

Ibero Gutiérrez: 68 Modelo para armar

Carina Blixen¹

Departamento de Investigaciones, Biblioteca Nacional

Resumen

Este trabajo se pregunta por la presencia de la obra y la figura de Ibero Gutiérrez en 1968 y en la actualidad. Para hacerlo plantea dos momentos fundamentales de lectura de su obra: en los años ochenta y en los dos mil. Intenta acercar el tiempo de formación del artista, en la década del sesenta, y los problemas que la manera de emerger de su obra, a partir del trabajo con su archivo, ha ido planteando a sus lectores. Trata de determinar la posición de Gutiérrez en la relación literatura/revolución actuante en los sesenta y comienzos de los setenta. Encuentra en el ejercicio de la reescritura y en el título de una de las antologías que Gutiérrez preparó: “Los mundos contiguos”, algunas pistas para comprender su perspectiva y su vigencia.

Palabras clave: Ibero Gutiérrez, los sesenta, literatura y revolución, reescritura

Abstract

This work asks about the presence of Ibero Gutiérrez' figure and poetry in 1968 and at present. To do so raises two fundamental moments of reading of his work: in the 1980s and 2000s. It tries to bring closer the time of formation of the artist, in the Decade of the sixties, and to think about his archive and the problems that the way his work has appeared poses to his readers. It also tries to determine the position of Gutierrez in connection with the relation literature/ revolution as existed in the sixties and early seventies. It finds in the exercise of rewriting and the title of one of the anthologies prepared by Gutierrez: “Los mundos contiguos” some tracks to understand his perspective and his validity.

Keywords: Ibero Gutiérrez, the sixties, literature and revolution, rewriting

¹ Carina Blixen ha publicado *El desván del Novecientos. Mujeres solas* (2.^a ed. 2014) y *Cuando la literatura es el surco. Figuras del desplazamiento en la narrativa de Carlos Liscano* (2016). Es la responsable del Archivo digital *Delmira Agustini* (2016). En los últimos años ha escrito artículos sobre Felisberto Hernández, Marosa di Giorgio, Mario Levrero y Justino Zavala Muniz. Correo electrónico: cblixen@bibna.gub.uy

En 1968 Ibero Gutiérrez era un militante estudiantil y un artista secreto. Si se rastrea en las informaciones que circulan sobre su breve vida, sabremos que ese año que sacudió al Uruguay fue preso por primera vez, manifestó un fuerte desacuerdo ideológico con la Iglesia y ganó un concurso convocado por Radio La Habana.² Cada uno de estos hechos puede marcar un antes y un después en la narración de una vida, pero no es esta la intención de este dossier que lo tiene como centro, sino la de pensar su obra y su actitud de artista. La fe en la inminencia de la revolución, la decisión de actuar en consecuencia es similar a la de muchos otros que fueron jóvenes en torno a ese año, pero Ibero fue un artista cabal y, como tal, se alimentó de las coordenadas de su presente y las transgredió. Quería un arte “desbocado, subversivo, enemigo de su tiempo, mirando más lejos aún” (*La pipa...*, pág. 210). Escribió una literatura, a la vez, muy volcada sobre sí misma y abierta a las solicitudes del mundo y a la exploración de la imaginación. Su archivo muestra que escribió y reescribió casi de manera simultánea: se apropiaba de lo ya hecho por él y por otros (poemas, canciones, imágenes),³ volvía a formularlo y también realizaba la tarea de recoger lo trabajado en diferentes antologías. Entre sus manuscritos hay numerosos “conjuntos” que revelan cómo iba estructurando su obra al mismo tiempo en que la producía. “Los mundos contiguos”, el libro que *Lo que los archivos cuentan* edita junto a este número, es una antología preparada por Gutiérrez posiblemente a fines de abril de 1969 que recoge parte de su producción de los años 1968 y 1969. La idea de que existen “mundos contiguos”, que la antología explora, puede entenderse como una manera de atravesar el “aquí y ahora” que la Generación del 45 había reivindicado como horizonte de creación.

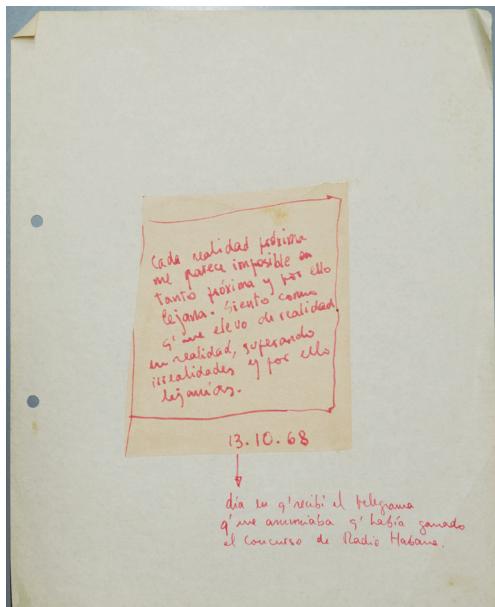
Circunscribir a Ibero Gutiérrez a 1968 solo puede ser una coartada, una forma de aprovechar la posibilidad de rendirle homenaje, pues, aunque tal vez sea el artista uruguayo más cabalmente representativo de lo que fue el “espíritu” de ese año mítico, es evidente también, no bien se va conociendo su obra, que esta no es reducible al contexto en que se engendró. El archivo abre la dimensión del creador en formación: su efervescencia, su dedicación, su rigor. En pocos años Ibero hizo un trabajo enorme: escribió, pintó, dibujó, mientras reflexionaba sobre la situación del arte y el artista. Dejó una obra proteica, a la vez melancólica y volcada al futuro, capaz de decir la conciencia del vacío y la nada, la maravilla de la naturaleza, el entusiasmo del sexo, la libertad y la revolución.

2 Recibió la noticia el 13 de octubre y partió para Cuba el 22 de diciembre con el deseo inconfesable de quedarse más tiempo del previsto para recibir entrenamiento militar.

3 Luis Bravo ha señalado que IG es “pionero en la poesía uruguaya” en el uso del “collage textual” (*La pipa...*, pág. 147).

El trabajo con los manuscritos de Ibero Gutiérrez realizado por Luis Bravo, Laura Oreggioni y Alejandra Dopico generó una serie de publicaciones (ver Bibliografía) que han ido configurando una manera de estar de su obra en nuestra cultura: en principio furtiva, y progresivamente rotunda (sobre todo a partir de *Obra junta*). Estos libros han ido creando la conciencia de una amplia obra inconclusa, conocida solo parcialmente. Es una latencia interrumpida cada tanto y que, en su manifestación (en 1987, 1992, 2009, 2014, 2017) ha entrado en diálogo ¿insuficiente? con el contexto en que aparece.

1. Triple gesto de escritura, archivo y comentario realizado por Ibero Gutiérrez. (Bolsa 2. Carpeta “1962” “Materiales sueltos...”)



De cerca y de lejos

Es posible que una de las imágenes más lejanas y difíciles de incorporar hoy, en una perspectiva de izquierda, sea la del “hombre nuevo” tan invocado en aquellos sesenta. Para dar una idea de su omnipresencia en la cultura, tal vez baste recordar el título del tercer disco de Daniel Viglietti: *Canciones para el hombre nuevo* (1968)⁴ y reproducir la dedicatoria de Cristina Peri Rossi en el libro de cuentos *Los museos abandonados* (1969): “a los guerrilleros, a sus mártires, a sus muertos, al Hombre Nuevo que nace de ellos”. La referencia, implícita o explícita, es la figura de Ernesto

⁴ Fue “grabado casi todo durante su estadía en Cuba” (Guilherme de Alencar Pinto).

Che Guevara, asesinado en 1967. Dos años antes, había enviado un artículo a Carlos Quijano, en forma de carta, para ser publicado en *Marcha* en el que introducía la perspectiva de la subjetividad para pensar la revolución y trazaba los rasgos, muy genéricos, de ese “hombre nuevo” que él imaginaba, y encarnaba para quienes lo seguían. En “El socialismo y el hombre en Cuba” (12.3.1965) el Che destaca al individuo como “factor fundamental” de la revolución, da ejemplos de “entrega total” a la causa y afirma que “encontrar la fórmula para perpetuar en la vida cotidiana esa actitud heroica, es una de nuestras tareas fundamentales desde el punto de vista ideológico”. Dice que se está en un “período de transición” y que el individuo debe “autoeducarse”. “Para construir el comunismo, simultáneamente con la base material hay que hacer al hombre nuevo” (pág. 14).

Las revisiones de los totalitarismos realizadas en la segunda mitad del siglo XX fueron cimentando una sólida desconfianza ante algunas de estas nociones, como la citada exigencia de “entrega total” o la exaltación heroica en la vida cotidiana. En los noventa, los psicoanalistas Marcelo Viñar y Daniel Gil anotaron la “soberbia de autoengendramiento” que acompañaba a la idea del “hombre nuevo” (1997, pág. 308). La búsqueda de una sociedad menos injusta tal vez pase ahora más por la exploración en la historia y las circunstancias del individuo y su contexto que por la confianza en la voluntad del sujeto para “autoeducarse”. En los últimos años, la expresión ha sido impugnada por las feministas y por una generación más joven, la que por edad corresponde a los hijos de quienes sufrieron la dictadura cívico-militar (1973-1985).

A pesar de que las mujeres militantes y guerrilleras transformaron en su acción el rol de la mujer, el modelo tradicional se mantuvo. Elaborar una imagen de la “mujer nueva” tal vez resultara demasiado desestabilizador cuando el llamado era la revolución. A partir de la posdictadura, oleadas sucesivas de feminismos fueron generando la revisión de la noción de género, la problematización de las identidades sexuales y la remoción de la tradicional división entre lo público y lo privado. En este sentido, resulta reveladora la película documental *El hombre nuevo* (2015) dirigida por Aldo Garay y producida por Micaela Solé y Jennifer Walton. El film cuenta la historia de Stephania, una travesti nacida en Nicaragua, adoptada por una pareja uruguaya de militantes de izquierda y traída a Uruguay. Micaela Solé es hija de una presa política.⁵ Le pregunté por el título de la película. Transcribo parte de su respuesta:

5 Micaela nació en 1972 en el Hospital Militar.

Somos muy conscientes de la incomodidad que el título *El hombre nuevo* le genera a mucha gente de la generación de nuestros padres. De hecho, lo tuvimos en cuenta antes de ponérselo a la película, porque no era nuestra intención juzgar ni emitir una opinión negativa sobre ellos, aunque sí abrir la reflexión y hacer notar que Stephania es un ejemplo paradigmático de “hombre nuevo”. Niño pobre, que se convierte en niño alfabetizador y soldado del ejército sandinista, para luego convertirse en una mujer trans. Hay varias lecturas, y nos parece que si la película es vista con cabeza abierta, sin estar a la defensiva, hay muchas reflexiones para hacer, incluyendo la de que el hombre nuevo es ahora una mujer.⁶

La ironía del título de este documental está marcando una imposibilidad: no es a través de la imagen del “hombre nuevo” que podremos llegar a la vigencia de la obra y la figura de Ibero Gutiérrez.

Casi inseguida de la muerte de Ibero Gutiérrez, Mario Benedetti inició un rescate y un camino de acercamiento a su obra. Trabajó sobre él en el exilio, pero quiero retomar el trazado de esa ruta hacia su poesía y su figura en el comienzo de la recuperación democrática. La primera obra publicada de Ibero Gutiérrez *Antología I. Prójimo-Léjimo y otros poemas* es de 1987. Reproduce un artículo de Hugo Alfaro escrito en 1972, el año de su asesinato, y otro de Mario Benedetti de 1985. Benedetti considera que la de Gutiérrez es la “trayectoria nítida de un artista auténtico”. Presenta la complejidad de su poesía, en la que lo político representa solo un aspecto, destaca su actitud no panfletaria y considera estimulante que:

un poeta como Ibero, que solo tenía 22 años cuando fue eliminado, se haya sentido espontáneamente impulsado a experimentar, a inventar procedimientos y palabras, a crear vecindades inéditas entre vocablos y entre conceptos, a hallar un lenguaje tan peculiar y comunicativo para sus galvanizados poemas de amor (1987, pág. 19).

Benedetti busca un antecedente de la poesía de Ibero en la uruguaya y lo encuentra en la de Humberto Megget (1926-1951) pues entre la obra de ambos hay “una clara afinidad en el juego verbal, en la alegría de los ritmos, en cierta ingenua autosatisfacción ante las novedades formales que uno y otro descubren” (pág. 21).

