Argentina (O'Donnell: 75-76). Es en este momento, cuando en el Uruguay comienza a gestarse la crisis política y económica que daría a paso a la guerra de guerrillas a partir de la radicalización ideológica de las facciones en disputa, que surgen las primeras manifestaciones de la neovanguardia, del conceptualismo, del arte en acción y de la performance, momento donde la poesía y el arte ingresan en un discurso de filiación política entroncando una estética de la comunicación con la lucha revolucionaria que se hacía eco desde las diversas esquinas de América Latina.

### **Ediciones de Uno: poesía en la Resistencia y reactivaciones de la Vanguardia en la década del 80**

Ediciones de Uno se origina en el grupo que formaron Gustavo Wojciechowsky, Agamenón Castrillón y Héctor Bardanca para realizar recitales poéticos, configurando una forma de resistencia cultural que se unirá al resto de las voces de la ciudadanía y la cultura que abogaron por el fin del gobierno militar. Fundada como editorial y consolidada en la década del 80, fue un proyecto colectivo, multidisciplinario y performático en torno al oficio de la poesía que ya en 1985 tenía publicados catorce títulos en su Colección de Poesía entre poemarios y plaquetas; siete en la Colección Urgente, compuesta por poesía ilustrada en fotocopias, volantes y más plaquetas; cinco de la Colección de Canto, con poemarios de cantautores; dos de la Colección olla podrida, donde

se cocinaban trabajos de plásticos y titiriteros; además de tres revistas: *UNO en la cultura*, de la que hubo solamente un número, y dos de *El Manojó*<sup>2</sup>. De este modo, el grupo tomó la dificultad histórica que comienza a atravesar la producción poética como un desafío, creándose su propio público a través de la encarnación corporal de lo estético: la performance y sus múltiples expansiones en espectáculos musicales, poesía sonora, poesía ilustrada y libros-objeto, los cuales supieron integrar diversos lenguajes estéticos que acusaban el advenimiento del fin de la modernidad en sus fracturas disciplinarias y sus nuevas aglutinaciones. En este artículo intentamos algunos abordajes al trabajo que Ediciones de Uno realizó a caballo de fin de siglo. Tomaremos el contexto histórico y cultural como punto de partida con lo que Luis Camnitzer llamó *contextualización*,<sup>3</sup> es decir, el arraigo en las condiciones históricas propias de continente latinoamericano como acicate político de una producción que se percibe como innovadora en el inaugurado siglo XXI.

La primera fase de la dictadura (1973-1976) tuvo como principal cometido la destrucción de todos los elementos considerados subversivos para el régimen a través del establecimiento de la máquina comisarial, cuyo procedimiento consistió en “poner la casa en orden”<sup>4</sup>. El eufemismo denotaba la aniquilación sistemática de los individuos y las instituciones que se opusieron a la constitución del régimen golpista. De este modo se produjo una profilaxis de las agrupaciones políticas, sociales y culturales con la ilegalización de los partidos y colectivos contrarios al régimen y la clausura de varias instituciones afines. No obstante, rotos la mayor parte de los vínculos y de los espacios organizados en torno al trabajo cultural, coexistieron, sobre todo a partir de la segunda fase de la dictadura, zonas de resistencia. Si bien la resistencia no es una categoría conceptual fija sino móvil, produciéndose en aquellas sociedades de regímenes autoritarios como su oponente dialéctico, la resistencia cultural se nutrió con

---

<sup>2</sup> Consultado en el Catálogo de Ediciones de Uno. Ediciones de Uno. Mdeo: 1986.

<sup>3</sup> En su estudio sobre arte conceptual latinoamericano, el autor afirma que el caso del subcontinente implica el contexto de realización con respecto a las condiciones socio-políticas del arte y los artistas. L. Camnitzer, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Montevideo: HUM, 2008.

<sup>4</sup> Según el politólogo L. E. González, la dictadura conoció tres etapas: la comisarial (1973-1976), la fundacional (1977-1980) y la transición (1981-1984), en las cuales el proyecto político-militar se enfatizó en distintas direcciones de acuerdo a su evolución histórica (Caetano; Rilla: 129-134).

los jóvenes de una nueva promoción que se sumaron al quehacer artístico de la década y procuraron la restauración de los vínculos y los espacios disueltos por el gobierno de facto.<sup>5</sup> Esta segunda etapa del régimen de facto fue conocida como “proyecto fundacional” o también, del “resurgimiento”, a consecuencia de los cambios en las políticas del gobierno y de las actuaciones de la ciudadanía en respuesta a éstas. El impulso del neoliberalismo económico, que había empezado a operar desde la etapa comisarial y aún antes, con la apertura financiera a capitales extranjeros y la conversión del país en una plaza favorable para las finanzas, comienza a mostrar su debilidad estructural de implantación neocolonialista con la dolarización de la economía, la fuga de capitales y la devaluación que concluirá con la ruptura de la “tablita”<sup>6</sup> y la primera de una serie de crisis económicas en 1982. En 1977, los militares plantean la posible realización de un plebiscito en el cual se aprobaría la reforma constitucional que legitimaría las modificaciones implementadas por el gobierno durante el régimen, pero que, a la postre, se transformará en una evaluación general del mismo. La instancia no se realizará sino hasta 1980, momento en el cual ante el triunfo del “No” como síntoma ineludible de rechazo a la dictadura, se iniciaría la fase de transición democrática, la cual finalmente se restablecerá con los comicios nacionales de 1984 y la asunción en 1985 del primer gobierno elegido democráticamente luego de doce años de fractura institucional.

El “proyecto fundacional” tenía el cometido de proveer un imaginario de nación que fuera funcional al programa ideológico de la dictadura.<sup>7</sup> Se promovieron las figuras patrióticas, las fechas históricas con despliegue performático en escuelas, liceos y demás instituciones públicas, y se implementó un programa cultural que promovía la figura del prócer José Artigas como jefe militar de la gesta patriótica, la realización de desfiles y espectáculos gimnásticos de corte neofascista y, eventualmente, la ocupación de espacios

---

<sup>5</sup> En dicha apreciación de la Resistencia, los historiadores hacen énfasis en el factor colectivo como elemento propulsor de la misma (Nahum, Benjamín (coord.): 134).

<sup>6</sup> Término con el que se conoce popularmente una devaluación de la moneda abrupta y generalizada.

