

La poética insurgente de Ibero Gutiérrez

Luis Bravo

Luis Bravo

tarja@netgate.com.uy

Poeta, ensayista, investigador. Es docente del IPA y de la Universidad de Montevideo. Artículos suyos han sido publicados en revistas y libros colectivos en Francia, Canadá, Portugal, Estados Unidos, México, Perú, Colombia, Brasil, Argentina. Desde 1985 ejerció la crítica literaria en prensa escrita y en radio (*Brecha*; *Cuadernos de Marcha*; *SODRE*), y publicó en revistas especializadas (*Biblioteca Nacional*, *Academia Nacional de Letras*, *Hermes Criollo*, [sic]).

Recibió tres premios del Ministerio de Educación y Cultura en «Ensayo e Investigación». Es investigador adjunto de la Academia Nacional de Letras e investigador asociado de la Biblioteca Nacional. En 2012 fue invitado a la residencia del *International Writing Program*, de la Universidad de Iowa.

Sus últimos libros de ensayo son: *Voz y palabra: historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973* (MEC/Estuario, 2012); *Las islas invitadas, Poesía Completa de Julio Inverso* (Estuario, 2013); *La pipa de tinta china. Cuadernos carcelarios de Ibero Gutiérrez* (Estuario, 2014).

Resumen:

En tres Cuadernos que el veinteañero poeta Ibero Gutiérrez (1949-1972) escribiera durante sus presidios políticos de 1970 pueden apreciarse, como en un caleidoscopio, múltiples aristas, hasta el presente poco visibles, de la revuelta juvenil de 1968 en el contexto uruguayo. La «escritura insurgente» de este artista precoz, imprime una poética en la que acción política, liberación sexual, psicodelia y filosofía son indisolubles. Con un estilo ya inconfundible, sus textos –todos inéditos hasta su asesinato a manos de un «escuadrón de la muerte»– son hoy un preciado legado que la poesía latinoamericana producida en la encrucijada del sesenta aún tiene pendiente valorar.

PALABRAS CLAVE: poesía latinoamericana – 1968 – insurgencia – psicodelia – Ibero Gutiérrez

The insurgent poetics of Ibero Gutiérrez

Abstract:

In three publications by 20-year-old poet Ibero Gutiérrez (1949-1972), written during his time as a political prisoner from 1970, there are, as in a kaleidoscope, multiple angles, up now not very visible, of the 1968 revolt of the young in the Uruguayan context. This precocious artist's «insurgent writing», imprints poetics in which political action, sexual liberation, psychedelia and philosophy are indissoluble. With a style that cannot now be confused, his texts –all unpublished until his murder at the hands of a «death squad»– are now a precious legacy of Latin American poetry produced during the crossroads of the sixties, has yet to value.

KEY WORDS: Latin American poetry – 1968 – insurgency – psychedelia – Ibero Gutiérrez

RECIBIDO: 31/07/15
APROBADO: 03/08/15

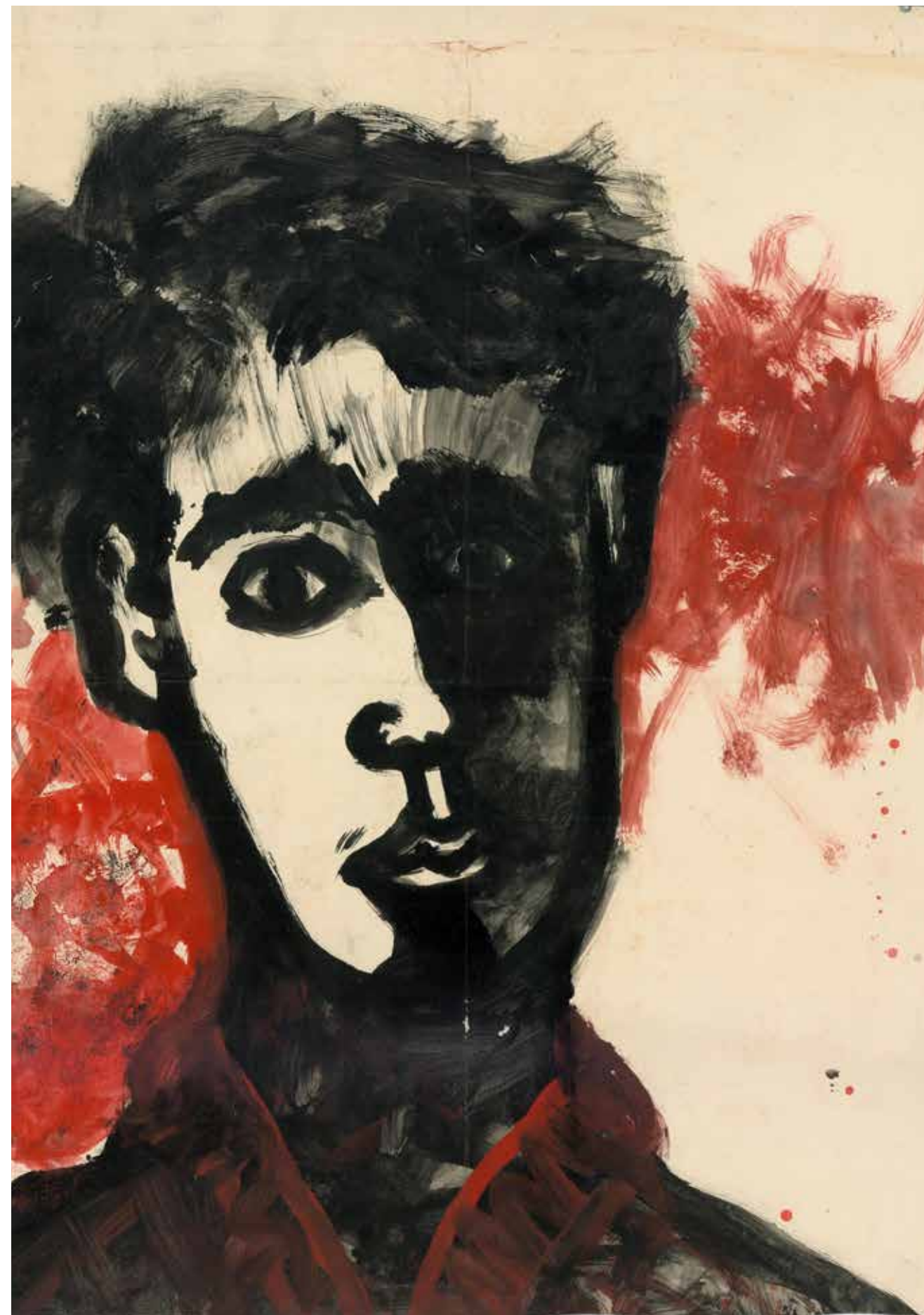
Es mucho lo que queda por comprender cuando después de tiempos históricos revulsivos se da a conocer la obra de autores que escribieron desde el lugar de la confrontación. El caso de Ibero Gutiérrez (1949-1972) parte de esa premisa, siendo aún más singular. Primero, porque se trata de una obra escrita de manera silenciosa, sin haber publicado ni un solo texto en vida, y sin que la mayoría de quienes le conocían supieran que, por sobre todas las cosas, era un escritor. La suya es una escritura que ha venido siendo rescatada, entonces, no del olvido sino de su condición de inédita. Aunque solo mostró públicamente su faceta de artista plástico autodidacta, Ibero escribió mucho en cantidad y desde una cualidad removedora que abre líneas estéticas y temáticas aún vigentes. Integra, por tanto, esa especie mítica de poetas fulgurantes que dan todo de sí en un brevísimo tiempo de vida, de la cual el Uruguay ha dado ejemplares varios, empezando por Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont (Montevideo, 1846 - París, 1870), sin ir más lejos. En otro orden, un segmento relevante de lo que llamaré sus transtextos –aquellos que imbrican texto verbal y dibujos en complejos discursos unitarios– fue producido durante dos presidios políticos, en 1970: entre el 6 de enero y el 30 de marzo en el Penal de Punta Carretas, y entre el 10 de agosto y el 13 de setiembre en el Centro General de Instrucción de Oficiales de Reserva (CGIOR). Los Cuadernos, con estructura de libros, que aquí trataré son: *Impronta*, Celda 256-279 y *Requeche*. Escritos en tales circunstancias, se ubican en el segundo lugar cronológico,¹ de entre una nutrida lista de autores que conforman «la literatura carcelaria», categoría crítica creada en virtud de nuestra historia reciente, cuya investigación más completa hasta el presente es *Trincheras de papel* de Alfredo Alzugarat. Sumado a lo anterior, Ibero Gutiérrez fue asesinado por el «escuadrón de la muerte»,² lo que lo convirtió en el último mártir estudiantil, cuyo primer caído había sido Líber Arce en 1968. Este hecho amerita una breve digresión.