Mario Benedetti esbozó una genealogía, pero es necesario preguntarse también por el espacio que podía ocupar su poesía y su imagen de escritor en el presente en que se empezó a conocer: el de una transición democrática signada por la doble marca de la “restauración” y la

6 Correo electrónico de Micaela Solé del 5.4.2018.

“impunidad”.⁷ Hubo una juventud que creció en los años de dictadura (1973-1985) que, en los ochenta, asumió un protagonismo social, sindical, cultural de resistencia y confrontación que, forzada, generosa o equívocamente dejó su lugar para los que, a la salida del “proceso”, volvían de la cárcel, el exilio y el silencio interior. La poesía experimental, amorosa, libertaria, psicodélica de Ibero Gutiérrez compartía modelos con los jóvenes de la movida de los ochenta (como ha señalado Luis Bravo), pero también remitía a una forma de vivir y crear que había sido clausurada por la dictadura. Su figura surge de la cultura revolucionaria con su sentido vertical, mesiánico y sacrificial, y de la horizontalidad de un sentimiento juvenil antiautoritario que eclosionó en los sesenta. Tal vez fuera difícil en los ochenta desarmar esa suma que había sido posible anudar años atrás. Algunos testimonios de protagonistas de la “movida” de los ochenta señalan una diferencia central con la generación del sesenta en relación a la idea de democracia.⁸ Óscar Brando en un panorama de “50 años de cultura uruguaya” ha señalado que el trabajo realizado por Luis Bravo, integrante del grupo UNO,⁹ con la obra de Ibero Gutiérrez es uno de los puentes construidos entre los jóvenes de los sesenta y de los ochenta, pues ayudó a que la creación y actitud transgresoras de Gutiérrez revivieran “como nuevo estremecimiento contracultural en la movida general de la segunda mitad” de los ochenta (2012, pág. 532).

Fuera de la “movida” de los ochenta, cabría preguntarse si podríamos acercarnos a Ibero Gutiérrez poniéndolo en relación con Carlos Liscano, por ejemplo: los dos nacidos en 1949, ambos militantes antes de la dictadura: Liscano en el MLN, Gutiérrez, según lo que se ha podido documentar hasta el momento, en la FEUU, y votante de la agrupación política 26 de Marzo en 1971. Liscano empezó a escribir en la década del ochenta, en la cárcel, cuando la revuelta del 68 y la ambición de conectar las vanguardias políticas y artísticas estaban extinguidas. Las coincidencias anotadas no hacen más que poner de relieve la diferencia de sus estéticas, pero tal vez sea posible pensar que puede haber conexión en la circunstancia de su recepción. Los primeros libros de Liscano aparecieron al mismo tiempo que la *Antología*

7 Con estos términos caracteriza José Rilla la transición (2008, pág. 455).

8 Leonardo Haberkorn recogió testimonios de quienes fueron creando las condiciones que posibilitaron la apertura democrática. Luis Mardones (2018, pág. 165) y Jorge *Chileno* Rodríguez, dos partícipes de esa “movida”, marcan su diferencia con la generación del sesenta en la importancia que para los jóvenes del ochenta tenía la democracia. “Para las generaciones del 68 y del 71 la democracia había sido solo algo casi instrumental, y para nosotros democracia era –y es– sustancial”, dice Rodríguez (2018, págs. 253-254).

9 El grupo UNO existió entre 1982 y 1994. Ver: www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2015/09/Grupo-UNO.doc

citada de Gutiérrez: *El método y otros juguetes carcelarios* (Estocolmo, 1987), *Memorias de la guerra reciente* (Estocolmo, 1988). Antes del fin de la década, publicó el libro de poemas *¿Estará no más cargada de futuro?* (Montevideo, 1989) que parodia desde el título la poesía de Gabriel Celaya emblema de la poesía comprometida. Hasta mediados de los noventa, Liscano residió en Suecia, pero publicaba en español y sus obras circulaban y eran comentadas en Uruguay. Elaboró la imagen de escritor “salvaje” para explicar su difícil situación en la literatura de la posdictadura, su no pertenencia a ninguna de las formas más visibles de la expresión literaria de esos años. ¿Servirá el mismo adjetivo para plantear la situación de la poesía de Ibero Gutiérrez? Los tiempos de la experiencia, personal y colectiva, y los de la obra no son sincrónicos, pero la historia “reciente”, violenta, del Uruguay parece haber agregado a estas obras un plus de anacronismo e inadecuación. La paulatina reinserción de la obra de Ibero Gutiérrez en el cauce de la literatura uruguaya ha ido generando un fenómeno de lectura singular: siempre un reconocimiento y una ajenidad.

Tiempos de formación

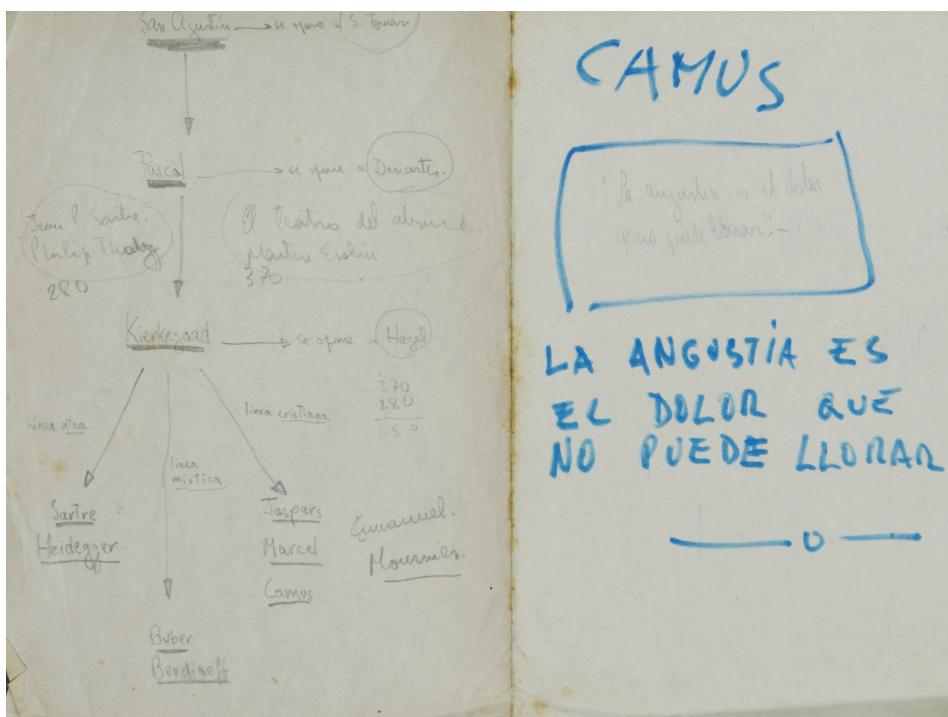
Existen testimonios de que Ibero Gutiérrez fue un lector ávido. Además de los recuerdos de familiares y amigos, su biblioteca, custodiada en el Museo de la Memoria (MUME),¹⁰ es un valioso testigo de las lecturas del joven preocupado por la situación política y social de América Latina, por la reflexión sobre sus problemas, por el marxismo y sus aplicaciones, por el arte y la literatura de todos los tiempos. La biblioteca solo puede ser parcial en relación a las lecturas de Gutiérrez, pero muy valiosa porque sus libros están cargados con sus huellas. Ibero intervenía los libros con subrayados y toda clase de marcas de destaque.¹¹ Será necesario estudiar esta biblioteca con más tiempo, pero en una revisión rápida, se destacan algunos conjuntos significativos. Es importante la presencia del ensayo histórico-político que relee el peronismo y el marxismo en clave antiimperialista, nacionalista.¹² Los libros de literatura no son los más numerosos: tiene

10 Luis Bravo (Gutiérrez, 2014, pág. 223) señala en nota que “la biblioteca fue donada por Cécile Regent Martínez, sobrina de Olga Martínez Beauxis, viuda del autor, al Museo de la Memoria (MUME) en 2010”. En un catálogo realizado a mano en un cuaderno por el MUME figuran 385 unidades, contando libros, revistas y por separado los volúmenes que integran algunos conjuntos como *Pinacoteca de los genios*.

11 En muchos casos, las portadas proporcionan la información del lugar y la fecha de la compra.

12 Sin afán exhaustivo: se encuentran obras de Roberto Ares Pons, Jorge Abelardo Ramos, Alberto Methol Ferré, Carlos Real de Azúa, José Vasconcelos; la revista de teoría política *América Latina*.

poco de la uruguaya¹³ y, por el contrario, es importante la presencia de la literatura francesa (en francés y traducida). *Le petit livre rouge de la révolution sexuelle* es una adquisición parisina que sin duda disfrutó. Pero lo francés está antes, durante y después del viaje a París: Proust, Stendhal, Rimbaud, Leiris y un contingente importante de libros existencialistas,¹⁴ mucho y muy subrayado de André Breton;¹⁵ el teatro de Ionesco en francés.

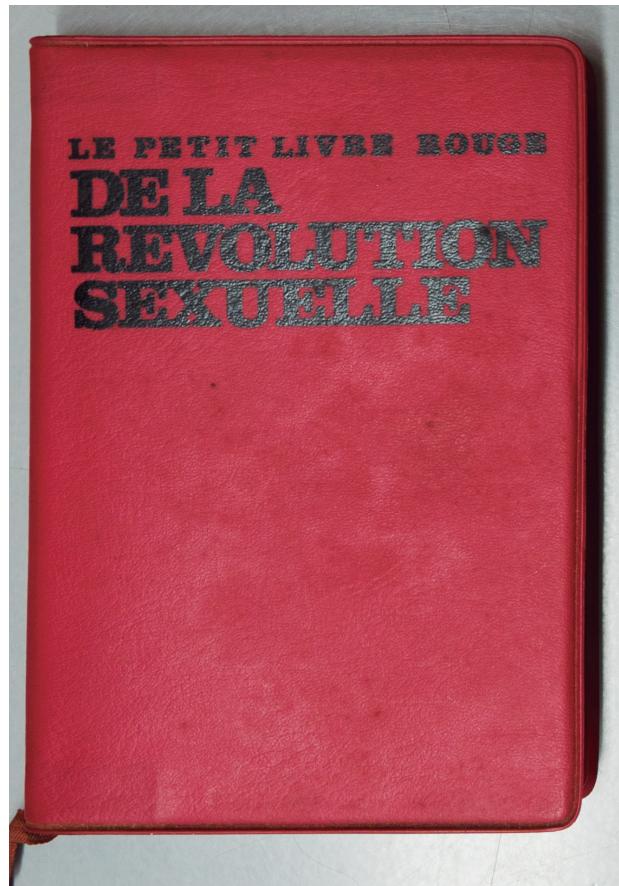


2. En una hoja doblada se encuentra, de un lado, un esquema realizado al estudiar el Existencialismo, del otro, el nombre de Camus en mayúscula, con color y una frase suya recuadrada y reescrita en mayúscula y color. (Bolsa 2. Carpeta "Anti-ideas"...)

13 Tal vez por eso resulte significativa la presencia de *El país de la cola de paja* de Mario Benedetti y *Literatura uruguaya del medio siglo* de Emir Rodríguez Monegal.

14 Las palabras, *La Náusea* (también está en francés) *Huis clos. Les mouches* de Jean-Paul Sartre; *El extranjero*, *La caída*, *El mito de Sísifo. El hombre rebelde* de Albert Camus.

15 Se encuentra *Nadja* (1967) [Segunda edición en español], México, Joaquín Mortiz; *El amor loco* (1967) [Primera edición en español], México: Joaquín Mortiz (la portada tiene la firma de IG, la fecha: 2.10.1968, y el precio), *Anthologie de l'humour noir* (1966), Paris: Jean-Jacques Pauvert (la portada tiene la firma de IG, la fecha: 3.2.69, y el lugar: Paris; *Los manifiestos del surrealismo* (1965), Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión (Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini). Los libros están subrayados y marcados con flechas e indicaciones jerarquizantes.



LE PETIT LIVRE ROUGE DE LA REVOLUTION SEXUELLE

Ibero Gutiérrez
5-2-69.
Paris

CHOIX DE TEXTES

par

André LAUDE et Max CHALEIL

NOUVELLES EDITIONS DEBRESSE
17, rue Duguay - Trouin, Paris (6^e)

Ibero Gutiérrez invadía los libros de otros con sus dibujos y escritura.