<sup>7</sup> Este proyecto estuvo basado en las tradiciones vinculadas al pensamiento conservador impulsado, en ese momento, por una tecnocracia de corte neoliberal. Nahum, Benjamín (coord.): 133.

antes pertenecientes a los artistas, como la otrora principal sala del teatro “El Galpón”, al igual que de varias plataformas en los medios de comunicación que se ocuparon de publicitar el proyecto.<sup>8</sup> También se favoreció el folklore de raíz campera y tradición nacionalista con la realización de conciertos masivos, sobre todo en el interior del país.

Junto al “proyecto fundacional” coexistieron espacios resistentes que, pasados los años del silenciamiento, inician la recuperación de los ámbitos desde los cuales se producían el arte y la cultura. Entre ellos se encontraba la Feria Nacional de libros, grabados, dibujos y artesanías, fundada por la poeta Nancy Baceló en 1972, evento de realización anual que convocaba a artistas de todos los rubros a la exposición de sus trabajos. Asimismo, la Cinemateca Uruguaya, algunos teatros como el de la Alianza Francesa o El Circular y la red de teatros barriales sobrevivieron a la expoliación. Entre las editoriales, había permanecido en pie Banda Oriental, que realizó una importante labor de resistencia, sobre todo a partir de 1978, con la colección *Lectores de la Banda Oriental*, de gran penetración en el público a partir de suscripciones. Otras, como Arca o Ediciones de la Balanza, continuaban publicando a los autores insiliados aunque hubiese mermado mucho su producción.<sup>9</sup> A partir de 1982, Ediciones de Uno, fundada por G. Wojciechowski, A. Castrillón y H. Bardanca surgida del proyecto de realizar una revista literaria, de la que finalmente saldría un único número, Uno en la Cultura, comenzó a funcionar en forma de cooperativa de escritores con un sistema de suscripción mensual.

Una cartografía de la resistencia, sin embargo, presentará ciertas tensiones que demuestran una configuración inestable en la que los diferentes agentes colectivos se proyectaron desde una concepción estético-política propia. Dicha concepción, expresaba los conflictos generados por modos distintos de concebir el arte y su praxis, resultantes de la extracción social y el

---

<sup>8</sup> Véase el excelente corto presentado por Pablo Stoll y Daniel Yafalian *Uruguay hoy en Huellas, a 40 años del golpe*, donde se releva el uso que los militares hicieron de la televisión como máquina propagandista en la época 1979-1984. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=g2jN08WJPIO>

<sup>9</sup> El término *insilio* fue agenciado por Abril Trigo como: “Estupendo neologismo acuñado por Diego Pérez Pintos y retomado por las ciencias sociales, el *inxilio*, o exilio dentro de fronteras refiere a una forma de relación del individuo como un orden cuya hegemonía no se acepta, pero su dominación se legitima mediante la introyección del miedo y la obediencia” (Trigo: 37).



ámbito sociopolítico desde los cuales cada uno de estos agentes proyectaría su trabajo. La resistencia se manifestaba en el acceso a los espacios y en la exposición de las voces, revelando la emergencia, a pesar de la censura castrense y la autocensura del insilio, de colectivos artísticos con distintas posturas ante las formas de practicar el quehacer artístico. Según Gustavo Wojciechowski (Macachín) poeta, artista visual y performer, cofundador de Ediciones Uno, la disyuntiva venía dada entre los artistas por aquello de “mantener o crear nuestros propios espacios”.<sup>10</sup> En el entramado social de aquella época, la cuestión del espacio como toma de posición se hace pertinente a partir de esta irrupción. Mientras que la resistencia proyectada desde la clase media ilustrada de filiación izquierdista se atrincheró en los ámbitos que resistieron al embate comisarial (Teatro Circular, Feria del Libro y grabados, el Club de Grabado o Banda Oriental) existirá otra postura, la de los poetas jóvenes, entre ellos los Uno que desplegarán su propuesta desde un frente periférico cuya primera base de operaciones estaba instalada en el barrio del Cerro, de fuerte tradición obrera donde Bardanca tenía su casa que comenzó a funcionar como centro del colectivo. Esta forma de la praxis, iba mucho más allá de la mera elección de un espacio o una propuesta: “Hubo otra forma, tal vez mucho más de tanteo, desordenada, sin bases sólidas ni previas, experimental, de concebir el arte y sus espacios (la resistencia cultural)” (Wojciechowski: 58) La ruptura quería ser total, de los veteranos resistentes los Uno habían tomado algunos maestros que establecen un vínculo que estaba a punto de quebrarse definitivamente con la tradición, pero la imposibilidad de una identificación completa, más una forma alternativa de exponer la poesía, generó la orfandad como una de las características concomitantes a la nueva generación,<sup>11</sup> un sentimiento estructural producto de la aniquilación o silenciamiento de la generación del 60 que transitará también en los jóvenes de la siguiente

---

<sup>10</sup> WOJCIECHOWSKI, Gustavo, “De cómo se entabló la resistencia cultural” [1984], en Bardanca, *Polaroid (Crítica de la cabeza uruguaya)*, Montevideo, Ed. Yoea, 1994, pág. 57-60.

<sup>11</sup> La orfandad junto a la interdisciplinariedad se postularon como rasgos de generación: “En primer término se reconocen en su orfandad: los maestros no están, emigraron o están contratados, incluso lo propuesto por los sobrevivientes, el camino formativo ya no les alcanza o discrepan: el qué aprender depende del qué se quiere hacer” Wojciechowski, op. cit. pág. 57.

promoción: la movida contracultural del segundo lustro de los 80. En esta ruptura con los lazos de la tradición, además de la orfandad, subyace una apuesta estética que se apartó de las prácticas habituales relacionadas con la poesía, salvo escasos ejemplos en el Uruguay de las vacas gordas. Wojciechowski menciona entre sus intereses de aquella época al rock de los 60 de bandas como Jethro Tull, Santana o Led Zepelin, a la generación beat y a la Revista de Clemente Padin, *Los huevos del plata*, a Mateo y las Musicaciones de Horacio Buscaglia entre los referentes nativos. Estas influencias, sobre todo las de la contracultura norteamericana de los 60 y sus agenciamientos vernáculos, habían sido abortadas en el principio del 70 con el aumento generalizado de la represión hasta el golpe de Estado. Tal vez el ejemplo más descollante de este proceso lo encarnó el poeta y militante Ibero Gutierrez, fusilado por el comando militar Escuadrón de la muerte en 1972<sup>12</sup> quien en su obra interdisciplinaria comenzaba a acusar la influencia del rock y de la psicodelia de la revolución cultural de los 60. Los nuevos modelos, mostraban una renovación en la comunicación de la poesía que los jóvenes Uno integran para realizar sus recitales poéticos del “resurgimiento”.<sup>13</sup> Macachín recuerda que comenzó a recitar poesía en la Asociación Cristiana de Jóvenes, exenta del control militar debido a su figura jurídica, a partir de 1978. Los recitales poéticos, a los que luego se une Agamenón Castrillón en el trasiego por cooperativas y peñas colectivas, donde los poetas compartían la palestra con grupos musicales, incluían una apuesta a la oralidad, al recitado presencial como el establecimiento de una vía comunicativa directa con el público, en un trabajo que buscaba trascender los límites textuales del poema. La ruptura de la frontera escrita, tenía que ver también con el rechazo abierto de un tipo de poesía que se presentaba para