Es preciso reconocer que el alcance de las acciones del «escuadrón» no fue azaroso sino premeditado, en tanto su actividad –inspirada por los escuadrones de la guerra sucia contra el pueblo argelino, luego replicados en Guatemala tras el derrocamiento del presidente progresista J. Arbenz en 1954, así como en la dictadura brasileña de 1964– se enmarcó en las llamadas estrategias de contrainsurgencia, según la jerga de los servicios secretos de la guerra fría. Con el objetivo de sembrar el terror, sus prácticas tuvieron la marca de una saña que no era pasional, como se pretendía mostrar en los medios de comunicación de entonces, sino tácticamente planeada con el propósito de humillar desde el cuerpo de las víctimas a todos los que se atrevieran a cuestionar el orden vigente. «Vos también pediste ¡perdón! Bala

por bala. Muerte por muerte», decía un letrero junto al cadáver de I.G., literalmente crucificado con trece balazos de tres diferentes calibres. La virulencia de estos hechos iba dirigida a dos puntas. Por un lado a buscar la reacción armada del MLN-Tupamaros –que, por cierto, lograron con las ejecuciones pre-anunciadas y realizadas por estos el 14 de abril de 1972–; por otro, como advertencia a quienes desde cualquier plataforma democrática –agremiaciones estudiantiles, sindicatos de trabajadores, instituciones culturales, educativas, medios periodísticos– pretendieran emerger como portavoces de la sublevación en los frentes de masas. La operativa contrainsurgente de esa coyuntura de la guerra fría, en la que nuestro país participó de lleno, ha sido ampliamente confirmada por las investigaciones de desclasificación de documentos, tanto por parte del profesor chileno Carlos Osorio, de la Universidad de Washington –integrante del National Security Archive (NSA)³–, así como por las investigaciones de la historiadora uruguaya Clara Aldrighi.⁴ La violencia organizada de acciones encubiertas, así como la falta de investigación seria por parte de las autoridades gubernamentales de la época, con la correlativa impunidad hasta el presente, hacen de los «escuadrones de la muerte» el precedente nítido de cómo operaría en breve plazo el terrorismo de Estado aquí y en toda la región, Plan Cóndor mediante.

Hay que considerar estos hechos y sus correspondientes valoraciones si se pretende hablar de «arte y política» en la década del sesenta en el contexto uruguayo. Para el caso de I.G. están inevitablemente implicados. Por último, la condición de mártir estudiantil –que entendemos como una forma sagrada de la memoria popular– se produce como consecuencia de la muerte de estos jóvenes, y no a partir de la vida de los mismos. En vida, Ibero Gutiérrez fue ante todo un poeta, siendo su trabajo artístico lo que define su personalidad, «un poeta hecho y derecho» según lo valoró Mario Benedetti (1987: 19) en el masivo acto de repudio a su asesinato, convocado por la FEUU y la CNT, realizado el 23 de marzo de 1972 en la explanada de la Universidad.

Su poética, que incluye valiosos testimonios de la represión, no se caracteriza por el panfleto militante, sino por una labor de sensible alcance estético que arriba a originales formas expresivas, similares a la poética *beat* norteamericana. Una escritura tan en consonancia con su época como adelantada a su virtual lectorado; una lucidez sintonizada con el imaginario mundial de su tiempo, pero desafiante de las estructuras de pensamiento dogmático de su entorno local. Para decirlo con palabras del hoy filósofo y catedrático Ricardo Viscardi –su más cercano compañero de vivencias, y con quien compartió la secreta aventura de



Autorretrato de Ibero Gutiérrez (óleo, 1965)

su escritura: «el problema es que el Uruguay no había llegado hasta el 68, Ibero sí».⁵

Tras años de trabajar con su archivo, es posible asegurar que I.G. fue un escritor en el que si bien destaca la labor poética, su producción cuenta con una diversidad de textos y de obra plástica que demuestran la madura personalidad artística que logró, a pesar de su juventud: seis libros o Cuadernos de poemas con título; cinco series o conjuntos de poemas sin título y dos con título; seis extensas compilaciones con título, que reúnen su propia producción a modo de auto-antologías; más de cuarenta piezas breves de teatro; tres tipos diferentes de «diarios» (dos tomos de un diario íntimo; uno de viaje, París-Madrid; y uno de la reclusión en el CGIOR); prosas de diversa índole temática, entre otros textos aún por clasificar; series de collages, dibujos, óleos y fotografías de su autoría. Entre sus 16 y 22 años, de 1965 a 1972, la escritura de I.G. se perfila como pionera de los desplazamientos ideológicos de una contracultura juvenil que, en el Uruguay, no tuvo margen cultural ni histórico para mostrarse cabalmente.

El poeta del 68 internacional en la coyuntura uruguaya

Las tendencias del pensamiento contracultural que eclosionaron a partir de la segunda mitad de los sesenta se fueron encendiendo como fogones dionisiacos a ambos lados de la racionalidad vigilante de la guerra fría. El icónico año de 1968 puede verse hoy como el vértice de una revuelta que, ya desde finales de los años cincuenta, venía cuestionando la pirámide social y sus estamentos. En lo político, la revolución cubana (1959) será el hito de mayor repercusión histórica a nivel continental, pues no es solo un cuestionamiento sino un cambio de estructuras sobre el que se deposita una expectativa utópica que lleva el rótulo del «hombre nuevo». Mientras tanto, nuestro país perdía una vez más la bonanza económica de su modelo estatista—el período de crisis anterior comenzó con el crack capitalista de 1929 y con el golpe de Estado de 1933, llegando hasta la fugaz prosperidad durante la presidencia de Luis Batlle Berres 1947-1951— así como la paciencia de una clase media pensante que, rebelándose ante el estancamiento económico, respondió a la crisis de manera organizada en gremios y sindicatos. En ese plano hubo, por lo menos, dos grandes movilizaciones en las que estudiantes y trabajadores alzaron la protesta haciendo oír sus reclamos. La primera fue la ocupación de facultades, solidariamente secundada por sectores obreros sindicalizados, logrando que se aprobara el proyecto de ley orgánica universitaria propuesto en el Parlamento (1958). La segunda correspondió al proceso

de unificación sindical que comenzó en 1959, y que tras varias etapas llegó a convocar el llamado Congreso del Pueblo (1965). Participaron setecientas organizaciones sociales representadas por un millar de delegados provenientes de sindicatos obreros, cooperativas de vivienda, gremios estudiantiles y otros agentes sociales. La consigna que se había acuñado en 1958, «obreritos y estudiantes, unidos y adelante», volvería a entonarse entonces, para replicarse luego en los enfrentamientos callejeros que se hacen cada vez más violentos entre 1968 y 1973. El otro elemento relevante en lo interno es que desde 1966 había empezado a operar el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, constituyendo una original y sorprendente «guerrilla urbana», muy diferente a las de China, Argelia, Vietnam, Nicaragua o Cuba, que habían operado en zonas rurales.

Esta rebelión juvenil internacional atravesó de manera transversal las fronteras ideológicas y puso en cuestión las estructuras patriarcales. Cuestionó al poder político como sirviente de los intereses del capital en occidente y al Estado omnipotente en la vida de los individuos en la Unión Soviética. La gestación de una serie de aperturas de comportamiento cultural nunca se había presentado de manera tan masiva ni tan cuestionadora a lo largo del ya sacudido siglo XX. Se trató de una insurgencia generacional, en el sentido de una sublevación de jóvenes ante las autoridades que ya no consideraron necesario obedecer. «Liberarse» fue la consigna, y esto podía abarcar cualquier autoridad que fungiera de represora, ya proviniera de instituciones universitarias, liceales, como de la partidocracia, la familia burguesa, las iglesias y su vicaria moral. Es un despertar del disciplinamiento resultante de la segunda posguerra. La internacionalidad del evento se aviene con lo que Marshall McLuhan acuñó como un fenómeno propio de la «aldea global».

La represión fue dura y sistemática en cada país, en cada continente, en cada régimen. De la matanza masiva de estudiantes en la plaza de Tlatelolco en la capital de México aún hoy se discuten las cifras, para poner uno de los más trágicos ejemplos. La revuelta obtuvo algo más que un resultado puntual, pues tuvo la capacidad de producir cuestionamientos de impacto simbólico cuyas derivaciones se extendieron a largo plazo. Sin ir más lejos, la movida contracultural de los años ochenta—surgida tras el desplazamiento de las dictaduras militares instaladas en los setenta en América Latina— retomó lineamientos que habían quedado pendientes del 68. Organizaciones civiles siguieron transformando hasta hoy ese pensamiento, que ha ido concretándose en la ampliación de derechos y en la consagración de leyes en relación a la discriminación sexual y de género, al uso de drogas, y en cuanto a



La Sorbonne
et les flies

«La Sorbonne et les flies» (La Sorbona y las moscas), escribió al dorso Ibero Gutiérrez. Foto: París, febrero, 1969.

una concepción holística de los derechos humanos y del medio ambiente, de la cual incluso los partidos de izquierda aún tienen mucho por aprender.