No está en la biblioteca de Ibero el libro de Alberto Methol Ferré (1929-2009), *El Uruguay como problema* (1967), pero es muy probable que lo haya leído, pues coincidía con una línea ensayística que evidentemente le interesaba y porque estaba unido al autor por lazos familiares. En este ensayo Methol anota una diferencia con la Generación del 45 que tal vez ayude a entender el camino que había iniciado Ibero. Un poco más joven que los integrantes del 45, Methol desmerezce, con gracia, la filosofía existencialista de *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti, maestro indiscutido de la Generación crítica, porque los tiempos son otros y otra debe ser la actitud de los uruguayos en general, y los intelectuales en particular. Exclama: “¡No más literatura del ‘pozo’, que las catreras se rompen! La sutil, pegasiza y cansina atmósfera del nihilismo uruguayo (de raíces tan hondas) debe ser aventada, pues lo será de todos modos” (2017, pág. 44). La obra de Gutiérrez, en gestación en los años sesenta, parece establecer en relación a la Generación del 45 un juego similar de diferenciación y reconocimiento: también amable, en principio, y más jugado en el comienzo de los años setenta. Como sus “padres” del 45, Ibero lee a los existencialistas con fervor; pero, al mismo tiempo, su entusiasmo por André Breton es un elemento distanciador y, sin duda, su admiración por Cortázar tiene el ardor juvenil que ya les estaba vedado a los integrantes de la generación anterior.¹⁶ Como el título de la antología que publicamos con esta revista, “Los mundos contiguos”, Ibero crea sin necesidad de integrar todos los elementos que va incorporando en una visión única: asimila pero no diluye, hace coexistir. En este sentido, su incorporación del existencialismo es diferente a la que en su momento hicieron Juan Carlos Onetti o Idea Vilariño.

Ibero Gutiérrez no llegó a publicar en vida: esto hace que sea perturbador reconocer, tantos años después de escritos, sus diálogos más o menos explícitos con algunos de los integrantes de la Generación del 45. No pudo tener una vida literaria, pero sin duda estaba trabajando su futuro lugar en ella. Se proyectaba en el reconocimiento y el combate. Más adelante me detendré en algunos aspectos de esta ubicación elaborada en sus textos.

Más allá de su biblioteca, es necesario volver a los sesenta, no para hacer un panorama o recuperar los ya hechos, sino para tratar de convocar algunos rasgos de una literatura y un “ambiente espiritual” que fue en el

16 Cuando Ángel Rama caracteriza la producción de los jóvenes del sesenta anota la ruptura con el realismo y la “influencia de la omnímoda literatura cortazariana”. La considera “la influencia mayor” en ese momento de la “revolución latinoamericana en marcha” (1972, pág. 239). La admiración de IG por Cortázar se hace patente en un trabajo de anotación que realizó con *Rayuela* que se encuentra en su archivo y en las citas que recorren su obra.

que se formó Ibero. La política estuvo omnipresente y exigió de los artistas declaraciones, tomas de posición, respuestas con su obra. Ha sido señalado también que los autores del sesenta fueron recibidos por un circuito cultural que funcionaba con profesionalidad: editoriales dispuestas a darlos a conocer, un ejercicio crítico afinado y un público deseoso de novedades uruguayas. El peligro para ellos es la facilidad, la seducción del éxito, decía Ángel Rama en un artículo de *Marcha* (27.12.1963) sobre “los nuevos compañeros”.

Para recuperar aquel tiempo, podemos elegir ceñirnos al año 68 como una forma de jugar con el debido homenaje de los cincuenta años y una manera de limitar el horizonte de referencias.¹⁷ En ese año, Jorge Mario Varlotta Levrero publicaba en la página cultural del diario *El Popular*, en la revista *Los Huevos del Plata* y editó *Gelatina*, el primer relato relativamente largo que apareció en forma autónoma.¹⁸ Marosa di Giorgio no publicó nada en 1968, pero junto a la obra de Levrero, tan distintas entre sí, constituyen el legado del sesenta de presencia más viva y actuante en la cultura presente. Ibero Gutiérrez pudo haber sabido de esta literatura que abría caminos en una imaginación literaria que él también estaba intentando expandir.

En 1968 se concretaron dos proyectos reveladores de una gran consistencia cultural: las series de fascículos de *Capítulo Oriental* y *Enciclopedia Uruguaya* que lograron convocar un amplio espectro de intelectuales y artistas gráficos (fundamentalmente del 45 pero con un porcentaje importante de más jóvenes) y recibieron un apoyo amplio de público. Revisaron el acervo documental disponible, hicieron un balance de valores, problemas y perspectivas, afilaron la interpretación y la mirada sobre nuestra cultura, brindaron una información seria en formatos económicos y atractivos.¹⁹

17 En el 68 se publicó *La intelligensia uruguaya y otros ensayos* de Roberto Ares Pons, *El Uruguay en que vivimos* de Roque Faraone, *La OLAS: el camino revolucionario de los trabajadores*, *La rebelión estudiantil* de Carlos Bañales y Enrique Jara. También el libro de Clara Silva *Genio y figura de Delmira Agustini* (Buenos Aires, Eudeba), un rescate de la poeta y una denuncia de la situación de la mujer que, por su carácter excepcional, delata el poco peso que tuvo el feminismo en esos años. El humor tuvo una importante presencia: *El agujero en la pared* de Carlos María Gutiérrez, *Acto de humor* de Jorge Sclavo, *Diccionario del disparate* de Julio E. Suárez (selección de J. Sclavo), *Con los lentes rotos* de Julio Rossiello Pangloss; *Mónicas prontas de seguridad* de Elina Berro.

18 Se publica en separata en la colección “La cáscara del huevo” de *Los huevos del Plata*. En 1968 se puede determinar la presencia de una división que tendrá larga productividad en su obra futura: firma *Gelatina* como Jorge Varlotta y el cuento “La máquina de pensar en Gladys (positivo y negativo)” (en *El lagrimal trifurca*, Rosario, 1 (3/4), como Mario Levrero. Ahora sabemos que en 1966 tenía escrita la novela “La ciudad” y que habían aparecido textos suyos en algunas publicaciones periódicas.

19 Ver TORRES, Alicia, (29.6.2018). “Dos proyectos editoriales extraordinarios”. “A

Pero al buscar el registro de la emergencia de una nueva generación en la década del sesenta, el año 1968 se esfuma: pierde el relieve que fue adquiriendo gracias a las miradas acumuladas de los homenajes posteriores. A fines de 1963, Ángel Rama dio una “Bienvenida a los jóvenes” en las páginas de *Marcha*²⁰ en la que señalaba el surgimiento de “nuevos creadores” (en literatura, plástica, música) al mismo tiempo en que se agravaba la crisis del país; hacía un registro de nombres y obras, realizaba una encuesta e invitaba a otros críticos a opinar y analizar la novedad que estaba articulando y difundiendo.²¹ Este material, trabajado en *Marcha*, será retomado cuando Rama en su libro *La generación crítica* analice el “estremecimiento nuevo” que recorre a la literatura uruguaya en los sesenta. Toma como punto de apoyo dos fechas: 1967 y 1969. Dice que “hacia 1967 varios libros registran un estremecimiento de evidente novedad, que postula una disponibilidad artística no conocida” (1972, pág. 220). Y elige agruparlos con el nombre de “generación de 1969” en referencia a la toma de la ciudad de Pando por un comando del MLN. Se plantea también la posibilidad de llamarla “generación de la acción, por referencia paralela a un principio que esos mismos comandos desplegaron como insignia, y según el cual ‘la crítica es la acción’” (1972, pág. 221).

Cinco años después de la bienvenida de Rama, Jorge Ruffinelli que lo había sustituido en la dirección de la página literaria de *Marcha*, cerró el año con un artículo (“El tiempo de los jóvenes”) que continúa y pone a punto el acercamiento a “los nuevos”. Ruffinelli realizó una encuesta a escritores e investigadores que habían sido premiados por su labor intelectual. Les propuso seis preguntas que indagan sobre los inicios de las creaciones respectivas, sobre sus ideas de qué es y debe ser la literatura, sus afinidades y su autopercepción como generación.²² Entre el artículo de

50 años de Capítulo Oriental y Enciclopedia Uruguaya” en *Brecha*, Montevideo, Uruguay; BRANDO, Óscar (6.7.2018). “La cultura como contracrisis” en *Brecha*, Montevideo, Uruguay.

20 RAMA, Ángel (27.12.1963). “Bienvenida a los jóvenes” en *Marcha* XXV, N.º 1188, Segunda Sección; RAMA, Ángel (27.12.1963). “Jóvenes en la literatura: los nuevos compañeros” en *Marcha* XXV, N.º 1188, Segunda Sección.

21 Realiza 4 grupos de preguntas a los escritores: 1. ¿Se puede afirmar que en los últimos años ha aparecido una nueva generación cultural uruguaya? ¿Ud. se siente un integrante de ella? ¿Quiénes otros ya sea en todas las actividades o géneros literarios, ya exclusivamente el que Ud. practica? 2. ¿Tiene algún rasgo artístico o ideológico distinto que le confiera unidad? Por ejemplo, en (narrativa, poesía, teatro, crítica. 3. ¿Qué quieren los jóvenes? ¿Qué buscan o qué atacan? ¿Son comprometidos o nefelibatas? ¿Arraigados o evadidos? ¿Qué autores prefieren? 4. ¿Qué dificultades encuentran? ¿Qué ayuda necesitan? ¿Cuáles son sus problemas?

22 Entre los encuestados están Julio E. Nosiglia, de 23 años, fue Premio de la 8.^a Feria de Libros y Grabados por la novela *Acción de gracias*; Silvia Rodríguez Villamil,

“Bienvenida” de Rama del año 63 y este se han asentado algunos nombres y el interés no se centra tanto en la diferenciación de los mayores (aunque una pregunta final remita a ellos) sino en los recursos propios de cada uno de los escritores convocados.



Marcha, Año XXX, N.º 1431, 27 de diciembre
de 1968

Para responder sobre las relaciones de su generación con la anterior, Cristina Peri Rossi separa los terrenos de la literatura y la política: en este último encuentra que los nuevos son más combativos y jugados. “Es una generación mucho más comprometida, menos tolerante, y especialmente, más activa”, escribe. En cambio, señala falta de “combatividad” en el ámbito literario. Describe a los suyos: “somos jóvenes muy adultos; existe una información en casi todos ellos muy contemporánea y profunda, una

Primer Premio de Banda Oriental por *La mentalidad criolla tradicional en Montevideo 1850-1900*); Hugo Achugar, el Primer Premio en el Concurso de Banda Oriental con el libro de poesía *El derrumbe* y Cristina Peri Rossi, ganadora del Premio de los jóvenes 1968, otorgado por la editorial Arca, por *Los museos abandonados* (publicado en 1969). Transcribo las preguntas: 1) ¿Cuándo y por qué empezó a escribir? ¿Tiene inéditos? 2) ¿Qué significa el premio para Ud.? ¿Qué intenta ser su libro? 3) ¿Qué piensa de la literatura actual? ¿Qué es y qué debe ser en su opinión la literatura? 4) ¿Advierte algún aire de novedad, nuevos estímulos, nuevos significados y hallazgos en la literatura nacional de los últimos años? 5) ¿A qué escritores y corrientes literarias se siente más próximo? 6) Señale simpatías y diferencias en el orden literario e intelectual con la generación anterior y la presente.

cultura casi irreprochable”.²³ Sigue Peri Rossi afirmando que a la literatura de su presente le “falta el golpe de audacia, el coraje renovador de los nuevos”. ¿Hubiera opinado lo mismo si hubiera conocido lo que Ibero Gutiérrez estaba escribiendo?

Tal vez sea posible leer tres muestras de textos poéticos y narrativos, publicadas en un lustro, como la concentración de dos líneas sustanciales de la producción de esos años. En 1966 Ángel Rama editó en Arca *Aquí Cien años de raros*: conformó un linaje y volvió visible una modalidad que se ha transformado en central en la literatura uruguaya. Esquemáticamente, esta literatura se puede caracterizar como antirrealista, exploradora de zonas interiores reprimidas y afín a las transgresiones de lenguaje, de género literario y de orden moral. El primero de los autores seleccionados, Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, homenajeado en 1968 en la revista *Los Huevos del Plata*, habilitaba todas las rupturas. La otra línea, representada por la *Antología de la poesía rebelde hispanoamericana* (1967) y *Poesía rebelde uruguaya 1967-1971* (1971),²⁴ concibe la creación en la intersección de política y literatura. Lo que produjo Ibero Gutiérrez en el lapso en que estas muestras aparecieron (1966-1971) puede concebirse amparado por las dos líneas señaladas.