---

<sup>12</sup> Luis Bravo se ha dedicado a rescatar en los últimos años la obra del joven poeta que por su temprana muerte a los 23 años dejó inédita. El autor defiende que esta muerte fue estratégica, pues el joven Gutiérrez pertenecía a esa generación “bisagra” a la cual correspondía la articulación con la contracultura sesentista en el país: “El 28 de febrero de 1972, su cuerpo apareció en el camino de las Tropas y Melilla: había sido literalmente crucificado por trece impactos de bala calibre 38, provenientes de diferentes armas. Con tal saña, las más oscuras fuerzas de la reacción pretendían inocular el veneno del miedo a toda una generación en ciernes, cuya rebeldía esgrimía metas de transformación social intolerables para los gendarmes del sistema político y económico” (Bravo, *Voz y palabra*: 268).

<sup>13</sup> Abril Trigo utiliza el término en relación al impulso dado en esos años a los conciertos de canto popular y espectáculos musicales – teatrales donde el colectivo ciudadano comienza a desafiar abiertamente aquella “mística del miedo” (Trigo: 39).

estos jóvenes como: “poesía académica, tanto del IPA como Humanidades, esa poesía tan solipsista, tan concentrada, ¿de la dictadura no? puede ser Chaparro, Milán, Cunha, todo ese circuito de los 70, una poesía muy oscura, muy cerrada, encapsulada, nosotros apostábamos a propuestas mucho más vitalistas, contestatarias”.<sup>14</sup> Frente al encriptamiento, los Uno proclamaron la comunicación; al solipsismo respondieron con la convocación al colectivo como una apuesta que iba en concordancia con otra zona de la poesía que escapaba a los encorsetamientos de la ciudad letrada: “para hacer el poema de un pájaro/ necesito quiero/ estar con ustedes/ poetas de lo diurno/ dejemos la luna a los sputniks/ o marte a los discoverys si se puede.”<sup>15</sup> El *cara a cara* con el público, constituía un desafío abierto a la censura, con materiales directos que rechazaban aquellas otras formas de concebir la poesía en dictadura, a expensas de una forma de hermetismo que también había significado la creación de un lenguaje para sortear la mordaza de la comisión de control. En el 78 Macachín conoce a Agamenón Castrillón, quien venía del ámbito de la canción española y componía textos en métrica regular de acuerdo a sus requerimientos formales. Ambos poetas comienzan a trajinar entonces por los espacios periféricos alternativos al circuito oficial, cooperativas de vivienda, locales sindicales, peñas estudiantiles o en parroquias donde había comenzado a operar tímidamente al principio y con incontenible impulso a partir del plebiscito del 80, la resistencia popular, desafiando la prohibición de reuniones y actividades inhabilitadas desde las instituciones gestionadas por el gobierno. Es en esta forma de resistencia en la que entroncan los jóvenes de Uno y su apuesta estética al recital de poesía como una manera explícita de promover un intercambio vital con el público, alejándose conscientemente de las prácticas que habitualmente confinaban a la poesía en modos solemnizados que la generación crítica del 45 había instituido. El salto del cuerpo escrito del poema al cuerpo performático que varios de los jóvenes Uno comenzaron a desarrollar en los 80, se constituyó en además

---

<sup>14</sup> L. Delbene y C. Gerolami, en entrevista inédita realizada a G. Wojciechowski, Bar Bacacay, Montevideo, 2011.

<sup>15</sup> Bello, Daniel. Poema publicado por primera vez en la colección UNO de C/UNO (Fotocopias con poesía ilustrada) [Ediciones de Uno, 1983] en D. Bello, *Prohibido salivar al conductor*, Montevideo, Yaugurú, 2014.

vanguardista, un modo que pretendía avanzar más allá del terreno académico, del poema centrado en la escritura en que contextualmente, salvo ejemplos como los de Clemente Padín o Buscaglia, se hallaba emplazada la poesía. No era solamente la apuesta a un vitalismo de las prácticas sino que reflejaba una forma concreta de concebir la poesía configurándola desde una ética y una estética que respondía a las posturas de la transvanguardia: “Yo sentía que el poema como poema no me alcanzaba, me interesaba explorar el poema como otra cosa, como una cuestión visual, o un recital, no me interesaba el poema como sólo eso, sólo eso era la poesía uruguaya y yo cuando empecé escribir quería ser totalmente distinto a la poesía uruguaya” (Wojciechowski, en entrevista inédita citada).

Este salto fuera del marco, la irrupción en un principio contestataria de la poesía, formuló uno de los primeros momentos de las nuevas configuraciones que comenzaron a realizarse con la llegada de la postmodernidad: la hibridación de disciplinas o la realización multimediática, propuestas artísticas que hoy día son habituales. El trabajo interdisciplinario no vino solamente generado desde los participantes, como en el caso de Wojciechowski, quien era empleado en una imprenta cuando comienza a investigar el oficio del quehacer gráfico (que continuará desarrollando hasta el presente en una constante y nutrida labor de diseño) o desde el de Castrillón o Bardanca, (quien venía de la música y era percusionista cuando se incorpora al grupo), sino que también se instituyó en las relaciones que establecieron con otros colectivos de artistas plásticos, grabadores, titiriteros, teatristas o músicos que interactuaban con los poetas. Sumándose a éstos, en una dimensión de sostén e impulso estuvo además el tejido social resistente integrado por el público de aquel arte, que discretamente y como una hiedra subterránea no hacía más que crecer sobre todo a partir del comienzo de la transición hacia la democracia que el plebiscito del 80 había pautado. Macachín rememora el vínculo con el grupo “Los otros” de artistas plásticos, integrado por Carlos Musso, Carlos Seveso y Eduardo Miranda, quienes junto a otros pintores y grabadores como Carlos Barea o Ana Tiscornia participan en el diseño e ilustración de los libros de Uno.