Hay quienes consideran al 68 como una rebelión fracasada, otros lo señalan como crucial para una conciencia ya nunca más desactivada en torno al neocolonialismo. Gestada desde dentro de las universidades norteamericanas en relación a la guerra de Vietnam, y desde otra perspectiva de izquierda en relación a «la primavera de Praga», otro hecho sustantivo que desenmascaró las prácticas totalitarias del aparato soviético. Hay quienes lo consideran una inofensiva revuelta de filósofos y sociólogos. Pero, de hecho, buena parte de la insurgencia se irradió en universidades (Berkeley, Berlín, London, Sorbona), donde el pensamiento de gravitantes intelectuales había calado en las nuevas generaciones, como si se tratara del embate revolucionario de una nueva fase de la Ilustración. Si se mira desde la participación activa de algunos filósofos, el hecho no deja lugar a dudas. En el 68 comparecieron los filo-comunistas Simone de Beauvoir, Althusser y J.P. Sartre (con quien I.G. dialoga en sus textos), los marxistas humanistas (Lukács, Lucien Goldmann), el historiador británico Eric Hobsbawm, el anarco-troskista Noam Chomsky, los filósofos de la Escuela de Frankfurt, siendo H. Marcuse determinante y muy referido por I.G., pero también T. Adorno, Horkheimer y Habermas. Se releyó a Martin Heidegger—I.G. asimiló su concepto de *poiesis*, así como sus críticas al sujeto racionalista cartesiano y a la ciega devoción por la tecnología—, a pesar de su filo-nazismo; y se apreció, sobre todo en Francia, a unos raros disidentes rumanos: E. Cioran, Mircea Eliade, E. Ionesco, otro devoto de I.G. gracias a cuyo teatro del absurdo comenzó a escribir sus piezas dramáticas. Es el momento de un nuevo protagonismo

de los psicoanalistas (E. Fromm, J. Lacan), así como de las sustanciales investigaciones en torno a las relaciones de poder desarrolladas por Michel Foucault, donde destacan *Vigilar y castigar* (1975) y *Microfísica del poder* (1980), en los que la huella del espíritu del 68 está muy presente.

En la escritura de I.G. todos esos 68, y buena parte de estos filósofos, más otros tópicos de la contracultura juvenil, como el de la psicodelia, tienen cabida, están nombrados, expuestos e interconectados en un flujo verbal cuyas tematizaciones son fundacionales en cuanto al entramado de arte, sexualidad, pensamiento, política y poesía. La opresión de los poderes del Estado, la corporalidad expresada sin inhibiciones, la mercancía como objeto del deseo, la expansión de la conciencia al campo psíquico—transformando el lenguaje de las artes y enfrentando el arte de la guerra—, el combate a las formas de control social, la revolución anti-colonialista del tercer mundo, son tópicos en sus textos. La poética de Ibero Gutiérrez encarna la insurgencia del 68 en el Uruguay desde una concepción sin tapujos en la que acción, arte y filosofía son indisolubles. Pudo hacerlo así porque su vida no es solo rica como lector y estudiante (Derecho, Filosofía y Psicología), sino intensa en vivencias que fueron determinantes para su escritura, y para su destino final.⁶

Desde una praxis neovanguardista pero con un estilo personal ya hoy reconocible, aborda de manera directa temas tabú en la poesía de entonces (sexo; droga; violencia política), desmarcándose de cualquier otro registro epocal. Considero que la relación entre su escritura y lo político no se da, sin embargo, en cuanto a que esta se ocupe de cuestiones meramente circunstanciales, sino en cuanto a que el poema «hace» política, como diría Theodor Adorno (2004), en tanto altera y erosiona desde el lenguaje lo anquilosado de la

costumbre y del poder establecidos. En otras palabras: una poesía sublevada de la obediencia patriarcal, una poética insurgente que se anima a liberar su deriva imaginativa adoptando un lenguaje que la sustenta estéticamente. Una de las afirmaciones de la Carta de la Sorbona (París, 1968) podría servirle de síntesis: «La revolución burguesa fue jurídica, la revolución proletaria fue económica. La nuestra será social y cultural, para que el hombre pueda devenir él mismo, y no se contente más con una ideología humanizante y paternalista».

Los tres Cuadernos ya mencionados que I.G. escribió durante sus presidios de 1970 son la resultante ya madura de lo que venía escribiendo desde su notable Cuaderno de poemas en prosa, *Introducción al mundo*, de 1967. Esos textos, que consideramos como libros, son: *Impronta 70*, extenso poema-collage que alterna verso y prosa en 933 líneas, caratulado con la fecha «Marzo, 1970»; *Celda 256-279*, con 18 transtextos en los que alterna e imbrica lo verbal y lo visual (contraportada de este número de *[Sic]*), ambos escritos en el Penal de Punta Carretas; el «diario» titulado *Requeche*, con textos y dibujos, escrito en el CGIOR, fechado entre el 15 de agosto y el 13 de setiembre. Se trata de manuscritos escritos en papeles precarios (servilletas, hojas cartavión, hojas oficio) con plumín y tinta china, lapicera y dry pen de colores rojo, amarillo y azul. Del cotejo con las versiones mecanografiadas por el autor, se confirma que son muy pocas las correcciones que se producen en la transcripción y escasísimos los descartes de material, lo que da cuenta de la solvencia de sus herramientas expresivas.

Impronta, a 68 revoluciones por segundo

Una escritura que en cada verso o línea (ya que alterna con la prosa) va rotando la imagen, el tema, la sonoridad, la textura, relacionándose todo entre sí a la manera de un caleidoscopio, o de una impronta. El título fue precisamente elegido, ya que «impronta» significa: «marca o huella que deja una cosa en otra» (RAE). Una extensa composición hecha en base a fragmentos que, con brillo fugaz, van conectándose entre sí. Eso conforma, según se dice al final, el «iberismo», una poética consciente y en proceso.

«tus manchas, qué cielo, este atardecer: mira esa especie de niebla, yo no sé si podré leer esta noche, me voy esencializando». Así comienza el texto, desde un leer que cede paso a la escritura. Abre con minúscula –la voz comenzó en otro lugar, antes de enunciarse– y carece de punto final –el poema prosigue así indefinidamente–.

La «esencialización» consiste en un irse despojando. Despojo de la carnadura cautiva,

desprendimiento del encierro carcelario. Escritura como vía liberadora que los colores del atardecer propician. El ojo alucinado se derrama entre las rejas, cae en un abismo que se concibe como temporalidad mítica: la vida es una caída en el presente, y ahora ya «está amaneciendo-anocheciendo».

El epígrafe de H. Miller –*Trópico de Cáncer* (1934), obra que permaneció censurada en los Estados Unidos durante veintiocho años– explicita los alcances que se propone el libro-poema, cuyo único precedente, por su envión visionario, es *Homo-ciudad* (1950) del también veinteañero Saúl Pérez Gadea (1929-1969).

«Nada sería considerado obsceno si los hombres llegaran hasta el límite de sus más secretos deseos. Lo que más teme un hombre es ser colocado ante la manifestación en palabras o en actos de aquello a que se niega a vivir, de aquello que permanece ahogado en su inconsciente» Henry Miller. (Gutiérrez, 2009: 131).

Comparecen los deseos inconfesables, proyectados en el paradójico ofertorio del lenguaje. El poeta, a la sazón estudiante de Psicología, conoce el potencial liberador de la palabra, así como el miedo a decir lo que se prefiere no sea explicitado, los interdictos del súper-yo que pesan a la hora de verbalizar la sexualidad:

[...] una vagina espumante nada tiene que ver con una botella de champán recién destapada. Hay razones históricas que nos «prohíben» realizar esta imagen. A modo de ejemplo. Una vagina espumante, repleta y desbordada de semen no tiene por qué hacernos evocar un brindis (si bien esta segunda reflexión es una aplicación formal de la primera). (2009: 153-154)

La analogía de lo genital y lo escatológico con el acto creativo, así como lo carnal como vía de desciframiento del sentir, y del auto-conocimiento del sujeto, están presentes:

yo soy un intelectual y por ejemplo, claro que antes que nada soy un poeta, reivindico la tradición de los poetas, los que pueden hablar de la nada, los locos incurables, puedo (también) decir las cosas, nombrar el mundo desde abajo, desde su culo esencial, su realidad intestinal, los huevos del mundo, los pendejos, sus olores más hediondos, ¿qué otra realidad que la hediondez? (¿no se escribe con Z?), siento mi sangre correr por tus piernas abiertas, el olor

a marea baja de su vagina hinchada es un

CLAXON

debo leer y descifrar tus poros tu carne ¿sabes lo que ES la carne? acaso una manera de ser, de sentir, de CONOCER (2009: 141)

Al ingresar el concepto de *hylé* –en filosofía es «materia prima», y en el *Corpus Hermeticum* de Hermes Trimegisto es «primera creación y principio del mundo»– la analogía entre creación poética y acto sexual asume otras connotaciones. Sin embargo, lo que finalmente se impone es la exaltación de los cuerpos deseantes, el orgasmo que supera el horizonte racional de la palabra:

[...] evidentemente fue (es) eso: no había conceptos, faltaba la «hylé» esencial, esa capa o materia básica que –funcionando a modo de analogon– pudiera servir de basamento para la estructuración de un «lenguaje» (hablo de los conceptos, claro) o cómo expresarlo en la traducción en movimientos exteriores (que son necesarios y fundamentales) lo cierto es que la «hylé» existía, lo que no habían eran conceptos y tú lo sabes, que había una necesidad material de vaciar nuestros mutuos y augustos sexos uno en otro convertir el orgasmo en la realización del deseo al grado del acto (acción) no de un modo racional porque se habían agotado las palabras (2009: 149)

La nocturnidad conecta con el inconsciente, el lenguaje con la libido, y la acción se orienta a encauzar esa disposición psíquica de *la pensée surréaliste* –el funcionamiento real y dictado del pensamiento, según André Breton (1974: 44)– despojada de obstáculos racionales y de conceptos morales y estéticos. El poema ingresa en una tensión en la que el hablante tiñe las palabras con una desmesura que supera los mecanismos represivos del lenguaje social:

HAY QUE ACTUAR LA POESÍA
HAY QUE ACCIONARLA...
HAY QUE ACCIÓN...
NO HAY QUE.