“Los mundos contiguos”

Ibero Gutiérrez escribía y, al mismo tiempo, armaba su obra. Organizó varias antologías²⁵ que suman tiempos de manera a la vez vertiginosa y ponderada, en la medida en que cada una implica una revisión y evaluación de lo escrito. Volvió de su viaje a Cuba, París y Madrid en marzo de 1969. Preparó la antología “Los mundos contiguos” a fines de abril de ese año, o poco después. Luis Bravo relacionó el título con el recorrido que el poeta acababa de realizar, que “le permitió entrar en contacto con la realidad de

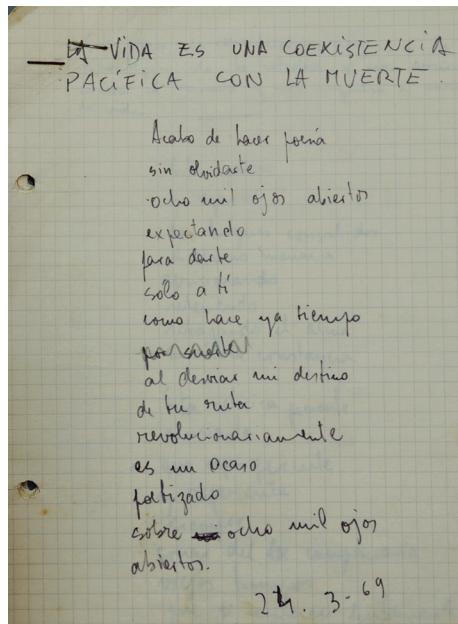
23 No sé si está respondiendo puntualmente a Ángel Rama que, en el artículo citado “Jóvenes en la literatura: los nuevos compañeros”, decía: “son, en general, bastante incultos”.

24 FIERRO, Enrique (1967). *Antología de la poesía rebelde hispanoamericana*, Montevideo, Uruguay: Banda Oriental. ELISSALDE, Enrique, SCHINCA, Milton, RUFFINELLI (1971). *Poesía rebelde uruguaya 1967-1971*, Montevideo, Uruguay: Biblioteca de Marcha.

25 En la caja Bolsa 2.2 hay una carpeta gris que detalla en la tapa su contenido. Dice “Antologías” y especifica en una lista: “Los mundos contiguos”, “Prójimo-Léjimo”, “A raíz de las entrañas”, “Para abrir en caso de emergencia”, “Buceando lo silvestre (2 versiones)”, “Eros termonuclear y Sanseacabó (2 versiones)”. En el interior, en hojas escritas a máquina se encuentran los conjuntos con esos títulos y en algunos casos especificaciones de fecha, firma con seudónimo, subtítulos (manuscritos o a máquina).

tres mundos: la revolución socialista cubana, la rebelión cultural del 68 francés y la conflictividad creciente del Uruguay que encuentra a su regreso" (1992, pág. 15). Es posible entender también que la contigüidad abarca, con grados diversos de generalidad, contactos de otro orden (¿la revolución y la literatura? o ¿la naturaleza, el hombre, la sociedad?) y que lo importante es la idea misma de contigüidad, pues supone aceptar, en un mismo nivel, elementos disímiles que mantienen sus límites y sus características. En este sentido, resulta esclarecedor, encontrar, en la primera hoja de un conjunto en el que se encuentra una versión manuscrita de "Autorretrato",²⁶ escrito en la parte superior, en letra mayúscula: "La vida es una coexistencia pacífica con la muerte", síntesis mayor de las posibles contigüidades a desplegar.

Para preparar la antología "Los mundos contiguos" Ibero recogió poemas correspondientes a un año de trabajo (aproximadamente).²⁷ Después insertó dos epígrafes, que enmarcan la lectura y cortan el conjunto



En hojas cuadriculadas, engrapadas, hay 21 folios manuscritos. Escrito en mayúscula, en el margen superior de la primera hoja dice: "La vida es una coexistencia pacífica con la muerte". (Bolsa 2. Carpeta "5 conjuntos...")

26 Hay varias versiones del poema "Autorretrato" en el archivo. Aparece integrando diferentes conjuntos. Me detengo más adelante.

27 No todos los poemas de la antología están fechados. Si consideramos los que sí están, el conjunto abarca 13 meses de trabajo. El poema de fecha más temprana es del 26.3.68 ("En la ventana", en la segunda parte de la antología). El de fecha más tardía es del 29 de abril de 1969 (es el penúltimo de la segunda parte, empieza "Yo ya no estoy"). En la primera parte los poemas fechados son todos de 1969 (marzo y abril).

en dos mitades no simétricas.²⁸ Las citas colocadas al comienzo de cada una de las partes funcionan como pilares de una estética que febrilmente estaba elaborando. Más allá de las diferencias que puedan señalarse, las dos partes revelan una actitud experimental que, sin embargo, rehúye las violencias sintácticas y de sentido propias de los textos vanguardistas. Gutiérrez prueba metros variados, con predominio del verso de arte menor, convoca otros lenguajes (la música, la pintura), da lugar a otras lenguas (francés e inglés) y juega con los límites del género poético. Usa con frecuencia el paréntesis que, por lo general, contiene un comentario, una precisión, un pensamiento. Ladea, así, el fluir del poema: el agregado de algo incidental o suplementario cambia el ritmo, introduce una voluta autorreflexiva.

El epígrafe primero es del Che Guevara: “...y mis sueños no tendrán frontera...”. Abajo escribe: “(Ernesto Che Guevara. Carta a Alberto. 'Año de la Agricultura')”.²⁹ El libro se abre con el poema “Apocalipsis cibernetico” que, con cadencia alucinada, enumera los elementos de destrucción creados por el conocimiento (la radioactividad) y menciona a Vietnam. Hay poemas que son imágenes de la experiencia en La Habana rescatada a través de elementos sonoros: la música, la radio, la voz de Fidel Castro.³⁰ Tiene un recuerdo idealizado del “trabajo productivo” y la convivencia (“En el Cordón”, “Habana 69”) y de una vivencia diferente del tiempo (“Días abiertos”). El poema “No hay medias tintas” dice el ahondamiento de su convicción combativa: “una y otra vez / lucha armada sí / siempre luchando / no hay tregua / otra vez / ni medias tintas / cuando el deber nos llama / Che viviendo / a cada instante”.³¹ Otro poema proclama una identidad

28 La primera parte reúne 16 poemas y la segunda 77.

29 No pude determinar de dónde tomó IG la frase. La biografía de Jon Lee Anderson *Che Guevara. Una vida revolucionaria* (Anagrama. Colección Compactos, 2010. Traducción de Daniel Zadunaisky y Susana Pellicer) permite conjeturar que tal vez esa carta nunca haya existido y la expresión haya sido levemente alterada a partir de una dedicatoria que el Che dejara en un libro a su amigo en el momento de irse de Cuba en 1965. En el capítulo titulado “La historia de un fracaso” se cuenta el alejamiento del Che de Cuba y su expedición en África, en 1965, que es el “Año de la Agricultura”. Anderson transcribe cartas de despedida a su familia y explica que había dejado libros dedicados para sus amigos íntimos: “A su viejo amigo Alberto Granado dejó un libro de historia del azúcar, *El ingenio*, con la siguiente dedicatoria: 'No sé qué dejarte de recuerdo. Te obligo, pues, a sumergirte en la caña de azúcar. Mi casa rodante volverá a tener dos pies y mis sueños ningún límite, al menos hasta que hablen las balas. Te espero, gitano sedentario, cuando se disipe el olor de la pólvora'” (2010, pág. 596). (Subrayado mío).

30 La inmersión en los ruidos de la ciudad se repite con énfasis diferentes: en el poema “Barricada” crea una imagen de caos y violencia a partir también de elementos sonoros.

31 Algunos poemas invocan a otros guerrilleros: “No hay tregua”, al venezolano Douglas Bravo y otro al tupamaro Mario Robaina. En “El peso vital” elabora la transformación del “muchacho” en “joven guerrillero”, en la “selva” y “a la luz de una

radicalmente juvenil: “Acabemos con los viejos / de una vez por todas”. Tal vez la más previsible es una larga poesía de arenga a Latinoamérica contra el “Tío Sam” que juega con la imagen de David y Goliat (“Todo un grito”). La poesía que empieza “Caramba amigo / con el milico”, en cambio, denuncia en tono menor, irónico, como comentario intrascendente, la brutalidad de los militares. Es casi inevitable leer el último poema de esta primera parte, que comienza con el verso “Detienen a terroristas”, como trágica premonición de las circunstancias de su muerte. Crea la atmósfera violenta y de persecución en la ciudad a partir de las informaciones de la radio y los diarios. Seis hombres detenidos, son, en el lenguaje oficial de la época: “Seis malhechores/ como dice/ la gran prensa/ los grandes diarios”.

La segunda parte está encabezada por una cita de *Nadja* de André Breton:³²

Ella es como un tren que tirona en la estación de Lyon, pero que yo sé que no partirá nunca, que no ha partido. Ella está hecha de sacudidas, muchas de las cuales no tienen ninguna importancia, pero que sabemos destinadas a producir una Sacudida que sí la tiene, que tiene toda la importancia que yo no quisiera darme. El espíritu se arroga, un poco en todas partes, derechos que no tiene. La belleza, ni dinámica ni estática. El corazón humano, bello como un sismógrafo. Realeza del silencio.

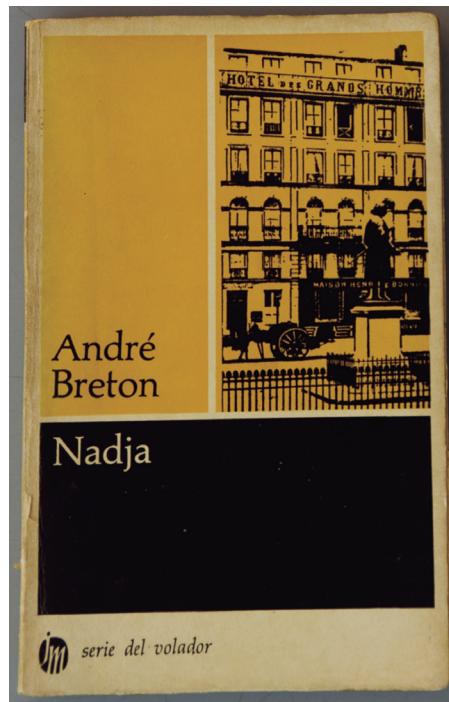
La narración de Breton es una inquisición sobre la locura y la creación, con un final rotundo. La última frase: “La belleza será CONVULSIVA o no será” (1967, pág. 119) aprieta un manifiesto estético. Pero Gutiérrez no eligió el final sino el fragmento citado antes, que se encuentra al comienzo de esa misma página última. Tal vez le interese más el juego con la dimensión cotidiana de las “sacudidas” que pueden generar la otra, la que se escribe en singular y con mayúscula.

El ejemplar de *Nadja* que se encuentra en la biblioteca de Ibero está muy subrayado y marcado. La narración comienza con la pregunta “¿Quién soy?”, alude después a lo que quien habla ha necesitado dejar de ser para convertirse en quien es. Realiza un ejercicio de autobservación y dice que puede determinar numerosas singularidades, pero se pregunta en qué consiste su “diferenciación”. Lo que sigue aparece destacado por una flecha:

¿No es en la medida exacta en que tome conciencia de esta diferenciación como podré descubrir lo que entre todos los demás, he venido a hacer en

fogata/comunista”. Otro poema denuncia la prisión de un obrero, su soledad y el final con esperanza: “La huelga espera:/un mundo nuevo”.

32 Publicada por Gallimard en 1928, en la biblioteca de I.G. hay un ejemplar de la edición mexicana de 1967 (la segunda edición en español). Traducción de Agustí Bartra. El epígrafe está tomado de la última página, la 119.



Ejemplar de *Nadja* de André Breton subrayado por Ibero Gutiérrez.

todo lo que el examen y el interrogatorio pueden dar, sin preocuparse de aderezos en lo que atañe al estilo. Se observará, durante el camino, que esta resolución, que está a la mira de no alterar en nada el documento "tomado a lo vivo", se aplica aquí tanto a la persona de Nadja como a terceras personas y a mí mismo. La pobreza voluntaria de tal escrito ha contribuido sin duda a la renovación de su público haciendo retroceder su punto de fuga más allá de los límites ordinarios.

Subjetividad y objetividad se entregan, en el curso de una vida humana, a una serie de asaltos de los cuales, muy a menudo y bastante pronto, la primera sale muy mal librada. Al cabo de treinta y cinco años (es seria, la página) los ligeros cuidados con que me decido a rodear a la segunda sólo atestiguan algunas atenciones, por mejor decir, de las cuales sólo ella hace caso, y el mayor bien de la otra —que sigue importándome más— reside en la carta de amor sembrada de faltas y en los "libros eróticos sin ortografía".

Navidad de 1962.

8

irreparable, de penitencia o de caída cuya carencia de fundamento moral no debería, según creo, ser objeto de discusión. Lo importante es que las aptitudes particulares que lentamente descubro en mí en este mundo, no me distraen nada de la búsqueda de una aptitud general que me resultaría apropiada pero que no me ha sido concedida. Más allá de toda suerte de aficiones que sé que tengo, de afinidades que siento, de atracciones que acuso, de acontecimientos que sólo me suceden a mí, únicamente a mí: más allá de la cantidad de movimientos que veo hacer, de emociones que sólo yo experimento, más allá de todo esto me esfuerzo, respecto a los demás hombres, por saber en qué consiste, o bien en qué se empeña, mi diferenciación. ¿No es en la medida exacta en que tome conciencia de esta diferenciación como podré descubrir lo que, entre todos los demás, he venido a hacer en este mundo y el mensaje único de que soy portador para poder responder de su suerte con mi cabeza?