No solamente en las prácticas de la poesía sino también en la forma de producción de la editorial y su inserción en el mercado tuvo ésta una gestión vanguardista. A la típica “edición de autor” que por lo general era la manera que tenían los poetas de salir a luz haciéndose cargo del costo de la edición con las consiguientes dificultades de distribución y arribo al lector, Ediciones de Uno se apoyó en el quehacer colectivo y el despliegue de las redes que éste fue capaz de dinamizar. Cierta cultura de lo “pobre” era el emblema de una elección a conciencia, una opción estética, la utilización de materiales de desecho por ejemplo, papeles que sobraban de la imprenta en la producción material de la poesía que no se limitó únicamente al formato libro sino que también utilizó el volante, la fotocopia o la *plquette* como otras maneras de difusión camaleónicas –el volante o panfleto era el medio común en la convocación o propaganda del acto político– más ágiles en cuanto a costos y tiempos, que permitían a sus realizadores una publicidad y un acceso “barato” tanto en la producción y la difusión, como en la apropiación por parte de los lectores. El mismo nombre del sello acusa la formulación estratégica dirigida a reconfigurar la zona de intermediación de la poesía como objeto del mercado, promoviendo la renovación de una dicción que abogaba por la claridad y la simplificación de la expresión sin renunciar a una sofisticada batería estilística que abrevó de los concretistas brasileños, el automatismo jazzístico de los beats o algunos de los procedimientos de las vanguardias históricas, donde tenían cabida “los tallarines con tuco, pelar una naranja”,<sup>16</sup> un decir que no reniega de lo cotidiano alimentado por lo histórico

digo  
lo que quiero decir  
(¿digo lo que quiero decir?)  
es que  
lo poético, la expresión  
lo creativo  
tiene que ser  
un acto común  
cotidiano

---

<sup>16</sup> Wojciechowski, Gustavo. En entrevista inédita citada. Aquí Macachín se refería a los poemas de Richard Piñeyro.

que cada cual pueda ejercer en su circunstancialidad<sup>17</sup>.

Una práctica que buscaba trascender el momento de papel del poema, en la conexión con el público, en la producción de un arte donde los materiales podían provenir de mundos ajenos a la cultura del libro y donde el factor económico jugaba un obstáculo que los poetas debían sortear utilizando el ingenio que a la larga superaría aquello mismo que se proponían alcanzar. Se trataba de la autogestión cooperativizada de la producción de la poesía por los mismos autores en un afán que más que el lucro intrínseco a las sociedades capitalistas, buscaba una forma alternativa que rebasara incluso la frontera entre el estilo de vida y la realización artística en otro ademán de vanguardia: “Es que es preferible antes que se escuche un pájaro de mil cabezas que todos los pájaros canten”.<sup>18</sup> Uno en la cultura –así se llamó la revista– Ediciones de Uno o Uno de C/ Uno –nombre de una de las Colecciones Urgentes, poesía ilustrada en fotocopias y volantes– es la persona colectiva, anónima, el poeta fundido en sus colegas como unidad operativa no obstante la diversidad, las distintas opciones y calidades estéticas dentro del grupo, un modo de arrancarse la mordaza política y económica impuesta por los tiempos. Estos rasgos sobresalientes, cooperativismo, interdisciplinariedad, desborde funcional y estético del texto escrito, la mezcla del humorismo con la irreverencia de la poesía, condujeron a Hugo Achugar a vincular el trabajo de Ediciones de Uno con la vanguardia de los años 20, particularmente con el obliterado Alfredo Mario Ferreiro, a quien la crítica en su momento calificó de *humorista* arrojando a este poeta a los géneros que desde Aristóteles trasuntan la idea de menor calidad enraizada en el estatuto social<sup>19</sup>. La confrontación con la generación del 45, “ya que los padres del 60 estaban exiliados o muertos”, llevó a la generación del 80 a plantearse como “abuelicida” no solamente por el oscurecimiento que los del 45 habían realizado con respecto a algunos integrantes de la generación del centenario sino porque el clima “restauracionista” que va a operar sobre todo en la postdictadura, intentaría una recuperación por parte de los

---

<sup>17</sup> Wojciechowski, Gustavo. *Segundas impresi(ci)ones*.

<sup>18</sup> Wojciechowski, Gustavo. [1982] en Bardanca, op. cit. pág. 40.

<sup>19</sup> Achugar, H. *Feria (II): entre la vanguardia y la marginalidad*. Brecha, Montevideo, 20/12/1985.

intelectuales de aquellos lineamientos que habían constituido a la República Modelo sin ver que el Uruguay de fin de siglo era un país pauperizado y roto, completamente distinto a la otrora Suiza de América.

En 1982 comienzan a salir los primeros libros de la colección “Contracanto del silencio” de Álvaro Ferolla “Pactando derrumbes ando de herrumbe” de Luis Damián, “Perzonas” de Agamenón Castrillón, “(en)Ajena/acción” de Macachín y la plaquette de poesía “9por1” donde participan varios de los integrantes del taller literario de Uno en el sótano del Banco de Seguros: Héctor Bardanca, Daniel Bello, Agamenón Castrillón, Luis Damián, Alavero Ferola, Francisco Lussich, Richard Piñeyro, Magdalena Thompson y Gustavo Wojcienchowski. A la única integrante femenina del grupo más tarde se unirá Silvia Guerra manifestando los cambios que muy lentamente, en un país de lecho patriarcal como el Uruguay, empezaban a generarse en cuanto a la inclusión de género que cristalizará en la época de la movida con la creación del grupo “Viva la pepa”, colectivo de escritoras mujeres a cargo de Andrea Blanqué. A partir del establecimiento del sello, con las publicaciones en 1982, comienza una segunda etapa del grupo, que alejándose de la “fundacional” va a irrumpir en la escena de la transición con una serie de performances, grabaciones de discos en el sello nacional Ayuí, libros-objeto intervenidos por artistas plásticos, poetas y hasta el público en un despliegue multidisciplinario e irreverente que comienza a disparar la poesía contra el muro del anquilosamiento, el aislamiento y conservadurismo culturales a los que doce años de dictadura habían contribuido a cimentar. Mientras tanto, la crisis económica que desembocaría en la “tablita” estaba definitivamente establecida y la dictadura recorría su tramo final. El triunfo del “No” en el plebiscito de 1980, había horneado la actividad de la resistencia, a la que se va a sumar el trabajo de los colectivos en el exilio y por los derechos humanos. Son actividades que comienzan a surgir desde el sangriento horizonte de la dictadura a partir de la militancia de los familiares de los desaparecidos (búsqueda que continúa hasta hoy con algunos logros parciales) colectivos de mujeres, ollas populares y cooperativas donde la

expresión de la disconformidad se realiza masivamente a través de las sonantes “caceroleadas” y apagones.