«Actuar» en este caso (cfr. Breton) no significa

«representar» sino traducir en actos y más concretamente llevarla a la acción directa. (2009: 154)

En el transcurso del poema desfila la contracultura sesentista en una visualidad vertiginosa que anticipa en más de una década los video-clips de los ochenta. Leemos aquí algunos grafitis del 68 francés, que I.G. viera de primera mano en el edificio de la Sorbona, durante su estadía de más de un mes en París:

«*Nous sommes des putains mais tous vous sont des putains*» dice el afiche de las rameras a la entrada de la Facultad
«*les étudiants sont tous des cons*» otra de las incomprensibles leyendas para los ojos del turista.⁷ (2009: 155)

El recato, la autocensura, la obediencia, la sujeción al poder de los adultos, y a la lógica de las partidocracias, se habían desatado. Lo que hasta entonces había sido marginado, tomó el centro de las calles; lo que había sido acallado, salió a gritarse a voz en cuello; lo que no decían los libros estallaba en los muros de la Universidad. De ahí la pertinencia de la pregunta: «¿se acercaba el momento inconmensurablemente glorioso del / Apocalipsis Libertario, la muerte del stalinismo al llegar a su apogeo?» (2009: 153).

El discurso local se universaliza, puesto que I.G. tiene plena conciencia de que el evento de la rebelión juvenil era global y había puesto en jaque el binarismo reduccionista de la guerra fría. Se cuestionó a la sociedad patriarcal, a la opulencia y el consumo del primer mundo, a la dependencia de Latinoamérica, al capital sustentado por el liberalismo burgués y a lo policíaco del régimen soviético. La ironía campea y hasta lo más cercano al autor, el pensamiento ácrata, también es interrogado:

el desarrollo tecnológico es revolucionario, uno puede comprar, comprar
« M A T E R I A L I S M O
EMPIROCITICISMO ES UNA
BASOFIA SEUDO FILOSÓFICA» M.
Ponty
ÍDEM
cuándo se decidirán los pueblos a gobernarse a sí mismos y echar por la borda todo tipo de PODER ¿SOMOS CAPACES DE VIVIR SIN JEFES? (2009: 142)

Para dar cuenta del control social imperante echa mano a dos obras hoy consideradas clásicos de la ciencia ficción: la novela *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury⁸ y la película *Alphaville* (1965) de Jean Luc Godard:

FARENHEIT 451 puede ser una realidad nacional
 ¿nos esconderemos en las nuevas catacumbas
 los intelectuales
 los poetas
 los locos
 los leprosos
 los enfermos
 ALPHAVILLE de Godard es sólo ficción? (2009: 142)

En tal sentido, Ibero Gutiérrez, militante de izquierda, pero a la vez un disidente del canon modélico «comunicante» –entendida dicha línea como la sujeción de lo estético en beneficio de la corrección política (Bravo, 2012: 253)–, se planta firme con un pensamiento libertario sin tapujos y se pronuncia en torno a la invasión soviética a Checoslovaquia. Es posible imaginar la condena de estos versos por parte de la *doxa* de izquierda, si el poema hubiera sido publicado en 1970, cuando fue escrito.

es simplemente una foto
 sacada durante la invasión RUSA a Checoslovaquia
 la foto tiene dos partes, a saber:
 1) De un lado vemos a los esbirros rusos en columnas de a pie en la calle, con fusiles automáticos con bayoneta calada en posición agresiva
 2) Del otro lado, en un segundo plano, una muchedumbre expectante
 3) En primer plano, una adolescente, con las manos juntas, les ofrece una FLOR a las tropas del llamado Pacto de Varsovia, detenidas en mitad de la avenida
 EL PAPA NO ES UN HIPPIE, claro... (2009: 142)

Esa flor como símbolo de paz y el *flower power* (referido a la flor del cannabis) que Allen Ginsberg promoviera en 1965 como consigna de la «no violencia» («haz el amor, no la guerra»), sintetizaron en la contracultura norteamericana vertientes que de ninguna manera serían confluyentes en la concepción revolucionaria uruguaya: la militancia política, el uso de las drogas, la liberación sexual. La lucha contra la

política exterior de los Estados Unidos, el avance de los derechos civiles en contra de la segregación racial, la psicodelia como expansión de la conciencia, son aspectos que articulan un concepto de paz que va desde el cultivo espiritual de los individuos hasta las manifestaciones masivas que ponen en cuestión la aplicación de las leyes, el sistema político y las órdenes militares del Pentágono. Llama la atención la fluidez con la que el joven poeta uruguayo maneja estas tematizaciones en su discurso, logrando que las mismas encajen con referentes propios del contexto nacional. He allí la cualidad contracultural de la ficción poética que sus textos presentan.

El poeta incluye a la música *beat* (así se la llamó por estas latitudes) como banda sonora de sus textos, por lo cual podemos decir que actúan como multimediales. A la vez asimila esos fragmentos de letras de canciones como parte de su propio decir poético. El pastiche de versos de canciones de la dupla Lennon-McCartney, y de otros poetas del rock (Bob Dylan, Jim Morrison, Ian Anderson), suele citarse en sus idiomas originales (inglés y francés, principalmente). El multilingüismo es una muestra del vasto alcance de la antena sensible que I.G. enciende en su poesía sin fronteras. Es preciso señalar que lo *beat* y el rock eran considerados productos de muy baja estima, cuando no despreciables, para la cultura letrada de entonces. Peor aún, eran señalados como formas de penetración cultural del imperio. Desafiando ambos juicios, el estético y el ideológico, el poeta reapropia el cancionero de la era psicodélica y lo pone a funcionar en sus texturas, adhiriendo capas de significación y de matiz fónico a la ya densa transtextualidad de sus composiciones.

OH YOU BROKE THE RULES

el mundo te estaba esperando, ¿cómo lo sabías?
 y sonreías OH WHAT HAVE YOU DONE?
 ése es el carozo John y Paul, uds lo han sabido decir a su manera
 porque te dije tantas cosas antes, creo que te dejé abajo, atrás,
 sí me parecen
 el aparecer a cada instante disfrazada de rosa, de nube
 de río, de amor, de caracol,
 qué relacionalidad del todo y de la nada,
 agonía de una realidad:
 surgimiento de otra
 parto y partidas. (2009: 155)

La psicodelia es el último eslabón de la más antigua tradición soterrada del arte dionisiaco –por darle un nombre surgido en la movida de los años ochenta–.

Una veta resurgida con el panteísmo spinoziano que los jóvenes del *Sturm und drang* apropiaron, y que los poetas románticos ingleses resignificaron. He allí la intuición perceptiva de lo infinito que, un siglo y pico después, William Blake le dictara al oído al poeta Jim Morrison, para nominar a The Doors: «Si las puertas de la percepción se purificaran cada cosa se aparecería tal y como es, Infinita» (*Matrimonio del cielo y del infierno*, 1793). Esa línea, prolongada en las horizontales correspondencias simbolistas –donde «perfumes, colores y sonos se responden»–, toca la cuestión de los *Paraísos artificiales* (1860) que Baudelaire planteara en dicho ensayo. Las líneas conductoras de esta temática en I.G. no parecen provenir del simbolismo sino de una articulación entre surrealismo, poética *beat* (cita un par de veces a Allen Ginsberg) y de la psicodelia musical reinante. Sea cual sea la fuente de estas experiencias (ingesta de ácido lisérgico, mescalina o marihuana) referidas en sus textos de manera fundacional para el contexto literario vernáculo, no parecen ser solo librescas. La «relacionalidad del todo y de la nada» es, aún en su pendularidad, una conciencia de que se está en un umbral histórico: entre la agonía de ciertos paradigmas racionalistas y la gestación de una concepción ampliada de lo humano, a la manera de los vasos comunicantes surrealistas. De ahí que el poeta se pregunte sobre el alcance de los alucinógenos-paradisíacos, en tanto estadios psíquicos del «nuevo parto», una vez que los mismos se instalen como estados de «realidad permanente». Es una pregunta que, por cierto, nuestra sociedad debería hacerse y estudiar en sus alcances, al plantearse las alternativas a la ilegalización del consumo.