Es a partir de estas reflexiones como considero deseable que la crítica, renunciando, es verdad, a sus más caras prerrogativas aunque proponiéndose, bien considerado todo, un objetivo menos vano que el de la exposición automática de las ideas, se limite a eruditas incursiones en el dominio que, según cree, le está más vedado, y que es, al margen de la obra, aquél donde la persona del autor, víctima de los pequeños hechos de la vida cotidiana, se expresa con toda independencia y de una manera a menudo tan distintiva. El recuerdo de la siguiente anécdota: Victor Hugo, en las postimerías de su vida, dando por milésima vez, con Juliette

10

¿Quién soy? Si por excepción me atuviera a un dicho, ¿por qué, en efecto, no se reduciría todo a saber con quién "ando"? Debo confesar que esta última palabra me descarría y me inclina a establecer entre ciertos seres y yo relaciones más singulares, menos evitables y más inquietantes de lo que yo creía. Dice mucho más de lo que quiere decir, me hace representar durante mi vida el papel de un fantasma y, evidentemente, alude a lo que ha sido necesario que yo dejara de ser para llegar a convertirme en *quién soy*. Considerado de una manera apenas abusiva en esta acepción, me da a entender que lo que yo juzgo como manifestaciones objetivas de mi existencia, manifestaciones más o menos deliberadas, no es más que lo que pasa, en los límites de esta vida, de una actividad cuyo verdadero campo me es completamente desconocido. La representación que tengo del "fantasma", con lo que ofrece de convencional tanto en su aspecto como en su ciega sumisión a ciertas contingencias de hora y lugar, vale ante todo, para mí, como la imagen cabal de un tormento que puede ser eterno. Es posible que mi vida no sea más que una imagen de esta indole, y que esté condenado, aunque creo que exploro, a volver sobre mis pasos, a tratar de conocer lo que debería muy bien reconocer, a aprender una mínima parte de lo que he olvidado. Esta manera de juzgarme sólo me parece falsa en lo que presupone de mí mismo, cuando sitúa arbitrariamente en un plano de anterioridad una figura acabada de mi pensamiento que no tiene ninguna razón para transigir con el tiempo, cuando implica en este mismo tiempo una idea de pérdida

9

Drouet, el mismo paseo y sólo interrumpiendo sus silenciosas meditaciones al pasar con su coche por delante de una finca con dos puertas, una grande y la otra pequeña, para señalar a Juliette aquélla y decir: "Esa es la puerta para las caballerías, señora", y oírla contestar, refiriéndose a la pequeña: "Y aquélla es para los peatones, señor"; y luego, un poco más lejos, ante dos arboles de entrelazadas ramas, añadir él: "Filemón y Baucis", sabiendo que a esto Juliette no contestaría; y la seguridad que tenemos de que esta comovedora ceremonia se repitió diariamente durante años; ante eso, ¿podría el mejor estudio posible sobre la obra de Victor Hugo darnos la comprensión y la asombrosa sensación de lo que él era, de lo que él es? Esas dos puertas son como el espejo de su fuerza y el de su debilidad, y no sabemos cuál es el de su pequeñez y cuál el de su grandeza. ¿Qué nos importaría todo el genio del mundo, si no admirta a su lado esa adorable corrección que es la del amor y se expresa en la réplica de Juliette? El más sutil, el más entusiasta comentarista de la obra de Victor Hugo no hará nunca compartir nada que valga lo que vale ese sentido supremo de la *proporción*. ¡Qué orgulloso estaría de poseer de cada uno de los hombres que admiro un documento privado del valor de ése! En su defecto, me contentaría con disponer de documentos de menos valor y poco susceptibles de bastarse a sí mismos desde el punto de vista afectivo. No tengo el culto de Flaubert, y sin embargo, si se me asegura que, según propia confesión, sólo quiso, con *Salammbó*, "dar la impresión del color amarillo", y con *Madame Bovary* sólo quiso "hacer algo parecido al color de ese moho de los rincones donde hay cucarachas" y que el resto le

11

este mundo y el mensaje único de que soy portador para poder responder de su suerte con mi cabeza? (1967, pág. 10).

No es extraño que esta exaltación de la búsqueda de sí y la confianza en un sentido mesiánico a descubrir encontrara eco en el jovencísimo artista. Tal vez haya sido Breton quien condujo a Ibero a la lectura de Rimbaud. En *Nadja* el narrador cuenta la grande y viva emoción que en 1915 le produjo su lectura. Dice que se paseaba con su libro bajo el brazo cuando se encontró con una muchacha que le pidió que la dejara recitarle uno de sus poemas preferidos: “El durmiente del valle” (1967, pág. 36-39). Es el poema que en octubre de 1969 Ibero reescribe en el suyo titulado “Estás caído” y que más adelante comentó.

Este segundo epígrafe funciona como una puerta que abre un deambular más por la subjetividad que por la ciudad, aunque esta está presente sobre todo en su dimensión sonora. Es importante la presencia de poemas de tono confesional: algunos amorosos³³ y otros en los que aparece un desfallecimiento que no estaba en la primera parte (“Estoy cansado-solo”). Es más notorio el énfasis en la pintura y la acción de ver.³⁴ Esta segunda parte parece más ahincadamente guiada por la pregunta “¿Quién soy?” que se encontraba formulada al comienzo de *Nadja*. Varios poemas tratan de responderla, desde ángulos diferentes, sin llegar a una respuesta concluyente.³⁵ Aparece una íntima dualidad expresada, en tono finamente burlesco, en “Autorretrato”, un poema al que Ibero Gutiérrez volvió una y otra vez, según muestra su archivo. Se toma el pelo como poeta: “Fabricador a ratos/de tristezas y nostalgias/cursilonas” e ironiza sobre su tarea: “Paridor de monstruos infernales / y de causas justas / por las dudas”. En el poema “Siempre” se ríe de la militancia cuando no se puede con la propia vida.

La división interior está dicha de diversas formas: En el poema “Mi Yo” la refiere en términos clínicos: “con la/esquizofrenia/refregándome la vida [...] agotado / en esta personalidad/ dividida en dos verdades”. En

33 Por ejemplo, un poema con reminiscencias de un amor cubano, evocado en París (“Se hubiera”, 20.2.69) u otro, anterior al viaje, en el que el caminar juntos se transforma en vals (“el cielo está tupido de nubes”, 18.9.68).

34 La potencia de mirar solo la naturaleza está dicha en cuatro versos de arte mayor (“el sol como una virgen rodea las cosas”) y el poema “Invierno por la ventana” recrea la mirada hacia una naturaleza en tránsito, que “se apaga”. En “Espiar” relaciona la mirada sin dimensión interior con la muerte.

35 En “El ser que soy” el sujeto lírico se ve a sí mismo como “Una vía especialmente extraña”. El poema “Ayer camino una piedra” da cuenta de un proceso interior de pérdida en posibilidad de intercambio, en voluntad de expresión: “Estoy enmudeciendo cada día” [...] “ese Montevideo ajeno-ensimismado,/Mirá te digo que no entiendo/y me encuentro cada día más mudo/entre la gente que camina al lado mío”.

AUTORETRATO

(X)

Apólogo de la soledad
de inviernos ventosos
humo blanco de la pipa
acariciando las cosas
al caer el sol
sobre las casas.

Fabricador a ratos
de tristesas y nostalgias
curiosas

al rodar por una angustia
eficiente

Sonador empoderado
que se ve todos los días
al mirar el cielo
como espejo.

~~soñador de la noche,~~

paridor de monstruos infernales
y de causas juntas
por las andas.

2-4-69

Manuscrito de "Autorretrato" / Una carpeta gris del archivo guarda cinco conjuntos de poemas sin título. Tres de ellos integran el poema "Autorretrato": dos son copias a máquina (diferentes entre sí: una señala una estrofa más) y uno es una versión manuscrita que no está dividida en estrofas. Es la que esta imagen reproduce. Ibero Gutiérrez tachó un verso que desaparece en las versiones a máquina. (Caja Bolsa 2, carpeta "5 conjuntos llamados: Conjuntos de poemas sin título")

“Este mundo” la proyecta al exterior: el yo lírico se autodenomina “viajero anónimo” y sigue: “que se sabe incompleto/sobre el mundo dividido”. En “Reconstrucción” parece lamentar la pérdida de una verdad última y vuelve a decir su condición ambigua. Los versos finales pueden leerse como una autocrítica y una aceptación: “Participamos de nuestras/penas/y allí estamos/siempre ensimismados/sin echarnos a andar/fusil al hombro/por estas calles/del mundo/miserable”. Resulta significativo que el poema que nombra al Che no esté en la primera parte, signada por su epígrafe, sino en esta segunda. Con placidez irónica constata la “distancia” entre la figura heroica y las vidas comunes (“Hay una perpetua”). Otra posibilidad de “mundos contiguos”: el plano doble en el que transcurre la vida del militante.

Nadja mezcla literatura y vida, documento y ficción.³⁶ Un narrador en primera persona, identificado con André Breton, recorre París con la mujer que se autodenomina “Nadja” que, en ruso, es el comienzo de la palabra “esperanza”. Breton se ha referido al “afán de vagar” que caracteriza algunas obras suyas y a la importancia que asume el azar en su filosofía. En una entrevista habla de “ponerse en estado de gracia con el azar, de modo que ocurra algo, que llegue alguien” (1972, págs. 139-140). Así es el clima espiritual que crea en *Nadja*, recuperado por Julio Cortázar en *Rayuela* (1963), devotamente leída por Ibero Gutiérrez. ¿Será la lectura en esta línea literaria, que concibe la escritura ligada a una manera de ser y de colocarse en el mundo, la que permita percibir la actualidad de la obra de Gutiérrez? La versión más reciente y cercana sería la última literatura diarística de Mario Levrero: Se es artista por la creación y por una forma de vivir. El escritor no es solo el que escribe sino el que ha decidido que la escritura sea el centro de su vida. ¿O habrá que buscar su actualidad en una nueva forma de vincular literatura y política? Una manera menos programática y más abierta a las incertidumbres de la subjetividad.

Entre poetas

La de Ibero Gutiérrez es una literatura experimental, gestada en un “ambiente espiritual” que concebía el arte como posibilidad de acción y que, al mismo tiempo en que apostaba a lo inmediato, dialogaba, de manera

36 La mujer, su historia de locura, su relación con Breton, existieron. En el “preámbulo” Breton se refiere a los “imperativos antiliterarios” a los que obedece la obra. El texto aparece intercalado por fotos que “tienen por objeto eliminar toda descripción”. El líder del surrealismo dice que “el tono adoptado para el relato está calcado del de la observación médica” (1967, pág. 7).

explícita o implícita, con textos suyos y de otros y estaba en continuo proceso de reescritura. Concebía al autor como lector (y viceversa): una noción que Jorge Luis Borges había elaborado largamente, pero que no es usual encontrar en un escritor militante de los sesenta. En “Celda 256/Celda 279” deja constancia de este procedimiento de retorno sobre lo escrito: “Nota del auto-lector (el autor): cualquier palabra, frase o pensamiento de este escrito, puede ser una cita de sí mismo/a, como la que el auto-escritor (el lector), leyó” (*La pipa...*, pág. 121). Si hiciera un recuento de las citas de escritores, músicos, pintores, filósofos, pensadores que se encuentran en la obra de Ibero Gutiérrez, posiblemente el número de las referidas a poetas estaría entre los menores de esta hipotética lista. Sin embargo, es indudable que Gutiérrez leyó poesía con pasión, pues ella aflora al leerlo. Quisiera detenerme brevemente en el trato íntimo, y distinto, que su obra establece con la de dos poetas muy diferentes: Arthur Rimbaud e Idea Vilariño.

Ibero Gutiérrez reescribe el poema de Arthur Rimbaud “El durmiente del valle” en el poema cuyo primer verso dice “Estás caído”. Este no integra la antología “Los mundos contiguos”: fue escrito un poco después, en octubre de 1969.³⁷ El poema convoca al de Rimbaud, sin nombrarlo: deja librado al lector la posibilidad de establecer la asociación. Las dos poesías plantean una similar respuesta ante una situación de guerra: en lugar de realizar el elogio del combatiente, hacen presente el sinsentido, la disonancia que genera la muerte de un joven. Rimbaud escribió “El durmiente del valle” en octubre de 1870 (así consta en el manuscrito) durante la guerra franco prusiana.³⁸ Es un soneto de versos alejandrinos que coloca al lector ante la

37 Conjunto formado por 15 folios (14 a máquina y 1 manuscrito) y una carátula en la que está escrita una lista de títulos de poemas a manera de índice. Son doce poemas y dos fragmentos de prosa. Están subdivididos en: –“Nos pasamos la vida (págs. 1-2)”, –“Estás caído (págs. 7 y 8)”, –“este pasar (pag.5)”. El poema “Estás caído”, escrito a máquina, efectivamente ocupa los folios indicados. Los poemas que están fechados abarcan el período febrero-octubre de 1969 (Bolsa 2, carpeta “5 conjuntos...”).