En noviembre de 1983 la “Intersectorial” –nombre que recibió la alianza opositora a la que se habían sumado partidos tradicionales legalizados a partir de 1982 y los proscritos de izquierda– convocaría un acto multitudinario en el Obelisco bajo la consigna “Por un Uruguay democrático y sin exclusiones” al que, se estima, concurren cuatrocientas mil personas. A partir del siguiente año comienza la negociación para la salida democrática entre militares y partidos cuyo corolario fue el controvertido pacto del club naval, a partir del cual se genera la convocatoria a elecciones, efectivizada en marzo de 1985. La transición hacia la democracia había tardado cuatro años, cuando la actividad de los colectivos sociales en un momento histórico particular adquiere un empuje que ni siquiera había tenido en los tiempos de la guerrilla cohesionando al pueblo con el objetivo unívoco de terminar con la dictadura.

*Segundas impresi(ci)ones*, libro que Wojciechowski publica en 1984, constituye un excelente ejemplo de “contextualización” entre arte y resistencia de la transición: “mi campaña poética ya está en marcha / :escribo / escribí / un libro sobre fechas” (6). Por cada acto colectivo de resonancia política o cultural ocurrido entre el 1º de mayo de 1983 y 1984 se propone un poema como testimonio artístico y resistente. La tapa, ilustrada por Carlos Barea en este caso, muestra un pequeño grupo de tres rostros sintéticos enarbolando una bandera desprovista de firmas que muestra claramente el clima combativo de la época. El prólogo, escrito en verso libre, constituye una poética que acusa la línea popular de esta poesía, atravesada por grandes líneas de vanguardia como el humor neodadadá, un lenguaje macerado en las jergas callejeras y el absurdo como hipérbole epigonal de la poesía comunicante del sesenta:

la poesía también es exorcición –no en el sentido místico–  
aquel poeta-Dios creador de su ombligo  
poderoso dictador de imágenes como la luz  
¿y la luz se hizo? ni mucho menos  
con la rubiecita tan bonita  
a quién vas a asustar vomitando lagartos (6-7).



Los poemas están titulados con las fechas de aquellos acontecimientos y acompañados por anexos; en el índice se agregan recortes de periódicos o volantes que anuncian dichos actos vehiculizando la confección del poema. Así comparecen el día de los trabajadores del 1º de mayo de 1983, la obtención de la Copa América el 4 de noviembre o el referido acto del Obelisco del 27 de noviembre.

### **La restauración demoliberal: la “movida” de la cultura**

A partir de ese momento, la democracia no cumple las expectativas de la otrora resistencia cultural uruguaya sino que, por el contrario, el restauracionismo, unido a una pálida ilusión de libertad, socavada por el ejercicio policial de la *razzia*, sobre todo contra los jóvenes, se establecen como las nuevas condiciones impartidas por la fórmula colorada Sanguinetti-Tarigo, triunfante en los comicios de 1985. Así fue como la conquista de la democracia sostuvo contradicciones que contribuyeron a la fractura interna de la sociedad uruguaya: si en 1985 se votó la “amnistía general e irrestricta” para todos los presos políticos y exiliados, en 1986 blancos y colorados aprobarán la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado por los delitos cometidos durante el régimen de facto, conocida como “Ley de Impunidad”, sometida a referéndum en 1989 y nuevamente avalada por el triunfo del voto amarillo.

El periodo posdictatorial se caracterizó entonces por el pasaje de un gobierno autoritario a otro de democracia “tutelada” por los poderes que habían regulado al Estado hasta el momento en un dispositivo de continuismo en las estructuras políticas, sociales y económicas donde, finalmente, el gobierno elegido democráticamente parecía el único cambio constatable. Hugo Achugar establece una referencia al *Malestar en la cultura* de Sigmund Freud para este período, cuando impera un “todos contra todos”, una falta total de consenso y de un proyecto determinado de país. A esto se suma la conciencia culpable de no haber hecho justicia con respecto a la violación de los derechos humanos por el terrorismo de Estado, complejo de culpa que se materializa a partir del Referéndum de 1989 con el triunfo del voto amarillo y el aval definitivo a la

impunidad a los militares. Para Achugar, esto impide lograr una unidad de consenso entre los diferentes actores sociales y políticos del momento.<sup>20</sup> Este período de democracia tutelada continuó manteniendo los mecanismos autoritarios utilizados en el estado militar, por ejemplo las detenciones de los jóvenes en las razzias que luego generaría el movimiento antirazzia y el famoso tema del grupo de rock Guerrilla Urbana: “Razzia” algunos de cuyos furiosos versos tronaban montados a las guitarras eléctricas: “Yo siempre quiero lo que no puedo tener/ Y es por eso que me tengo que esconder/ Esta noche no salgas a la calle/ esta noche porque hay razzia.” (Bardanca 128) El miedo, el “no te metás” que provocó movimientos de contestación por parte de una cultura que se identificó, en una primera instancia, como resistente y luego con el carácter de “contracultural” o, como la llama Bravo, “la movida contracultural” en el segundo lustro de los ochenta:

La movida, que gestó editoriales propias, revistas alternativas, espacios fijos de recitales y eventos (Cabaret Voltaire, Arte en la lona, El Circo de Montevideo, Arte de Marte) tuvo a varios poetas “de la resistencia” en primera línea, quienes junto a otros de la segunda camada imprimieron un discurso polémico y beligerante, de aggiornamiento y de apertura a una pluralidad de prácticas culturales que en el siglo XXI ya son de recibo (Bravo, *Huérfanos, iconoclastas, plurales*. 3)

Sin embargo, la movida contracultural recoge y amplía los fenómenos que habían comenzado a producirse en los últimos años de la dictadura, antes incluso del plebiscito. El término “contracultura” había tenido su fundamento en la revolución cultural de los sesenta, el mayo francés y el *flower power* norteamericano como la contestación masiva de los jóvenes a un Occidente que promovía la guerra, los intereses de los megacapitales y los trust financieros antes que el valor de lo humano, así como la represión y la sujeción del individuo a las normas del puritanismo hipócrita.