BACK TO ADAN EL MITO DE ARCADIA EL NUDISMO EL ÁCIDO LISÉRGICO LA MESCALINA

¿en qué podría valorarse este nuevo parto con manchas
 sanguinolentas en los ensueños hipnagógicos de los estados alucinógenos
 como realidad permanente? (2009: 153)

Si bien la poética de I.G. emplaza «lo real», a la vez lo subvierte enarbolando una máxima del 68: «la realidad es un concepto reaccionario». Este «delirio de palabras llenas de sentido» que es *Impronta*, adelanta en su forma ciertas dislocaciones posmodernas, a la vez que afianza la subjetividad anti-complaciente de la modernidad:

¿Hacia dónde, en qué dirección existencial se dirigirá el Bom. Bang & Bang?
 ¿Quedaría algún vestigio de lo que él entendía por el mundo?
 ¿En su momento tendría algo de qué agarrarse aparte de su chiquilina simpática?
 ¿Podríamos notar los sacos ópticos que nos había legado el MUNDO?
 ¿Ere o no un naufrago?
 ¿Entraría al "espacio" fértil de la vida social?
 ¿Pasaría a segundo plano la conciencia no-tética que hasta entonces dominaba la totalidad existencial?
 Preguntas:
 1) El corte de pelo
 2) El olvido del sweater
 3) la seguridad de no salir manifestando
 a) pedir 1 camiseta para gimnasio
 b) pedir 1 libro nuevo
 4) la muerte inminente de Enrique.
 Y por sobre todo ello, la aseveración (magia) de la imposibilidad lógica de salir: fabricación de un mundo provisorio – resguardo contra lluvias catácticas – consistente en suponer lo actual como lo ideal, el paraíso perdido
 BACK TO ADAN
 EL MITO DE ARCADIA
 EL NUDISMO
 EL ÁCIDO LISÉRGICO 31

Manuscrito del poema *Impronta*, de Ibero Gutiérrez (Cárcel de Punta Carretas, 1970)

Soy un ser político, piedra de fuego caja de Pandora.
 Claros en los bosques
 nubes de fuego en que se queman sus telas de cebolla.
 Soy una cebolla.
 No: algo peor.

Las telas de la cebolla, análogas al recurso del *patchwork* con sus capas y zurcidos, componen una suerte de autoficción, con secuencias de relato poetizado. Los personajes y las anécdotas de París, secundados por La Maga de J. Cortázar, y los diálogos a dos puntas entre La Habana y Montevideo, así lo confirman. Entre la visión alucinada y la memoria, una sonoridad muy de la época conecta lenguajes artísticos entre sí (música, pintura, cine, literatura), inaugurando la *performatización* del soliloquio carcelario, a 68 revoluciones por minuto.

Celda, palabreo y acción

El flujo vertiginoso y unitario de *Impronta* presenta una estructura similar en *Celda 256/ Celda 279*. No sabemos en qué orden se escriben, pero en ambos se aprecian los desdoblamientos de la figura autoral, así como la yuxtaposición de planos metadiscursivos. Según Carina Blixen (2006: 9-10), en los escritos producidos «bajo vigilancia» el discurso «[...] no puede dejar de mirarse en su gestación», y el lenguaje «tantea los límites de lo decible, y al hacerlo libera, mezcla, transgrede, anula distancias normalizadas de lo interior y lo exterior, la realidad y la imaginación, el ensayo y la ficción». Así comienza el texto:

Un día como cualquier día un gambuza cualquiera trajo una carta de la celda 279 para la celda 256. La carta decía (textualmente): «Yo no creo en las palabras, pero palabreo, creo; hay que palabrear». (2014: 121).

Ese «palabrear», inscripto en una carta anónima que se introduce en la celda motivando la escritura, plantea una serie de conceptos con los que situaré a I.G. en un particular segmento de las «poéticas de la acción». La conjugación «palabreo», en una acepción que los diccionarios no registran, funciona como sinónimo de «crear con palabras». El resultado de esa acción está en el sintagma «hay palabreo», de inventiva trilceana. Con «hay que palabreo» (que se vuelve a reiterar al final del texto) se comprueba la puesta en acción de la *creatio* desde el *logos*. Palabra en acción, poética de la acción es lo que el poeta postula. Es preciso subrayar la determinante consigna política del líder tupamaro Raúl Sendic: «la acción nos une, las palabras nos separan». Fue el santo y seña para dar paso a la acción directa por sobre la especulación política. Ese ponerse a «hacer» con las palabras –aunque no se crea mucho en estas porque la acción las supera– es una manera de «accionar la poesía», máxima del credo bretoniano, según se refirió. Digamos entonces que el joven I.G. postula una poética insurgente en la que confluyen el surrealismo francés y el pensamiento político de Sendic, el guerrillero.

Por su parte, Ángel Rama (1972) anotó el probable surgimiento de una nueva generación de escritores a la que denominó como «Generación del 69» o «Generación de la acción». Señaló que hacia 1967 un puñado de escritores había publicado obras que implicaban un «estremecimiento nuevo»; entre ellos nombra a Mercedes Rein, Teresa Porzecanski, Cristina Peri Rossi, Mario Levrero. La renovación de lo imaginativo se vincula, según Rama (1972: 221), a las modulaciones armadas del combate político-

social, cuyo epítome había sido la teatral toma de la ciudad de Pando por parte de los tupamaros: «un hecho que comporta una modificación sustancial en la cosmovisión nacional». En su listado literario deja afuera, significativamente, a quienes venían dando la muestra más evidente de renovación contestataria desde 1965, los jóvenes de la revista *Los Huevos del Plata*, timoneada por Clemente Padín, otro de los «disidentes» estéticos del período. De salida trimestral, la revista publicó catorce números (entre diciembre de 1965 y noviembre de 1969) y trece entregas de libros. Entre estos se encuentra el estreno de Levrero (*Gelatina*, 1968), más otro relevante para nuestro enfoque: la primera edición en español de *Aullido y otros poemas* (1969) de Allen Ginsberg. En resumen, esas publicaciones eran la prueba más contundente del advenimiento de un corte generacional con las prácticas culturales, los medios periodísticos –especialmente con la crítica del semanario *Marcha*, en el cual Rama era figura clave–, así como con las poéticas modélicas del período. Los *hachepientos* (así se autodenominaron) consideraron «vacas sagradas» de la cultura uruguaya a quienes pertenecían, en su mayoría, a la generación del 45. No es inocente, entonces, que Rama (1972) los invisibilizara, depreciándolos como «poetas novísimos» puestos «a explorar, con poca fortuna, el malditismo». En el mismo año de 1967, el editorial de la revista destilaba ironía al respecto:

[...] Por un arte nacional, vernáculo, patriótico, democrático, liberal, vacuno. Por la permanencia de nuestros más enaltecedores valores estéticos (Oh ese verde esperanza de las pasturas jugosas!) [...] Soledad, angustia de la vaca sagrada recortada en los horizontes! Por los dulces pastos del éxito. Por los premios literarios de la Rural [...] Por la instauración de la carrera vacuna. Acceso a cargos públicos, audiciones de radio, de televisión, comisiones de cultura, ministerios, embajadas [...] la vacunidad es nuestra! sostened los valores vacunocráticos («La Vaca Sagrada», firma El Camaleón Mama; *Los Huevos del Plata*, N.º 9, Montevideo, setiembre de 1967).

El teórico francés Régis Debray (1972) fue el primero en designar a las operaciones del Movimiento de Liberación Nacional (MLN-Tupamaros) como un «fenómeno cultural». Luego, el artista y ensayista Luis Camnitzer aplicó esa línea de observación al campo del arte conceptual latinoamericano. Tras hacer los reparos del caso, arriesga a vincular los modos de accionar de los tupamaros –hasta la ejecución de Dan Mitrione en agosto de 1970– con lineamientos en consonancia con

el conceptualismo. Entre estos, Camnitzer (2008: 73) destaca los acontecimientos del año 1969: «[...] el más fértil con respecto a las operaciones espectaculares con ingredientes estéticos. Durante ese año el movimiento ejecutó once operaciones que tuvieron gran repercusión en los medios de información, y ochenta sin mayor publicidad».

Tras describir varias de esas acciones, concluye en que la «Operación Pando» (sic) fue la que contó con una serie de estrategias espectaculares previamente elaboradas. Si bien señala que desde el punto de vista político la misma fue un gran fracaso, concluye en que a nivel teórico el evento «dio el tono para las puestas en escena posteriores, para las cuales la ciudad y sus habitantes interpretaron sus propios papeles en el guión escrito por los actores guerrilleros» (2008: 74).

El epígrafe de *Celda...* pertenece a *Documentos* de Georges Bataille: «La desesperación intelectual no conduce ni a la cobardía ni al sueño sino a la violencia». Si bien no se define qué es la «desesperación intelectual», una interpretación de la misma bien podría explicar un aspecto de la revuelta del 68: la de haber sido protagonizada por estudiantes universitarios a cuya formación específica en varios campos del conocimiento había que sumar la militancia política. Sobre esto, cabe agregar una disconformidad y un desfase entre lo que el conocimiento permite proyectar e imaginar y las limitaciones, prejuicios e intereses con los que el sistema en su conjunto (político, educativo, religioso, económico, etc.) respondía a la hora del recambio generacional. Si bien Violeta Parra eligió un *locus* positivo («me gustan los estudiantes») para describir el fenómeno de la revuelta juvenil, podría decirse que la letra de su popular canción representa esa tensión entre el poder del Estado y el poder de la imaginación que, según Bataille, desemboca en la violencia. Una violencia política que, por cierto, ya se había visto justificada en el caso de la revolución de Argelia contra el colonialismo francés, así como sería exaltada en el caso de la revolución cubana. La vía elegida por el MLN-Tupamaros le daría la razón al filósofo francés. La realidad política y social del Uruguay, mucho menos.