38 La batalla de Sedan (3 de setiembre) en la que Francia fue derrotada, tuvo lugar a menos de 20 km de Charleville, donde vivía la familia de Rimbaud. Arthur había huido de la casa materna el 29 de agosto y los meses siguientes fueron de movimientos frenéticos de escape y vuelta forzada al hogar. En esa situación escribió el poema. El 29 de agosto vendió sus libros y se fue a la estación a tomar el tren a París. Como la línea directa que pasaba por Reims había sido tomada por los alemanes, tomó el tren para Charleroi para hacer conexión a París. El trayecto era más largo de lo previsto: su billete no alcanzó. Fue arrestado en el momento de descender por pago insuficiente. Fue transportado a la Prefectura pues no pudo mostrar carta de identidad y no quiso dar la dirección de su madre. El 5 de setiembre escribió una carta desesperada a Georges Izambard, que lo saca de prisión. Tomado de: *Les lettres manuscrites de Rimbaud. Commentaires, transcriptions et cheminements des manuscrits* par Claude Jeancolas (1997). París, Francia: Les éditions Textuel, págs. 381-383.

dimensión trágica de la muerte en medio de una naturaleza idílica.³⁹ Crea un *locus amoenus*: un muchacho dormido en la naturaleza, y da vuelta la percepción en el último verso. Gutiérrez retoma esta imagen elaborada por Rimbaud cuando se encuentra en plena lucha política, ya había ido preso y habían muerto estudiantes en las calles de Montevideo. Pero si “El durmiente del valle” apuesta al efecto final y termina deteniéndose como con un *zoom* en la sien del joven soldado, “Estás caído”, diluye la imagen del cuerpo en el “escenario” de una naturaleza plácida, habitada y en silencio.⁴⁰ Los dos poemas, el de Rimbaud y el de Gutiérrez, están fechados en octubre (de 1870 y de 1969). El hecho de que Gutiérrez integre el mes de “octubre” en los últimos versos del suyo, tal vez pueda entenderse como otro homenaje al francés.

Desde el punto de vista formal, Gutiérrez no escribe un soneto sino un poema de versos de arte menor, sin título, de métrica irregular, que mantiene una estructura en cuatro estrofas, también irregulares. El poema de Rimbaud plantea una mirada exterior, el de Gutiérrez se dirige a un tú que protagoniza el poema. Si se lee el poema de Gutiérrez conociendo el de Rimbaud, desde la primera estrofa parece disolverse el efecto final buscado por el francés:

Estás caído
bajo unos eucaliptus
con las palmas de las manos
abiertas

39 “Le dormeur du val”: “C'est un trou de verdure où chante une rivière/ Accrochant follement aux herbes des haillons/ D'argent; où le soleil, de la montagne fière,/ Luit : c'est un petit val qui mousse de rayons.// Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,/ Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,/ Dort; il est étendu dans l'herbe sous la nue,/ Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.// Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme/ Sourirait un enfant malade, il fait une somme: Nature, berce-le chaudement: il a froid.// Les parfums ne font pas frissonner sa narine;/ Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine/ Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit”. Tomado de Arthur Rimbaud, *Poésies*, avec préface de Paul Verlaine et notes de l'éditeur. Préface de Rodolphe Darzens (1865-1938). L. Vanier, 1895 (pág. 84). http://archive.wikiwix.com/cache/?url=http%3A%2F%2Ffr.wikisource.org%2Fwiki%2FLe_Dormeur_du_val. Se puede ver la traducción de Alberto Manzano en <https://www.elcopoylarueca.com/arthur-rimbaud-anselm-kiefer-solo-poema-durmiente-del-valle-le-dormeur-du-val>.

40 Tal vez Gutiérrez necesitara menos explicitar una imagen de muerte pues está dicha en otros poemas del conjunto que “Estás caído” integra (ver nota 37). El poema está escrito a máquina, con cinta negra, oscura. La misma con la que escribe los poemas siguientes que empiezan: “¿Dónde están los compañeros?”, “Mueran los viejos cadáveres” y “Los tambores han comenzado a sonar”. El único fechado es “Estás caído”. Por la máquina y la cinta, los cuatro parecen haber sido pasados a máquina en un mismo tiempo.

mirando para arriba
Estás tendido en la hierba
y un poco de sombra
se acompasa
con un poco de sol
a medias, entibiándose la cara:
la tarde calurosa de octubre
se pone de pie
y te descubre.
Un poco más allá
–tal vez no lo alcances a ver–
Un tronco retorcido, grueso
sugiere un cielo
con el subir frondoso
y el canto de las aves
Estás pues, allí, dormido
con las 24 primaveras
y la boca semiabierta
el traje oscuro
el cabello confundido con el pasto;
estás, sí
allí
y el eucaliptus, como el mundo
por la muda expectativa
y la mirada incierta
compartiendo el sol y la sombra
de un vasto escenario
poblado de escuelas y silencios
(los silencios de las tardes calurosas
de octubre entre las chacras
y el incesante decir de las cigarras
más el aire infectado de luz
y caminos de tierra, sin final
siempre recorridos, sin apuro).
Octubre, 1969

(*Obra junta*, págs. 32-33)

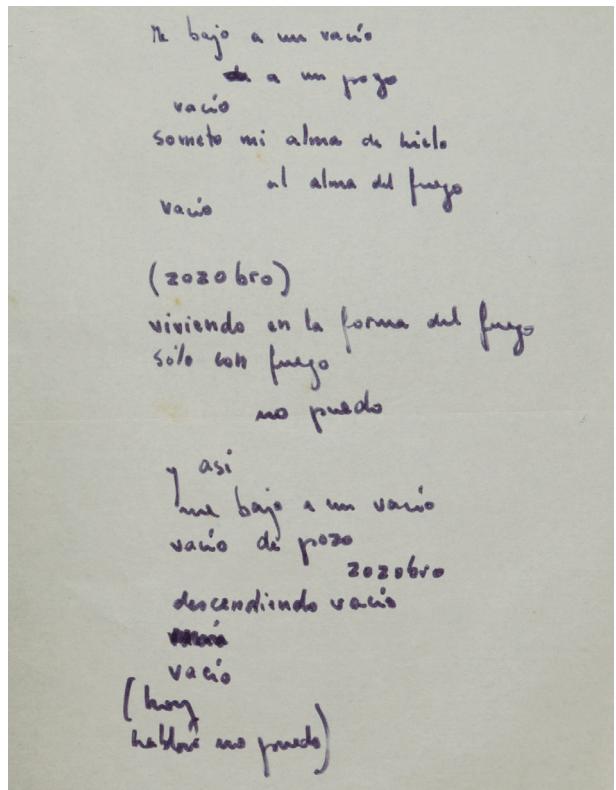
El diccionario de la Real Academia en línea dice en la primera acepción de “caído”: “Desfallecido, amilanado” y en la tercera: “Dicho de una persona: Muerta en defensa de una causa”. Con el poema de Rimbaud a disposición en la mente, parece inevitable entender, al leer la primera estrofa, que el “Estás caído” se refiere a una baja en una situación de guerra. Sin ese poema previo, tal vez pueda comprenderse el primer verso como la percepción de un “tú” “desfallecido”. El poema de Gutiérrez crea también un *locus amoenus* y la imagen del cuerpo joven, boca arriba, entregado a la naturaleza. En la segunda estrofa juega, como Rimbaud, con los efectos de la luz sobre ese cuerpo. En la tercera, mientras Rimbaud se centra fundamentalmente en el joven y en la ambigüedad de su situación (“duerme”, “sonríe como un niño enfermo”, “hace una siesta”), Gutiérrez abre el poema a una visión de la naturaleza al mismo tiempo en que deja insinuada en el segundo verso la posibilidad de la muerte del joven (“–tal vez no lo alcances a ver–”).

La cuarta y última estrofa incorpora dos elementos que no están en Rimbaud: la edad del joven y el “traje oscuro”. Rimbaud refiere a un “joven soldado” (la imagen supone un uniforme, no un “traje”) y no especifica los años. Hay también en la estrofa una insistencia, como si se dudara de que pudiera estar allí ese de las “24 primaveras” (“estás, sí/allí”). Rimbaud tenía 16 años cuando escribió “El durmiente del valle” y Gutiérrez 20 al escribir el suyo. ¿A quién refiere la cifra “24”? ¿Podrá leerse en los dos detalles incorporados una alusión a Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, muerto en París a los 24 años, el 24 noviembre de 1870, poco después de que Rimbaud escribiera su poema, en el contexto de la misma guerra franco-prusiana?

Gran lector de André Breton, ¿habrá elegido Ibero Gutiérrez convocar a estos dos escritores reiteradamente reivindicados por el surrealista? Sería una manera de subrayar su pertenencia a una tradición poética afincada en la doble exigencia de cambiar el arte y la vida. Por otra parte, el conde de Lautréamont encabezaba la muestra *Cien años de raros*, editada por Rama en 1966. La obra de Isidore Ducase pudo oficiar de modelo “caníbal” dada su capacidad de masticar las escrituras más disímiles, mostrar el procedimiento y lograr el impacto de lo nuevo.

Si la línea poética y combativa de Breton-Rimbaud-Lautréamont es claramente discernible y pudo ser reivindicada por Gutiérrez como una manera de constituir su propio espacio literario, es muy distinta la relación que establece con la poesía de Idea Vilariño, de la que encuentro rastros en la antología “Los mundos contiguos”. No la alude directamente, pero la despierta, y parece establecer un diálogo secreto en el que la poesía de Idea actúa como una latencia. Es diferente también a la relación que

la poesía de Gutiérrez establece con la de otro contemporáneo exacto de Idea: Mario Benedetti, con el que es posible señalar un diálogo explícito a partir del título “Prójimo/léjimo” (me detengo más adelante). En su poesía, Gutiérrez parece discutir la posición política y estética de Benedetti, acción imprescindible para definir el lugar en la literatura que estaba construyendo y que no pudo llegar a hacer público. Tal vez Vilariño fuera una presencia demasiado importante y cercana y la manera de conectarse con su obra



Manuscrito (Bolsa 2. Carpeta "1962" "Materiales sueltos...")

exigiera el velo y la distancia. Las lecturas existencialistas afloran en muchos poemas de Gutiérrez: esto podría marcar una coincidencia de intereses con Vilariño, pero creo que hay más: la filosofía existencialista es reelaborada en el tamiz de los poemas de Idea. La poesía que comienza “Miramos para atrás-para adelante” en la segunda parte de “Los mundos contiguos” crea la imagen de la noche que hace “anidar” la angustia en el cuerpo.

Así como André Breton pudo ser el referente por su espíritu libertario y una práctica entusiasta de la poesía, Idea Vilariño tal vez haya proporcionado otro modelo no reductor del compromiso en la literatura y un ejemplo de preocupación por la forma, la experimentación con el metro

de arte menor y el ritmo. Con su perspectiva de los “mundos contiguos”, la poesía de Gutiérrez se alimenta a la vez del existentialismo que comparte con Vilariño y de un vitalismo que lo conoce y lo rehúye a la manera de Breton.⁴¹

Antes de la muerte de Ibero Gutiérrez, Idea Vilariño había publicado lo esencial de su poesía: *La Suplicante* (1945), *Cielo cielo* (1947), la secuencia de ediciones de *Nocturnos* (primera en 1955) y *Poemas de amor* (primera en 1957) y *Pobre mundo* en 1966.⁴² El enigmático poema “Está parada” de la segunda parte de “Los mundos contiguos” parece evocar “Cielo, cielo” de Vilariño en la reiteración del pronombre personal femenino que alude a la muerte, algunos de *No* por la suma de negaciones y, en general, el ritmo establecido con los versos de arte menor característico de Idea.

Está parada
Está parada
como piedra
ella
parecida al sol
sin música
ella
sin silencio
sin sonido.

Está como
Pared
o muro.

Está terminada
Ella

41 Breton explicó sus diferencias con el existentialismo. Dijo en una entrevista: “¿El escollo de Sísifo? Los surrealistas difieren de Camus en que creen que un día u otro ese escollo se resquebrajará, aboliendo como por encanto la montaña y el suplicio....” Y agregó que los surrealistas “no consideran incurable la 'fractura' observada por Camus entre el mundo y el espíritu humano” (1972, pág. 253).