El adjetivo es agenciado por Luis Bravo, para dar cuenta del rechazo de la restauración no consensuada de la posdictadura, que se manifestó como un

---

<sup>20</sup> “Las nuevas reglas del juego, no enfrentaron simplemente grupos económicos y políticos sino también jóvenes y viejos, hombres y mujeres. La juventud y la vejez, la renovación y la restauración no cortaron obviamente, a la sociedad uruguaya con el cuchillo de la historia cronológica y de la ideología” (Achugar: 45).

movimiento juvenil de fuertes rasgos contestatarios. A este movimiento se integraron filiaciones más cosmopolitas del rock and roll y el punk de los setenta y ochenta repudiando la folklorización neoconservadora de ciertas zonas del canto popular y al agotamiento de aquel Uruguay ilustrado y medianocrático de la Suiza americana. La movida también radicalizaba las experiencias performáticas iniciadas en los tiempos de la resistencia política y cultural a la dictadura, una serie de eventos adobaron la finisecularidad montevideana salpicando a la coqueta de insurgencia rebelde: Cabaret Voltaire, Arte de Marte, Arte en la lona o el Circo fueron algunos de los espacios que la movida fue capaz de crear junto a los más jóvenes que se incorporaban a la experiencia para expresar su voz proscrita en el nuevo reparto de poderes de la ciudad letrada. La movida no se limitó al espectáculo roquero o performático sino que se ejerció también con virulenta pluma en el periodismo *under* de las revistas subterráneas, como *La Oreja Cortada*, cofundada por varios de los Uno en 1987, G.A.S (Generación Ausente y Solitaria) y otras que se dedicaron a esgrimir la defensa de un territorio propio a través de la confrontación con el *establishment* intelectual. Tal era el clima en que se vivía la época de la que surgieron riquísimas experiencias artísticas aún no asimiladas por la cultura oficial. Abril Trigo prefiere analizar la compleja situación de este ring cultural sustituyendo el término “contracultura”, que implicaría la existencia de un proyecto homogéneo y hegemónico al cual contrastar, por el de “transcultura”, de estirpe latinoamericanista en la configuración que recibiera de Fernando Ortiz y Ángel Rama, para dar cuenta de la situación en la periferia. La transcultura así entendida habría surgido de una interacción entre diferentes territorios culturales antagónicos en una lucha que imposibilitó una totalidad hegemónica o una síntesis. El combate cultural producido entre culturas hegemónicas y subalternas se encuentra en constantes procesos de movilidad territorial y simbólica, en una lidia en la que todos los componentes en juego saldrán modificados: “culturas en proceso, inacabables y plásticas, que atraviesan tanto la homogeneizante macrocultura transnacional cuanto las heterogéneas microculturas transmigratorias” (Trigo: 145).

En este sentido, la transcultura se encontraría en una situación inmejorable para descentrarse de las dicotomías que polarizan las categorías sociológicas que brinda el análisis: centro-periferia, culto-popular, rural-urbano, folclórico-masivo, a las que podríamos agregar “textual-performático”, en cuanto que su despliegue no se cristaliza jamás, sino que repta o deviene en un proceso sin fin, un campo magnético “de marchas y contramarchas / estamos hechos / ni polvo ni olvido” (Forlán Lamarque, 1987: 12) cuyos elementos se definen por las posiciones que adquieren en un momento determinado, más que por una esencia particular. El carácter inapresable e inestable de la transcultura la transformaría en una herramienta de emancipación, en cuanto que la anulación de la dialéctica de la identidad permitiría situarse en un lugar estratégico de posibilidad crítica. De esta forma, concluye el análisis, no es posible hablar de una única modernidad ni postmodernidad como categorías implementadas desde el centro:

Transculturación radical, *praxis* liberadora que rompe con la reproducción (invertida) del binarismo tan temido y la condena del subalterno a la infranqueable profesión de fe de la resistencia [. . .]. Ahí encaja el carácter transculturador de la *lumpenpoesía*, que bajo la presión de la cultura tecno-pop, y ante el fracaso de los proyectos contraculturales, adopta una estrategia guerrillera: tácticas de sobreviviente, tácticas del aculturado, tácticas del híbrido cuya única fuerza es saber lo que no es; micrologías del dominado al servicio de una nueva macrología que erosiona la ordenada arquitectura en incursiones bárbaras (Trigo: 148)

Esta larga cita nos va a ayudar a analizar algunas de esas estrategias de la máquina transcultural que irrumpirá en la posdictadura con una fuerza de eclosión, a través de formas expresivas que no se limitaron solamente a la ejecución artística sino que se transformaron en un estilo de vida: la vestimenta, el rock, el teatro, la plástica y la literatura se vuelven un asunto de “raros peinados nuevos”, tal como describe la canción del argentino Charly García: “Y si cantás a la luna / y perdés la vida en un instante / si luchaste por un mundo mejor / y te gustan esos raros peinados nuevos”.

En 1986 el grupo de Ediciones de Uno se va a reunir en la grabación de un cassette con publicación de poemas bajo el título *Si el pampero la acaricia*,<sup>21</sup> coeditado por Ayuí-Tacuabé y CEMA, un trabajo de “puesta en voz” que también incorporaba elementos plásticos en el diseño de tapa de Carlos Seveso. Para entonces, al grupo original se había unido Luis Bravo, incorporado en 1983 y que publicó su opera prima *Puesto encima del corazón en llamas* en 1984 y Miguel Ángel Olivera, quien había sido amnistiado luego de años de encarcelamiento político. En este trabajo se definieron las líneas esenciales que configuraron al grupo: trabajo performático e interdisciplinario, poesía social atravesada por la impronta vanguardista, un diálogo interno sobre la poesía como reflexión metapoética y un intercambio generacional que definió a Ediciones de Uno, ya plenamente conformada como una verdadera escuela poética. Sin embargo, fue una escuela que rechazó manifiestos y posturas ortodoxas manteniendo una flexibilidad muy “uruguaya”: anarquía gaucha que difícilmente se deja encabezar por una única individualidad o encorsetar en mandatos éticos o estéticos, vocación crítica y peleona que muchas veces impide funcionar a un colectivo como unidad cerrada (para bien y para mal).