En *Celda 256/ 279* la acción de «practicar la poesía» se señala como «el acierto de los surrealistas». En virtud de teorizar sobre el proceso creativo, el poeta se sirve de conceptos de la filosofía, el psicoanálisis, la psicodelia, entre otros que inventa y conecta entre sí, a su manera:

[...] estoy llegando a un introspección traducida también conceptualmente que no fue nunca mi signo si esto no es más que un juego sicoanalítico debemos fabricarnos un



Dibujo + texto de Ibero Gutiérrez, manuscrito de *Celda 256-279* (Cárcel de Punta Carretas, 1970)

espejo como Sócrates decía que el interlocutor es la partera solamente despertaba la verdad y no la decía hay que ayudar al que nos oye-habla y ser con él consciente (el conocer junto al otro en el arte) o como diría más tarde a *mon cousin* bajo una sombra extraordinaria haciendo pozos jugando las cabezas apostando nuestro lisérgico subjetivo [...] (2014: 134).

Al insertar secuencias de textos suyos dentro de otros, va estableciendo capas de verbalidad, tal y como lo haría un artista plástico con sus telas. También los enfoques descriptivos que presenta tienen la mirada del artista visual:

A mí izquierda hay un mate lleno de yerba lavada por toda una tarde de chupeteos sucesivos, el cenicero de plástico, el termo verde, una taza gris («Rayuela» le sirve de soporte), un diccionario de inglés, tres lápices tipo drypen colores azul, amarillo y rojo, el sobre con el tabaco de pipa (mezcla Dolar/Constelation), las «Marcha» viejas, unos libros, mi carpeta, un yesquero, más lápices, por allá y por ahí, ahora es la pipa, un block con apuntes de sicología. Y acá yo, más abajo



Dibujo + texto de *Requeche*, “diario” de Ibero Gutiérrez (CGIOR, 1970). Si bien registra la fecha “18/agosto/69”, se trata de un error significativo del joven detenido bajo Medidas Previsionales de Seguridad. Recién el 21 de agosto se dará cuenta que ha estado fechoando 1969, en lugar de 1970.

yo también, piernas y brazos, alma y cuerpo. (2014: 147).

Esta naturaleza muerta del pequeño mundo de materiales que lo rodean en la celda, y junto a los cuales se autorretrata, da cuenta de otra articulación: la analogía entre el fumar la pipa y la tinta con la que escribe y dibuja. Esto lo llevará a poner en consideración una serie de reflexiones en torno al proceso creativo, sus mecanismos y posibles disparadores, que desarrollará en *Requeche*, cinco meses más tarde, durante una segunda detención en el mismo año de 1970.

Requeche: la materia prima de la alucinación

Al principio de *Requeche* –«diario» fechoado entre el 15 de agosto y el 13 de setiembre– se alternan las descripciones del rigor carcelario con algunas derivas imaginarias que irán en aumento, pasando del humor satírico propio de su estilo juvenil, hasta arribar a despegues alucinatorios que identifica con lo psicodélico.

Así se describen los rigores carcelarios, «tenemos guardia nuevo, podemos ir al baño hasta las 12:15, y luego hasta las 13:00 hay que aguantarse piola, sí, solo

tenemos 15 minutos para cagar y mear: debemos regular los intestinos al paso de un redoble de tambor» (2014: 166); los castigos físicos, como el plantón por haber celebrado la «declaratoria de la independenciam» del 25 de agosto, «22h. sólo queda un par de botas quietas sobre el piso nosotros cada vez más hacinados descansamos de 7 horas de plantón [...] por haber festejado el 25» (2014: 186); el hostigamiento psicológico, puesto entre paréntesis, en un segundo plano tras un cada vez más protagonista lenguaje poético.

hoy es una proximidad de la mañana (anoche se produjo un tiroteo y nos estuvieron apuntando un buen rato) quiero hablar cuando salga el sol sobre tu frente que yo descubriré pasando mi mano por el cabellos oscuro pasar sin otra voz que no sea la de un mar sobrevolado por gaviotas, madrugar cuando la arena esté húmeda por los últimos vestigios de sombra, caminar como 2 vagabundos sin más rumbo que nuestras propias pisadas hoy es una proximidad de mañana (2014: 193).

La cárcel también está presente en los dibujos a tinta china, en los que retrata la anonimidad maquinal de los soldados-guardianes. Allí están, sentados o de pie, rígidos y de uniforme, con su casco y su bayoneta, como entes. A medida que pasa el tiempo el encierro permea gracias a que la memoria, el sueño y la alucinación distorsionan lo real. Los objetos participan de deformaciones delirantes, la sintaxis se quiebra y, como en *Impronta*, la música *beat* es vehículo de derivas automáticas (en sentido bretoniano) y de domésticos virajes alucinatorios. He aquí la alusión a una ingesta psicodélica:

tomás vos ahora/ y tomo yo/ tomás vos, democráticamente la tarde clausurada en un rincón de este local donde nos dejamos pasar por las horas y de pronto, sin darme cuenta el techo es una canción de los *Bee Gees*, la ciudadela del hombre de bigotes amarillos, la música *beat* que te eleva hasta tus glóbulos rojos, tus glóbulos azules y verdes con un hígado de dulce de membrillo, el casco del sargento nos sirvió de baúl de esperanzas como una flor deshojada pescando amargas ilusiones y yerba lisérgica conservando unos pecados tradicionalmente judeo-cristianos (2014: 173)

De esas derivas casuales de «frugal surrealismo», según sus propias palabras, pasará, a partir del 16 de agosto, a propiciar exploraciones de estados psíquicos que le permitan liberarse de la situación mediante el lenguaje:

[...] y ahora te miro mirarme desde lo más recóndito, ya terminé el día y no logro iniciar una línea poética clara para que el automatismo del complejo ideo-verbal inicie su proceso creador como otras veces

claro que todo comienzo es un tirar la primera piedra, forzando las palabras, buscando un modo de escritura (2014: 169).

Sus reflexiones en torno al proceso creativo, muy presentes en sus textos desde 1969, alcanzan en *Requeche* un mayor grado de nitidez teórica. Lo más relevante es que están secundadas por una praxis alucinatoria del lenguaje. Su poética se concibe entonces como una experiencia análoga a los viajes hipnagógicos del ácido lisérgico.

Las primeras incursiones de esa teoría giran en torno al arribo de un particular estado de tensión creativa, sobre el que se expresa filosóficamente. En el manuscrito original sus palabras alternan con tres figuras dibujadas: una ventana, un pájaro y una esfera cósmica, mitad blanca mitad negra, bajo el título de «El eclipse» (ver carátula de este número de *[Sic]*). Esta es su especulación:

[...] la relación de conocimiento (sujeto-objeto) no puede despreciar –ni considerar a la ligera– esa tensión esencial entre la cosidad utensilio del mundo y la alucinación, tensión que va desde el aporte subjetivo en toda percepción hasta los grados superiores de lo imaginario es el pasaje de la actitud de recepción –signada por la pasividad en la relación Yo-Mundo– a una actitud cada vez más activa en función de la transformación de lo estático en dinámico, es decir, creativo entonces lo que prima es el sujeto que paulatinamente va eclipsando lo que se impone de por sí exteriormente a medida que el libre desarrollo de la interioridad lo va cubriendo todo esa escalada ascendente de las actitudes imaginarias desemboca naturalmente en las formas o estructuras supremas de la creación alucinatoria, lindando con el delirio (2014: 179)

La articulación del pensamiento sensible con estratos de lo imaginario que adquirieran consistencia de experiencia real, era el credo compartido por Ibero y Ricardo Viscardi, según nos contara este en la mencionada entrevista: «ante un modelo de racionalidad solo capaz de plantear estados de realidad y realidades de Estado, lo que podíamos oponerle era un espacio en el que respirar una intimidad, algo propio, una vida propia, de ahí el tema de la imaginación y su importancia para nosotros» (Viscardi, 1988). El concepto de «eclipse» con el que I.G. ilustra el proceso creativo tiene que ver con ir desactivando esa porción de hechos y cosas que llamamos «realidad», al tiempo de ir haciendo visible lo que permanece oculto. Esto lleva a que lo medular de una *hylé* o materia prima, enclaustrada en las potencialidades del sujeto, emerja de la psiquis y se libere en esos trances alucinatorios. En su trayecto reflexivo el poeta va desde Heráclito («la belleza oculta es superior a la manifiesta») hasta el automatismo psíquico de Breton.

[...] cuando creamos un nuevo mundo la realidad se eclipsa en otra cosa –lo creado– que emerge como el sustituto de lo que se nos aparece cotidianamente esa labor de desocultamiento es la puesta en evidencia de determinadas potencialidades o latencias que solo en la forma embrionaria del sueño pueden pautar la riqueza interior que permite un acto creador la alucinación es la materia prima de la poesía [...] considerar la mente como un tercer camino hacia lo desconocido supone poner el acento no sólo en los procesos conscientes sino en todo «lo que no aparece» y que va del mero automatismo inconsciente hasta las expresiones creadoras más alucinatorias (2014: 180).