42 No hay libros de Idea Vilariño en la biblioteca que custodia el MUME, pero sí está el libro de Emir Rodríguez Monegal, *Literatura uruguaya del medio siglo* (1966, Montevideo: Alfa) en donde analiza su obra largamente. También hay revistas *Casa de las Américas*. Idea publicó junto a otros poetas uruguayos y latinoamericanos poemas dedicados al Che (“Digo que no murió” dice el primer verso del de IV) en la *Revista Casa de las Américas*, Año VIII, N.º 46, enero-febrero 1968.

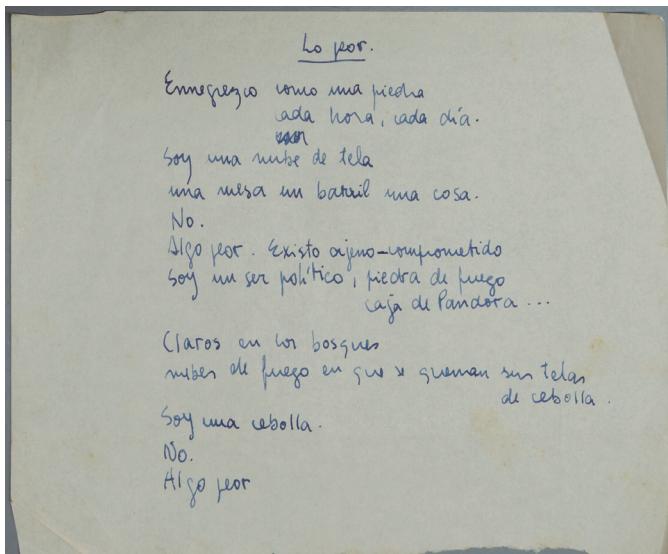
Hoy y mañana
olor a tormenta
a cabellos
a noches
de borrasca
y gritos.
Parece
tendida en una niebla
mágica aguerrida.

Llena de luz
su campana
su edad
su sexo.
Nadie la habita
ni conoce
ni percibe.
Pero yo
la veo
claramente
cada vez
que respiro.
No concibo
su cuerpo
ni su aroma
como algo
parecido
ni distinto
ni nada.
Estoy
Está.

“Ella la ella ella la corvada/ la de la hoz de mies dispuesta a tanto”: dicen dos versos de “Cielo Cielo”. Es más audaz, más violenta la ruptura sintáctica del verso de Vilariño. El poema de Idea crea la parálisis ante la bomba atómica (“hongos quedándose en el aire atentos”), el de Gutiérrez plantea una convivencia aceptada, un estar que vincula al hombre y la muerte.

En el poema encabezado por el verso “te veo arena”, escrito el 17.9.68, antes de que Ibero viajara, la nada comienza a navegar la tarde.⁴³ La desconcertante armonía de la playa y la muerte parece convocar el poema de Vilariño “Verano” “Mediodía” de *La Suplicante* (1945). Idea Vilariño publicó *No* en 1980. Si bien Ibero Gutiérrez no pudo conocer el libro, muchos de los poemas allí recogidos fueron escritos antes, en vida del joven poeta.⁴⁴ *No* es un punto de culminación en el camino de despojamiento que Vilariño había iniciado con sus *Nocturnos*; en algunos poemas Gutiérrez parece estar haciendo un tránsito similar,⁴⁵ como por ejemplo en el poema que empieza “Ennegrezco como una piedra” en la segunda parte de “Los mundos contiguos”.

Existe otra versión de este poema en el archivo de Gutiérrez que tiene título: “Lo peor” y una puntuación y distribución de las palabras diferente.⁴⁶



43 “te veo arena” (segunda parte de “Los mundos contiguos”): “te veo arena/está la playa/caminar sobre piedras a la casa/son los pinos/y el chirrido eléctrico/(las cigarras)/al terminar/la mañana/en el almuerzo//y comienza la nada/a navegar/cosas repletas/el perezoso/(se discurre)//Entreverándose/con la altura/ de los pinos/el sol//sin merecer volver/seguro retorno/antes que nada/arena ~~dígale usted si no es así~~/rostro de la tarde/púrpura sereno/al morir/alineadamente/en un despojo/en un bostezo”. Los tres últimos versos remiten, a partir de la presencia de algunas palabras (“despojo”, “bostezo”), al poema “Al lector” de *Las flores del mal* de Baudelaire.

44 Es una tarea por hacer la de buscar si los poemas que integran *No* fueron publicados antes en revistas. No hay rastros de que Idea e Ibero se hayan conocido personalmente.

45 Ver la suma de negaciones en “Sensación de nada” (segunda parte).

46 Bolsa 2, Carpeta “1962” “Materiales sueltos...”. Es un folio manuscrito en

Lo peor

Ennegrezco como una piedra
cada hora, cada día.⁴⁷

[ileg.]

Soy una nube de tela
una mesa un barril una cosa.⁴⁸

No.

Algo peor. Existo ajeno-comprometido

Soy un ser político, piedra de fuego

Caja de Pandora...⁴⁹

Claros en los bosques

nubes de fuego en que se queman sus telas
de cebolla.

Soy una cebolla.

No.

Algo peor.⁵⁰

El cambio del segundo verso la hace una versión más nominal y paratáctica que la que integra la antología “Los mundos contiguos”: se acercaría, así, más a la línea del *No* de Vilariño. Si la del manuscrito fuera una versión posterior, se podría señalar un acercamiento cada vez mayor a la poesía de Idea. Es posible detectar un paralelismo, más puntual, entre “Ennegrezco como una piedra”/“Lo peor” y el poema 40 “La metamorfosis” (fechado en 1964) del libro *No* de Vilariño. Esta poesía plantea un movimiento de expansión e identificación con la naturaleza y un último

tinta negra. Lo habitual es considerar la versión manuscrita como anterior a la escrita a máquina. En este caso, no sé si la manuscrita es anterior: que tenga título, en principio, parece significar un proceso de mayor elaboración. Si el poema manuscrito es posterior, quiere decir que IG siguió corrigiendo después de preparar la antología. ¿Podría ser un ejemplo de la fragilidad de los “estados” de poesía (antologías) que creaba?

47 En la versión de “Los mundos contiguos” este verso dice: “cada hora que pasa” y está escrito sobre el margen izquierdo.

48 Cada una de las frases nominales que integran este verso forma un verso separado en la versión de “Los mundos contiguos”: “una mesa/un barril/una cosa” y marca una separación estrófica después.

49 La versión de “Los mundos contiguos” tiene punto, no puntos suspensivos.

50 En la versión de “Los mundos contiguos” los tres versos se resuelven en dos: “Soy una cebolla/No: algo peor”.

verso de negación absoluta: “Entonces soy los pinos/ soy la arena caliente/ soy una brisa suave/ un pájaro liviano delirando en el aire / o soy la mar golpeando de noche / soy la noche. / Entonces no soy nadie” (2006, pág. 302). El poema de Gutiérrez propone también una salida de sí del sujeto, aunque en una dimensión menos cósmica: “Soy una nube de tela/una mesa/ un barril/una cosa”,⁵¹ seguida de una negación rotunda para recuperar al sujeto en un nivel parojoal. Después del “No/Algo peor”, el poema de Gutiérrez establece un conflicto que lo distingue de la poesía de Idea: “Existo ajeno-comprometido/Soy un ser político, piedra de fuego/Caja de Pandora...”. Esta puesta en duda, también del compromiso político, es propia de Gutiérrez, para quien la dualidad y la contraposición coexistente es una de las posibilidades de la “contigüidad” referida en el título de su antología.

En torno a las “prioridades” del escritor

Si es posible leer en la poesía de Ibero Gutiérrez la necesidad de establecer un espacio de diálogo con la de Idea Vilariño, tal vez fuera más apremiante para el poeta e intelectual en formación, considerarse en relación a la obra y la figura de Mario Benedetti, dada su creciente gravitación en la política y la cultura de la izquierda de los sesenta. Sacudido por la Revolución cubana, Benedetti se volverá, en el tránsito hacia la década del setenta, un baluarte de la causa revolucionaria y un intérprete de las exigencias sobre el arte y los artistas que ella fue estableciendo. Tres artículos publicados en *Marcha*, entre 1965 y 1971, me permitirán referir brevemente la evolución de su postura, que es posible pensar como representativa de un proceso que vivió buena parte de los artistas de la época.

En el artículo “Carta a un uruguayo que se va”, Carlos María Gutiérrez puso en la mira a los intelectuales comprometidos que se iban del país (*Marcha*, 23.7.1965, pág. 9).⁵² Hace un análisis de la generación del 45, a la que dice pertenecer: sus características, su inserción en la cultura nacional y señala “dos pecados mayores”: haberse aislado de sus “compatriotas” y no haber creado dentro del grupo del 45 “los nexos para la acción práctica que correspondían a la identidad de nuestro pensamiento generacional” (Barros-Lémez, 1988, pág. 16). Sigue argumentando que la Generación del 45 “tiene una segunda oportunidad, que es también la última” y, sin nombrar a Benedetti, le dice que no pueden irse, que es necesario supeditar

51 Considero la versión de “Los mundos contiguos”.

52 Cito este artículo y el tercero que forman parte de la polémica por el libro de Barros-Lémez, Álvaro.

la vocación “a la política que no hicimos entonces y que tenemos que hacer ahora” (pág. 18).⁵³

Sin responder, al menos públicamente, a Gutiérrez, Benedetti se fue unos años, volvió, e intensificó su compromiso político. Viajó a La Habana en 1966 para participar en el jurado de novela del concurso Casa de las Américas y se quedó un año en París (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes). En 1968 dirigió el Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas en La Habana. A fin de año publicó en *Marcha* un artículo, el segundo de los anotados más arriba, en el que trata de plantear, con precisión, los primeros incidentes provocados por el premio otorgado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) al libro de poemas de Heberto Padilla, *Fuera del juego* (*Marcha*, 27.12.1968).⁵⁴ Dice que las agencias de noticias manejaron “tendenciosamente” la información y que causaron alarma entre los intelectuales europeos y latinoamericanos. Cuenta el conflicto surgido entre el jurado que quería premiar el libro y la dirección de la UNEAC, la decisión de publicarlo con la opinión favorable del primero y la adversa de la segunda. Hace un poco de historia y se refiere al enfrentamiento entre Padilla y la revista *Verde Olivo* en 1967. Aclara que no está de acuerdo con los términos agresivos del articulista de *Verde Olivo*, dice que el libro de Padilla “no puede ser considerado como contrarrevolucionario” y agrega enseguida: “No obstante, creo que un intelectual debe ser realista y en base a ese realismo juzgar los acontecimientos”.

Benedetti parece querer plantear la situación de la manera más objetiva posible: no se identifica con las voces más incondicionales de la revolución y trata de seguir considerando la obra por los valores que en sí tiene. Manifiesta, de manera elusiva y bastante evidente, que para él lo más importante es la revolución. Menos de tres años después, asumirá cabalmente el imperativo de la acción al abocarse, en 1971, a las tareas

53 Benedetti no respondió; sí intervinieron, en cambio, Homero Alsina Thevenet, Sarandy Cabrera, Mauricio Langón y lectores del semanario. Una breve intervención final de Ángel Rama hace gala de un sentido común que no parece de uso en el momento. “Los seres humanos, como los árboles, se miden por sus frutos”: es la sentencia con que cierra su opinión sobre el tema en discusión (“La semana que pasó ¿un país o una obsesión?”, Barros-Lémez, pág. 31).

54 El colgado del artículo titulado “Situación actual de la cultura cubana” hace referencia a la amenaza estadounidense sobre Cuba y describe el clima en la isla: “más tenaz [...], más radical, más realista, más concentrada que nunca, la revolución asume conscientemente un estado de ánimo, frente al cual la cultura humanística pasa a ser un rubro secundario” y anuncia el esfuerzo “sobrehumano” que requerirá la “zafra de los 10 millones para 1970”.

políticas necesarias para la formación del Movimiento 26 de Marzo, al que se incorporará Ibero Gutiérrez.⁵⁵ Ese mismo año escribió en *Marcha* un artículo –el tercero– sobre “Las prioridades del escritor” (4.6.1971, pág. 27) en el que dice que el “caso Padilla” ha delineado “una nueva frontera” y que la “línea divisoria pasará entre los intelectuales que se atengan estrictamente a los esquemas que heredaron y aquellos otros que decidan repensar la situación, re-pensarse a sí mismos, y (sin abdicar su condición de intelectuales o de artistas) otorgar prioridad a la revolución” (Barros-Lémez, 1988, pág. 193).