En consonancia con las definiciones de Abril Trigo, es importante destacar las posibilidades emancipatorias de la transcultura en cuanto que se posiciona en un tercer lugar, en un espacio que escapa a la dialéctica bipartita, como fue señalado. En este sentido, la guerrilla estética de los Uno consistió en abrir nuevos territorios artísticos, en plantar su bandera y reírse ufana más allá de las murallas de la ciudad letrada. Estos territorios se configuraban justamente en la frontera moderna donde la literatura establecía su propio campo. El fin de siglo habría de detonar la serie autor-libro-lector para incorporar, en el centro mismo del mensaje, una semiótica espuria, la invasión de formas provenientes de la música, el canto, la pintura o el teatro que maridaron con la literatura volviéndola un arte ecléctico capaz de fagocitar otros materiales, empujando al lenguaje fuera de sus límites textuales. Tal posición, que en su momento fue

---

<sup>21</sup> El material sonoro y gráfico fue habilitado por Juan Ángel Italiano quien lleva la estupenda página de poesía sonora: [www.edicionesdelcementerio.blogspot.com](http://www.edicionesdelcementerio.blogspot.com)

vanguardista y que hoy día parece una práctica natural, implicaba el cuestionamiento radical de las constantes de la ciudad letrada, posición criticada desde la afirmación de que “eso no es literatura”, tal como se reflejó en la polémica entre Luis Bravo y Graciela Mántaras, en cuanto a la publicación de la antología “Contra el silencio. Poesía uruguaya 1973-1988” que no integró a ninguno de los autores de los Uno exceptuando a Daniel Bello.

Evidentemente, ganar ese territorio literal y simbólico implicaba optar por ciertas elecciones estéticas que daban cuenta de la radicalidad alternativa en que había sido fundado. Desde el título del cassette, podemos constatar una fuerte intención paródica y deconstructiva. Al tomar el himno “Mi bandera”, los Uno realizaban un simulacro desacralizante de lo que había constituido un monumento nacional durante los años de la dictadura: los símbolos patrios y los objetos de culto performático desde las instituciones estatales. La performance es entendida aquí como una realización interdisciplinaria que pone en juego el cuerpo del artista como emisor del signo estético (en este caso la voz humana y los espectáculos donde se presentaron las plaquetas) y que se transforma en una imitación burlesca del despliegue que el neofascismo había desarrollado para la consecución simbólica de su proyecto. Con respecto a esta intención paródica-deconstructiva, Luis Bravo nos comentaba mediante correo privado:

Eso [la performance patriótica] fue algo en lo que la “cultura” militar insistió mucho, como si todos fuésemos parte del cuartel. El honrar a los símbolos patrios como sinécdoque de lo que era su supuesta defensa de la misma de los subversivos foráneos (soviéticos, cubanos, marxistas) que querían destruir nuestra Patria. Ese era el punto central de la parodia. Había que poner un viento, a soplar allí toda esa mampostería patriótica, y qué mejor que un Pampero para eso.

*Si el pampero la acaricia* conforma un retablo donde las distintas voces de los Uno se exponen desde su transliterariedad, un arte que se desterritorializa para saltar fuera de la letra. Además de la grabación, la poesía fue presentada desde una plataforma multimedial que incluía *plaquettes* ilustradas y performances. En este trabajo comienza la exploración de la “puesta en voz” que problematizaba la simple lectura o recitado del poema en un modelado que utilizaba la materialidad del sonido en sus posibilidades sígnicas. El sonido del

lenguaje como significante y con nombre propio, el grano de la voz, como quería Barthes<sup>22</sup>, se vuelve signo poético y puede atravesar el amplio abanico que va desde lo paródico hasta lo sublime abrevando en el ancho repertorio donde se constituye el tejido de la comunicación para extrañarla y recuperar la experiencia enterrada en el signo de la escritura desde la era de Gutenberg. La voz que recupera resonancias pertenecientes a la cultura en la cual se nutre permitiendo el retorno de lo familiar, un eco del trasfondo acústico que aquella emite como la marca de una época. La voz abreva en el rico repertorio de la tradición no ya textual, sino sonora, los sonidos de la ciudad y del campo, el ruido de la civilización en un momento determinado, con su tecnología, sus instrumentos y aparatos sonadores, los ritornellos que demarcan un territorio, un país o incluso un continente como texto que más allá del logos lingüístico, implica distintos grados de afectación, la hipnosis órfica que el mito recalca como dominación o hechizo de los elementos a través de la música.

El poema de Agamenón Castrillón, “Poema sobre poema que IVA (incluido) en este fonograma” abre el cassette y se plantea como un manifiesto paródico acerca de los alcances de la poesía. El autor realiza impostaciones burlescas de la voz cuando imita a un reportero del *Newspaper* que lo entrevista por su trabajo: “¿Usted, qué es lo que va a hacer en los estudios de grabación de CEMA? Mire, la verdad, la verdad es que estoy cagado” (Castrillón en AA.VV. 1986: s/p) a partir de lo cual utilizará un repertorio de sonidos escatológicos relacionados a la defecación donde resuena la famosa escena de Leopoldo Bloom en el cuarto de baño o cuando manifiesta su deseo de realizar “un poema inaugural / llanto natal/ algo fundacional / como un aullido / que hacés Allen Ginsberg” (s/p) donde hace contrastar el tono lumpen del último verso con la seriedad del principio. Su poética arrastra un fondo de payador tacuarembense enfrentado a las neblinas del puerto que postula un estilo más allá de cualquier nombre: “maldicen el aire del puerto, sus neblinas, sus night clubs, de banderas, faros, penínsulas e ismos, sobre todo eso, franeleo de los ismos, que ya tienen fuertes y

---

<sup>22</sup> El grano de la voz es “la materialidad del cuerpo hablando su lengua materna, la letra, posiblemente, la significancia, con toda seguridad” (Barthes: 177)

guardias, no van-guardias ni vienen guardias” (s/p) proponiendo un territorio libertario al que se incorpora la tradición en clave humorística.