No solo especula sino que pone en práctica (desde la asumida consigna de «accionar la poesía») formas de disparar su mente. En esa aventura, la presencia cósmica (luna; aurora) es una aliada, pero el tratamiento del lenguaje es siempre el disparador más efectivo. Hay dos citas donde lo cromático alucinatorio por un lado, y donde la ampliación a modo de lupa de pequeños mundos especulares («los mil añicos» del parabrisas) por otro, propician el trampolín psicodélico al que aspira:

[...] para que entonces pueda realizar el viaje a través de distintos planos de conciencia [...] hoy (por la mañana) se plasmó en una luna perfectamente redonda color naranja, sobre

un cielo azul profundo, una cuasi-noche amaneciendo el despertar de la alucinación la luna grande te asusta. (2014: 169)

[...] el parabrisas del auto se había deshecho en mil añicos y en cada uno de esos añicos podrán estar durmiendo los mundos paradisiacos que conservaron, el cierre automático, ay mi madre, cayó con fuerza, quiero estar con la quietud psicodélica de esta aurora, ABRACADABRA, un rito más y van, los 10 inquietos... (2014: 171)

Ya que proponemos a I.G. como un portador y un hacedor fundacional de psicodelia en la poesía uruguaya, es preciso comprender el alcance del término en su caso. El vocablo *psychedelic* fue acuñado por el psiquiatra británico Humphry Osmond, quien en 1953 proveyó al filósofo Aldous Huxley de algunas dosis de mescalina. A partir de experimentar sus ingestas, este escribe el primero de sus libros en torno al tema, *The doors of perception* (*Las Puertas de la Percepción*, 1954), citando en el epígrafe unos versos del poeta visionario William Blake:

Si las puertas de la percepción se purificaran cada cosa se aparecería tal como es, Infinita. Porque el hombre se ha cerrado a sí mismo, y mira todas las cosas a través de las estrechas grietas de su caverna. (*Matrimonio del Cielo y el Infierno*, 1790-93)

Huxley señala que el cerebro filtra las impresiones e imágenes de lo real en toda su extensión, porque le son imposibles de ser procesadas en su infinitud. Lo que produce la droga es reducir ese filtro de la percepción. Al anotar su primera experiencia, Huxley describe cómo los objetos cotidianos pierden su significación funcional, mientras el espacio-tiempo diluye la referencialidad, borrando las fronteras entre el yo y el entorno. Así dice la célebre descripción de Huxley:

Desde la puerta me dirigí a una especie de pérgola cubierta en parte por un rosal trepador y en parte por listones de una pulgada de ancho, con media pulgada de espacio entre ellos. Brillaba el sol y las sombras de los listones formaban un dibujo de cebras en el piso y en el asiento y el respaldo de la silla de jardín que se hallaba al fondo de la pérgola. Esta silla... ¿La olvidaré alguna vez? Allí donde las sombras caían sobre la lona de la tapicería, las franjas de un añil a la vez profundo y brillante alternaban con otras de

una incandescencia tan intensa que era difícil creer que no estuvieran hechas de fuego azul. Durante un lapso que pareció inmensamente largo, miré sin saber, incluso sin desear saber, lo que tenía delante. (2009: 55)

Según lo planteado por el Dr. Osmond en la Academia de Ciencias de Nueva York (1957), psicodélico es «todo aquello que manifiesta la mente». De ahí que cualquier forma de proyectar el mundo interior de la psique pueda ser considerada, en sentido amplio, como tal. Según otra figura clave en este asunto, Timothy Leary, doctor en Psicología en la Universidad de Berkeley, la experiencia psicodélica surge a partir de sus investigaciones sobre las posibilidades terapéuticas y religiosas del LSD (*Lysergic Acid Diethylamide*). No por casualidad los laboratorios Sandoz presentaron usos psiquiátricos de prometedor alcance para la sustancia. Si bien aún hay que investigar sobre este asunto, sabemos que en Montevideo se aplicaron tratamientos terapéuticos con LSD en los primeros años de la década del sesenta. En 1959 Leary (Aa. Vv.: 2003) definía así el tan polémico asunto:

La experiencia psicodélica es un viaje a nuevos realismos de la conciencia. Los alcances y el contenido de las experiencias no tienen límites, pero su rasgo característico es la trascendencia de conceptos verbales, de las dimensiones de espacio y tiempo, y del ego o la identidad.

En términos muy similares, I.G. se plantea «realizar el viaje a través de los distintos planos de la conciencia». En la entrada del día 17.8. se desafía a entablar imaginariamente el viaje psíquico como si se tratara de tomar LSD. Dice así:

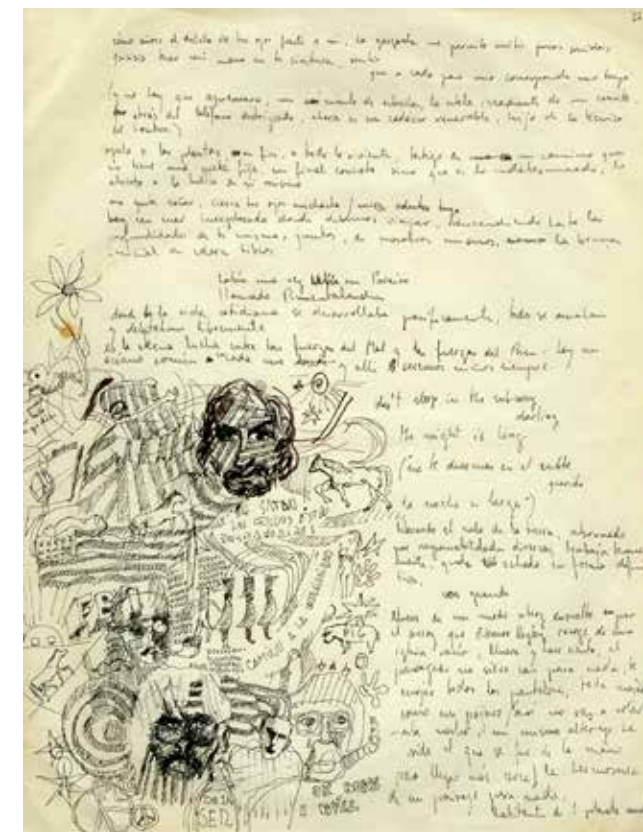
[...] uno de esos viajes comienza al disolver unos cuantos miligramos de LSD en un vaso de agua: de allí en adelante solo resta ingerir el líquido inodoro e insípido para que los colores que surgen de adentro se patenten, brillen y se proyecten sobre el campo visual del mundo exterior hay que ver si es posible
ES POSIBLE: EL SOL SE PROYECTA CONTRA LA PARED BLANCA DEL CUARTEL, CONFIGURANDO UNA FORMA ROJIZA. HACE CALOR. LA TORMENTA SE INSINÚA, BASTA MIRAR EL CIELO. ESTOY EN MANGAS DE CAMISA, LA PIPA SOBRE LA MESA DE MADERA, «LA CONCIENCIA» DE

EY ABIERTA EN LA PÁGINA 100, EL CITIZEN SUPER CRISTAL DATE 21 AUTOMATIC SEÑALA 8:8, MI BARBA CRECE (AYER HIZO UNA SEMANA QUE DEJÉ DE AFETTARME), UNOS CUANTOS MILIGRAMOS... (2014: 170)

Lo que I.G. se plantea es sintonizar el trance creativo a partir de la deriva poética del lenguaje, produciendo efectos psicodélicos similares a los de la ingesta de la droga. Es llamativa la similitud de su descripción con la ya citada de Huxley. En el caso de I.G. el espacio de la cárcel, los colores, las formas, la sensación térmica, irradian una presencia y una luz distintas a lo habitual. Es el comienzo de un «viaje» inducido por el lenguaje y por el deseo del artista de situarse en un plano perceptivo que haga de lo imaginario un hecho real. Las palabras de Ricardo Viscardi (1988) nos confirman el alcance que ambos jóvenes daban a la experiencia psicodélica, en ese otro margen del 68 uruguayo que la poética de Ibero Gutiérrez atesoró silenciosamente:

Con Ibero fantaseábamos con desgajar una suerte de mítica de lo imaginario, que no provenía de lo sobrenatural, sino que se reconocía como una experiencia sensible y se cristalizaba en una experiencia que también era corporal [...] en nuestra visión, la droga era una forma de vivir una consustanciación cósmica, integral. Esto implicaba un conflicto enorme con el entorno y nuestra amistad estuvo muy marcada por compartir ese credo.

He aquí entonces una analogía de la creación enunciada por un preso político de 20 años en la que escritura y viaje psíquico producen un acercamiento fundacional a la poética psicodélica en nuestra historia literaria. Al hacerlo expone una vertiente marginada de la insurgencia juvenil del 68 uruguayo, desafiando incluso su contexto ideológico.



Dibujo + texto, manuscrito de Requeche, de Ibero Gutiérrez (CGIOR, 1970)

Conclusión: la poética insurgente

Tras las rejas de un sistema político en quiebra –un sistema militarizado que, tres años después, terminaría traicionando la más sólida tradición republicana de América Latina– el joven poeta enciende, con su pluma de tinta china, la materia prima de la alucinación para llegar a la poesía. Desde la conjunción de memoria, sueño e imaginación sus vuelos escriturales viajan y transportan al lector por entre discursos vertiginosos que amplían la textura de lo real. Sus analogías entre sexualidad, alucinación y escritura son transgresivas, y confirman que la insurgencia poética de I.G. es fundacional en temas y formas en el contexto literario nacional.