Ibero Gutiérrez no estaba en Uruguay cuando Benedetti publicó el artículo en el que se refiere a la situación de Heberto Padilla en el último número de *Marcha* de 1968. Había partido para Cuba el 22 de diciembre. En sus poemas, escritos a la vuelta del viaje, aparece la “impronta” que le dejó la experiencia cubana: su mirada es exaltada, admirativa, sin lugar para la crítica. No he encontrado referencias precisas de Ibero a estos artículos de Benedetti ni al “caso Padilla”, sin embargo, es posible considerar que alimenta su poesía con el debate sobre las prioridades y los deberes del escritor y que, a su manera, elaboró una reflexión disidente de la que prevaleció en esos años. La postura que va elaborando Benedetti no postula la supeditación del arte a la ideología, acepta que en la situación revolucionaria lo más importante es la acción. Por su parte, Ibero parece capaz de defender los fueros del artista y el combatiente sin que uno anule o suspenda al otro, gracias, tal vez, a un vitalismo que abrevó en André Breton y que lo lleva a vivir mejor que sus maestros del 45 con la contradicción. Así como percibe, al reescribir el poema de Rimbaud citado antes, la fragilidad del muchacho en el soldado, está resuelto a plantearse el combate en la política y la escritura sin aceptar formas predeterminadas. Dice contundente: “me cago en el arte de protesta y todas las bazofias de moda” (“Requeche” 1969/1970), *La pipa...*, pág. 178).

Con “Prójimo/Léjimo. Antología 1969-70” Gutiérrez establece desde el título un diálogo con Benedetti, que había publicado el libro de poemas *Próximo prójimo* en 1965, y retomado el juego de palabras en diferentes textos.⁵⁶ En la formulación de Benedetti el adjetivo “próximo” refuerza el sentido de “prójimo” jugando con la posibilidad de la doble cercanía

55 Hugo Alfaro dice que fue “delegado al plenario en representación de la agrupación estudiantil” (1987, pág. 11)

56 Benedetti creó un caudal de frases que puso en circulación en toda su obra. El dúo “próximo prójimo” fue utilizado también, por ejemplo, en el artículo citado sobre “Las prioridades del escritor”.

espacial y temporal. Gutiérrez crea una paradoja: inventa a partir de la simetría formal una palabra que introduce un sentido opuesto. “Léjimo” crea la noción de lejanía en lo “prójimo”. Tal vez pueda considerarse que, así como desarma el título de Benedetti, desarticula en su poesía la jerarquía necesaria a la noción de “prioridad”. En el poema “Dos poetas” el imperativo de la lucha armada se plantea cuando no se puede escribir.⁵⁷ Otro poema de la misma antología, “Casi un panfleto” es un estupendo ejemplo del espíritu de rebeldía del 68, que juega, desde el título, con la condición escasa o insuficiente para el combate político del texto que anuncia.⁵⁸ Ese “casi” marca una distancia, una ironía, que es sustancial en la estética que con asombrosa precocidad el poeta estaba configurando. Implica una significativa disminución de tono en relación al arte de protesta.

En 1970 Gutiérrez escribe “Impronta”, “un discurso-monstruo” en palabras de Luis Bravo (2009, pág. 15), en el que se define como intelectual y poeta:

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 (Obra junta, pág. 141).

Se coloca en el “linaje” de los escritores dísculos (supongo que, entre otros, están convocados Lautréamont, Rimbaud, Breton) y encuentra allí la euforia del decir sin restricciones. Sin haber publicado, sin haber podido asumir el papel de escritor al que estaba destinado, es posible entender que Ibero Gutiérrez manifestó su posición en torno a la noción de compromiso en algunas formulaciones explícitas y en su manera de escribir: el enojo,

57 Bolsa 2.2. Carpeta “Antologías”, entre ellas está “Prójimo/Léjimo. Antología 1969-70”. Son 39 folios. “Dos poetas”, F. 2. En la primera estrofa se nombra al poeta “pura forma” que calla el mundo, en la segunda dice: “poeta luchador empedernido/si tu pluma se seca/a mano está/este fusil grandilocuente/recién aceitado”. Para el hombre que no es artista, el mensaje es rotundo: “Decídase: Usted tiene la última palabra/si burgués viviendo/a costa de los otros/-tus hermanos- odiando todo/por culpa del sistema/o tomando el duro camino/del fusil/el caño del fusil -tan largo-/por donde llegará/no hay duda/la vida, compañero” (poema “II. Mi comunicación”).

58 Bolsa 2.2., Carpeta “Antologías”: “Prójimo/Léjimo. Antología 1969-70”. “Casi un panfleto” está en F. 25. Está publicado en *La pipa de tinta china: cuadernos carcelarios 1970*, pág. 23. Fue escrito en el penal de Punta Carretas, entre enero y febrero de 1970.

la burla, el desparpajo del lenguaje para decir el cuerpo y la sexualidad delinean una voz carnavaлизada y libre. Este desenfado, esta capacidad para poetizar y opinar, la mezcla de lo más circunstancial y lo más trascendente, junto a la exploración de una subjetividad por momentos explosiva, en otros abismada, crean un tono descontracturado desde el que interpela al lector de hoy. La apuesta sigue siendo, parece recordarnos, cambiar todo: el arte, la política, la sensibilidad.

Bibliografía

Obras de Ibero Gutiérrez

GUTIÉRREZ, Ibero (1987). *Antología I. Prójimo – Léjimo y otros poemas 1966-1970*. Montevideo: Arca. Selección y edición: Laura Oreggioni y Luis Bravo. Introducciones: Hugo Alfaro, “Si he de morir luchando”; Mario Benedetti, “Amnistía para Ibero Gutiérrez”.

GUTIÉRREZ, Ibero (1992). *Antología II. Buceando lo silvestre y otros poemas. 1970-1972*. Montevideo: Arca. Investigación, selección y clasificación: Laura Oreggioni y Luis Bravo. Prólogo y notas: Luis Bravo.

GUTIÉRREZ, Ibero (2009). *Obra junta (1966-1972)*. Investigación y antología: Laura Oreggioni y Luis Bravo. Montevideo: Estuario. Prólogo: “La vida es una caída en el presente” de Luis Bravo.

GUTIÉRREZ, Ibero (2014). *La pipa de tinta china: cuadernos carcelarios 1970*. Investigación y edición de Luis Bravo. Montevideo: Estuario/Biblioteca Nacional.

GUTIÉRREZ, Ibero (2017). *Mover el antiguo instrumental de la noche. 57 piezas dramáticas o Teatro completo*. Investigación y edición: Luis Bravo y Alejandra Dopico. Montevideo: Estuario. Prólogo de L. B., Estudio preliminar de A. D.

Material citado del archivo

Bolsa 2. Carpeta “1962” “Materiales sueltos + versiones repetidas (sobre amarillo)” + “Diario” “Verdad” - “Liceo N.º 3”.

Bolsa 2. Carpeta “Anti-ideas” “Contra-notas” “1967”.

Bolsa 2. Carpeta “5 conjuntos llamados: Conjuntos de poemas sin título”.

Bolsa 2.2. Carpeta “Antologías”: “Los mundos contiguos” - “Prójimo-Léjimo” - “A raíz de las entrañas” - “Para abrir en caso de emergencia” - “Buceando lo silvestre (2 versiones)” - “Eros termonuclear y Sanseacabó (2 versiones)”.

Bibliografía general

ACHUGAR, Hugo (1986). “Para un necesario debate sobre la cultura nacional” en *Cuadernos de Marcha N.º 11*, Montevideo, págs. 81-84.

ALFARO, Hugo (1987). “Si he de morir luchando” en Ibero Gutiérrez, *Antología I. Prójimo-Léjimo y otros poemas 1966-1970*. Montevideo: Arca.

BARREIRO, Jorge (29.5.1998). “El 68 acá y allá” “Entre Batlle y el Che”, *Brecha, Separata 1968. La pasión al poder 1*, Montevideo.

BARROS-LÉMEZ, Álvaro (1988). *Intelectuales y política. Polémicas y posiciones, años 60 y 70*. Montevideo: Monte Sexto.

BENEDETTI, Mario (1987). “Amnistía para Ibero Gutiérrez” en Ibero Gutiérrez, *Antología I Prójimo-Léjimo y otros poemas 1966-1970*. Montevideo: Arca.

brando, Óscar (2012). “La de ayer y la de hoy. 50 años de cultura uruguaya” en *1960-2010 Medio siglo de Historia Uruguaya*. Coordinador: Benjamín Nahum. Montevideo: Banda Oriental, págs. 519-624.

BRETON, André (1972). *El Surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral Editores. Traducción de Jordi Marfà.

BRAVO, Luis (1992). “Introducción. El laberinto de lo inédito”, prólogo a *Antología II. Buceando lo silvestre y otros poemas 1970-1972*. Montevideo: Arca.

_____. (2013). “El paciente revelado de un poeta urgente y rebelde” en *Lo que los archivos cuentan 2*, Dirección Carina Blixen. Montevideo: Biblioteca Nacional.

_____. (2015). “La poética insurgente de Ibero Gutiérrez” en *[SIC] Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, Año V, N.º 12*, agosto, págs. 85-101.

BRETON, André (1928). *Nadja*, Paris: Gallimard.

_____. (1972). *El Surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral Editores. Traducción de Jordi Marfà. Entrevistas de André Parinaud *et al.*

de alencar pinto, Guilherme (24.7.1998). “Aquella música uruguaya” en Separata del semanario *Brecha, 1968 La pasión al poder N.º 3*, Montevideo.

DE DIEGO, José Luis (2001). *¿Quién de nosotros escribirá El Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, Universidad de La Plata.

DEMASI, Carlos (29.5.1998). Citado por BARREIRO, Jorge “El 68 acá y allá” “Entre Batlle y el Che”, *Brecha, Separata 1968. La pasión al poder 1*, Montevideo.

ELISSALDE, Enrique; SCHINCA, Milton (Selección) (1971). *Poesía rebelde uruguaya 1967-1971*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.

FIERRO, Enrique (Selección) (1967). *Antología de la poesía rebelde hispanoamericana*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

GALEANO, RUFFINELLI, RODRÍGUEZ VILLAMIL (1969). “El mensaje de los jóvenes”. *Enciclopedia Uruguaya N.º 57*. Montevideo: Editores Reunidos.

GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

GUEVARA, Ernesto *Che* (12.3.1965). “El socialismo y el hombre en Cuba”, *Marcha Año XXVI N.º 1246*. Montevideo, págs. 14-15 y 20.

HABERKORN, Leonardo (2018). *La muy fiel y reconquistadora. Memorias de la generación que no perdió la democracia, pero luchó por recuperarla*. Montevideo: Sudamericana.

LONGONI, Ana (2004). “Vanguardia y revolución. Ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70” (Tesis presentada para obtener el título de Doctora de la Universidad de Buenos Aires en Artes. Director de tesis: Enrique Oteiza. Consejera de estudios: Beatriz Sarlo). FILO: UBA, www.repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/1865/.../uba_ffyl_t_2004_52231_v1.pdf

MARKARIAN, Vania (2012). *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Universidad Nacional de Quilmes.

METHOL ferré, Alberto (2017). *El Uruguay como problema*. Edición y prólogo de Gerardo CAETANO. Montevideo: Biblioteca Artigas, Colección Clásicos uruguayos. [1.ª edición (1967) EDITORIAL; 2.ª edición (1971). Montevideo: Banda Oriental. Agrega un epílogo del autor]

PELLEGRINI, Aldo (1981, 2.ª ed.). *Antología de la poesía surrealista*. Estudio preliminar, selección, notas y traducciones A. P. Barcelona: Editorial Argonauta. [1.ª ed. 1961, Buenos Aires, Argentina: Fabril Editora]

PEREIRA, Marcelo (24.7.1998). “El rock ya no era tan joven”. “Barajar y dar de nuevo”, Montevideo, Uruguay: *Brecha, 1968 La pasión al poder 3*.

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

RILLA, José (2008). *La actualidad del pasado. Usos de la historia en la política de partidos del Uruguay (1942-1972)*. Montevideo: Debate.

ROCCA, Pablo (2009). “Las Revistas Rioplatenses: Encrucijadas (1942-1959) en *Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario: debates, documentos, índices (1942-1964)*”, Pablo Rocca editor. Montevideo: Banda Oriental/Universidad de la República.

RUFFINELLI, Jorge (27.12.1968). “El tiempo de los jóvenes” en *Marcha, N.º 1431*. Montevideo, págs. 29-31.

VILARIÑO, Idea (2006). *Poesía completa*, Montevideo, Uruguay: Cal y Canto, 2.ª edición.

VIÑAR, Marcelo, GIL, Daniel (1997). “La dictadura: una intrusión en la intimidad” en BARRÁN, José Pedro, CAETANO, Gerardo, PORZECANSKI, Teresa, *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuos y soledades 1920-1990*. Montevideo: Santillana.

VISCARDI, Ricardo (2016). “Libertad y discontinuidad. Ibero Gutiérrez y la cuestión del sí mismo” en *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, N.º 7, págs. 73-88.