Después de los poemas de Daniel Bello provenientes de su único libro publicado en vida *La muerte en bicicleta* (1985) en un estilo más tradicional, Luis Bravo compone su “Claraboya sos la luna” en un trabajo que ya muestra el “curtido” de la voz y del sonido de acuerdo con lo que más tarde el autor comenzará a elaborar teóricamente como “puesta en voz”. En este sentido, el sonido del lenguaje es un reservorio de expresión que la lectura había capturado y que la nueva era del rock y la tecnología pone nuevamente en escena rescatando aquellas viejas experiencias homéricas, recordando la hermosa escena del rapsoda en la corte de los feacios cantando las aventuras de Odiseo y medievales del juglar dotado de público e instrumento, capaz del histrionismo teatral en las plazas de las aldeas o de burlas irreverentes tanto a nobles como eclesiásticos, hecho que hizo a este personaje un proscrito. La poesía salta del texto para encarnar en el cuerpo, el *daimon* socrático que, en un ritual de posesión, invade a la persona física y extrae de ella inauditas posibilidades estéticas: lo sonoro y lo visual cobran vida en el relieve del signo. “Claraboya...” había tenido su *plaque* ilustrada por Carlos Seveso donde se habilitaba el diálogo entre lengua y pintura. El pintor venía trabajando sobre las lunas y aviones en un trabajo llamado “Kamikazes”. En cuanto al trabajo de realización el autor nos declara mediante correo privado:

Hay un diálogo pictórico-poético. Además hay un diálogo vital porque el poema lo escribo mirando la claraboya de la casa-oficina de UNO, en la calle Pérez Castellano, una noche de luna llena. Y a esa casa habíamos llegado por Seveso y Musso, con los que durante un año compartimos local. Todo eso se vincula a lo que llamo esa vinculación de diálogo e intercambio estético que la generación del ochenta, un sector de ésta al menos, vivíamos.

De alguna manera, esta exposición muestra la tónica fundamental en la que trabajó el grupo de Ediciones de Uno: una permanente apuesta al diálogo intergeneracional con el contexto vital y estético del momento, una poesía que se proponía generosamente “como la leche” necesaria para la vida. El texto de “Claraboya...” es polifónico, la voz integra registros de distintos campos, el



surrealismo, la parodia, el habla popular, la bossa nova, el erotismo, etc. además de conformar un contrapunto de voces entre el poeta y Gabriela Martínez que enriquece el repertorio sonoro transformándolo en un envolvente juego de sonido y sentido que despierta una suerte de hipnotismo musical. La vieja luna romántica o la fatalidad nocturna del poeta deviene en serie metafórica capaz de invocar a Novalis o a los viajes espaciales.

Algunos de los textos que Wojciechowski recita pertenecían a *(en)AJENA/ACCIÓN* que el autor había publicado en 1982, a éstos se le agregan otros inéditos. El recitado de los siete textos breves alterna el humor neodadaísta, característico de Macachín, con otros de tema amoroso donde siempre es posible captar la presencia de otras voces, otros poetas, como Marosa Di Giorgio: “Claro que ni ella ni yo habíamos leído a Marosa, y por lo tanto no estábamos asustados ni enamorados del lobizón” (V.V.A.A.: 1986, s/p)

Héctor Bardanca alterna textos musicalizados con guitarra y otros sin acompañamiento de instrumentos. Se hacen presentes los temas políticos, los desaparecidos, las dictaduras en el resto de los países latinoamericanos o la lucha de clases. A éstos se les suma el humor absurdo e irreverente que completan un repertorio de ocho poemas más el escatológico poema sádico anal. Por último Miguel Ángel Olivera abreva en la rica tradición del tango acompañado de bandoneón interpretado por Baudilio Belo.

Estos ejemplos invocan el estilo de los Uno que, por razones de espacio, es imposible muestrear en toda su riqueza y complejidad: poesía como testimonio estético de una época fundamental de la historia y de la cultura del Uruguay; un codo inflexivo donde la creación de territorios y propuestas interrogan sobre los nuevos caminos que el siglo convocó. Si “escribir sea quizás, seleccionar las voces susurrantes, convocar las tribus y los idiomas secretos de los que extraigo algo que llamo yo” (Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas*, 349) Ediciones de Uno supo configurar un nombre propio en épocas donde se comienza a afirmar el neoliberalismo imperial donde la cultura se ha de convertir en una mercancía de importación y dudosa calidad.

## **Bibliografía**

Nahum, Benjamín (coord.) Colección *Historia Uruguay* Vol 11. *El Uruguay de la Dictadura 1973–1984*. Montevideo: Banda Oriental, 2011.

Broquetas San Martín, Magdalena “Liberalización económica, dictadura y resistencia. 1965 – 1985, en *Historia del Uruguay del siglo XX (1890 – 2005)* Montevideo, Banda Oriental, 2008, pág. 195.

Caetano, Gerardo, Rilla, José. *Breve historia de la dictadura (1973 – 1985)* Montevideo: CLAEH-Banda Oriental, 1987.

Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Editorial HUM, 2008.

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2010.

Fisher-Litche, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

Frega, Ana y AA. VV, *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*. Montevideo: Ed. de la Banda Oriental, 2008.

Huxlev. Michael; Witts, Noel. *The twentieth century Performance Reader*. Nueva York: Routledge, 1996.

Trigo, Abril. *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? (Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya)*. Montevideo: Vintén Editor, 1997.

## **Ediciones de Uno**

Achugar, Hugo. “Feria (II) entre la vanguardia y la marginalidad”. *Semanario Brecha*. Montevideo (20 de diciembre de 1985).

Bardanca, Héctor. *Polaroid. Crítica de la cabeza uruguaya*. Montevideo: Yoea, 1994.

Bravo, Luis. *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*. Montevideo: Estuario, 2012.

---. *Huérfanos, iconoclastas, plurales (La generación poética uruguaya de los 80)* Actas de conferencias plenarias, Congreso APLU, Literatura uruguaya se busca 1980 – 2005. Montevideo: 2007.

Bello, Daniel. *Prohibido salivar al conductor*. Montevideo: Yaugurú, 2014.

Delbene, Lucía; Gerolami, Cecilia. *Entrevista inédita realizada a G. Wojciechowski*. Bar Bacacay, Montevideo, 2011.

Forlán, Raúl. *Puntos de apoyo*. Montevideo: Ediciones de Uno, 1987.

Oreggioni, Laura; Fontana, Hugo. “Los poetas jóvenes” Reportaje, Brecha, Montevideo, 17/07/1986.

### **Archivo sonoro**

AA. VV. *Si el pampero la acaricia*, Montevideo, Ayuí-Tacuabé: CEMA, 1986.

Di Giorgio, Marosa. *CD Diadema*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2005.