La rebelión del 68 dejaría como huella para el futuro la insurgencia poética de este joven artista que no pudo ser asesinado. El grado de conciencia que tuvo acerca de la naturaleza insubordinada del arte al que se abocó con fervor, está clarísimo en las palabras finales de *Requeche*, datadas el 13 de setiembre de 1970:

la imaginación no debe tener limitación alguna, eso es el arte, desbocado, subversivo, enemigo de su tiempo, mirando más lejos aún... (2014: 210).

Notas

¹ El primer lugar lo ocupa el poemario *Diario del cuartel*, de Carlos María Gutiérrez (Montevideo, 1926-1991), escrito durante la detención del autor en 1969 –cuando era redactor responsable del clausurado diario *Época*– en el Centro General de Instrucción de Oficiales de Reserva (CGIOR). Se publicó en Cuba (octubre, 1970), habiendo obtenido el Premio Casa de las Américas.

² Comando de terrorismo para-estatal, integrado por civiles, policías, militares. Entre julio de 1971 y febrero de 1972 hizo desaparecer a dos jóvenes y asesinó a otros tres: Abel Ayala (28 años), Héctor Castagnetto (19 años) continúan desaparecidos; el estudiante de la Escuela de la Construcción (UTU), Heber Nieto (17 años), fue ultimado por un francotirador armado con un Winchester modelo 70, calibre 225; Manuel Ramos Filippini (26 años), quien había sido compañero de celda de I.G. en Punta Carretas, fue secuestrado, torturado y ejecutado el 31 de julio de 1971.

³ Mauricio Pérez (2009). «Documento desclasificado. Mensaje sobre la muerte de Ayala, Castagnetto, Filippini y Gutiérrez [...] confirma la existencia del Escuadrón de la Muerte en 1972», diario *La República*, Montevideo, 17.9.09. Consultado en:

<http://www.lr21.com.uy/politica/381033-eeuu-confirma-la-existencia-del-escuadron-de-la-muerte-en>

⁴ «El 19 de noviembre de 1963, el ministro del Interior Felipe Gil, colaborador de la estación de la CIA (Agencia Central de Inteligencia) de Montevideo, requirió oficialmente a la AID (Agencia para el Desarrollo Internacional) asistencia para el “mejoramiento de la fuerza policial”, según lo consignara el ex agente de la CIA, Philip Agee (1979: 669). El convenio del gobierno uruguayo con la AID para establecer un Programa de Seguridad Pública (PSP) de diez años de duración, fue firmado en diciembre de 1964 [...] El propósito declarado del Programa era fortalecer a las fuerzas policiales en administración, comunicaciones, investigaciones, patrullaje, entrenamiento, control de disturbios civiles y problemas relacionados. Otros eran los objetivos de fondo, que se detallan en los informes secretos o confidenciales que la misión de la AID o la embajada enviaban periódicamente desde Uruguay. El PSP era ante todo un programa de contrainsurgencia» (Aldrichi, 2007: 386-87).

⁵ Entrevista de archivo a Ricardo Viscardi en 1988, realizada por parte de quien escribe junto a Laura Oreggioni.

⁶ En 1968, durante una ocupación estudiantil, I.G. asiste como delegado de la Federación de Estudiantes Universitarios (FEUU) por la Facultad de Derecho. Será apaleado y detenido en el Grupo de Artillería N.º 5 durante varios días bajo el régimen de Medidas

Prontas de Seguridad, siendo este su «bautismo» carcelario. Obtiene ese año el premio de ensayo Radio La Habana –junto al uruguayo Juan Miguel García Lamas, de 25 años, y a otros siete jóvenes latinoamericanos y un norteamericano– y es invitado a viajar a Cuba para la celebración de los diez años de la revolución. El tema del concurso era una opinión sobre el discurso de Fidel Castro en la I Conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS), acontecida en La Habana en 1967. Los uruguayos se embarcaron el 22 de diciembre hacia Madrid. Allí visitaron al padre Bouvier, recomendado por conocidos parroquiales de su familia materna, muy católica (I.G. era sobrino de Alberto Methol Ferré). El 24 de diciembre arribaron a Cuba, donde estuvieron unos cuarenta días aproximadamente. El 1.º de enero de 1969, Ibero y Miguel asistieron al acto de aniversario en la tribuna oficial, ante un millón de personas. A la noche, Fidel Castro los recibió personalmente en el Palacio de la Revolución. El viaje prosiguió, a instancias de sus padres, hacia París. Allí se alojó en la casa de Paulette, ex docente del Liceo Francés, también conocida de la familia en Montevideo. Estuvo en esa ciudad desde finales de enero hasta el 24 de febrero. Según su «diario II» (París-Madrid, del 14 al 28 de febrero) Ibero contactó con estudiantes de la Sorbone que venían de protagonizar el «Mayo francés», asistiendo a una reunión donde participó el conocido dirigente D. Guerin. El 28 de febrero llegan a Madrid, y por retrasos de la compañía aérea deben esperar casi un mes más en esa ciudad. Como no tenían dinero acudían por una comida al día al asentamiento parroquial del mencionado padre Boudier. Arribaron al país el 4 de abril de 1969. La primera constatación fue que el viaje a Cuba, país con el que Uruguay ya había roto relaciones, parecía haber traído consecuencias inmediatas. En carta desde Madrid, el padre Boudier les advertía que su parroquia había sido allanada y que se le había interrogado sobre los «extranjeros» que lo habían visitado. De entonces data el cerco represivo que, con la participación de servicios secretos internacionales, fue construyéndose alrededor del joven I.G. En los allanamientos de su casa entre 1969-70, habría sido sustraído el «diario I», escrito durante su estadía en Cuba.

⁷ «Nosotros somos putas pero todos ustedes son putos, los estudiantes son todos unos giles/ conchudos».

⁸ En 1981, aún en plena dictadura militar, el poeta, músico y dramaturgo Horacio Buscaglia (1943-2006), otro de los artistas «disidentes» de la segunda mitad de los sesenta, obtuvo el permiso del novelista norteamericano para realizar una jugadísima puesta en escena de *Fahrenheit 451* en el Teatro Circular.

Bibliografía

Fuentes

ARCHIVO DE IBERO GUTIÉRREZ, originales manuscritos y mecanografiados en custodia de la Biblioteca Nacional. Investigador a cargo: Luis Bravo; ayudante: Alejandra Dopico.

ARCHIVO, BIBLIOTECA DE IBERO GUTIÉRREZ, en el Museo de la Memoria (MUME).

AA.VV. (2009). Catálogo: *Ibero Gutiérrez: juventud, arte y política*. Montevideo: MUME, IMM, MEC, CCE.

GUTIÉRREZ, Ibero (2009). *Obra Junta* [compilación de Laura Oreggioni y Luis Bravo]. Montevideo: Estuario.

(---) (2014). *La pipa de tinta china/ Cuadernos carcelarios 1970*. Montevideo: Estuario.

VISCARDI, Ricardo (1988). Entrevista inédita, realizada por Luis Bravo y Laura Oreggioni. Montevideo.

Libros, artículos, entrevistas

AA.VV. (2003). *Devocionario psicodélico*. Madrid: T.F. Editores.

ADORNO, Th. W. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.

AGEE, Philip (1979). *Diario de la CIA. La Compañía por dentro*. Barcelona: Bruguera.

ALDRIGHI, Clara (2005). «La estación montevideana de la CIA», en semanario *Brecha*, 25.11.2005.

(---) (2007). *El caso Mitrión / La intervención de Estados Unidos en Uruguay (1965- 1973)*. Montevideo: Trilce.

ALZUGARAT, Alfredo (2007). *Trincheras de papel (Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay)*. Montevideo: Trilce.

BENEDETTI, Mario (1987). «Amnistía para Ibero Gutiérrez», prólogo de *Antología I, Próximo-Léjimo y otros poemas* de Ibero Gutiérrez [compilación de Laura Oreggioni y Luis Bravo]. Montevideo: Arca.

BLIXEN, Carina (2006). *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.

BRAVO, Luis (2012). *Voz y palabra/ historia transversal de la poesía uruguaya: 1950- 1973*. Montevideo: Estuario.

BRETON, André (1974). *Manifiesto Surrealista* [1924]. España: Guadarrama.

CAMNITZER, Luis (2008). *Didáctica de la liberación /arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Hum, CCE, CCEBA.

DEBRAY, Régis (1972). *La lezione dei Tupamaros*. Milán: Feltrinelli.

HUXLEY, Aldous (2009). *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno* [Traducción de Miguel de Hernani]. Barcelona: Editorial Edhasa.

MCLUHAN, Marshall (1962). *La galaxia Gutenberg: creación del hombre tipográfico*. Barcelona: Seix Barral.

RAMA, Ángel (1972). *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo: Arca.

REVISTA *Los Huevos del Plata*, N.º 9 (1967). Montevideo: Editorial «La Vaca Sagrada».

PÉREZ, Mauricio (2009). «EEUU confirma la existencia del Escuadrón de la Muerte en 1972», en diario *La República*, Montevideo, 17.9.09. Consultado en: www.lr21.com.uy/politica/381033-eeuu-confirma-la-existencia-del-escuadron-de-la-muerte-en