

Experiencia surrealista, embriaguez, iluminación profana: poéticas de la liberación de Walter Benjamin a Ibero Gutiérrez

Luis Bravo¹

Notre Dame University

Resumen

La interpretación de la experiencia surrealista y de las Tesis sobre el concepto de historia, de Walter Benjamin (1892-1940) se articulan con textos (poesía, ensayo, diario, *collage*) de Ibero Gutiérrez (1949-1972), voz del 68 uruguayo en clave latinoamericana. Los conceptos de iluminación profana y embriaguez (*rausch*) guían la interpretación de la poética de I. Gutiérrez, que a la vez resignifica el pensamiento prismático del filósofo alemán. Con la intermediación filosófica de H. Marcuse, arte, política, psicodelia y contracultura convergen en las dialécticas de la liberación del 68 global.

Palabras clave: W. Benjamin, iluminación profana, Ibero Gutiérrez, psicodelia, contracultura, dialécticas de la liberación, Global Sixties

Abstract

The interpretation of the surrealist experience and the Theses on the Philosophy of History, by Walter Benjamin (1892-1940) are articulated with texts (poetry, essay, diary, *collage*) by Ibero Gutiérrez (1949-1972), a voice of the Uruguayan 68 in Latin American key. The concepts of profane illumination and intoxication for the revolution guide the interpretation of I. Gutiérrez's poetics, which at the same time resignifies the prismatic thought of the German philosopher. With the philosophical intermediation of H. Marcuse, art, politics, psychedelia, and counterculture converge in the dialectics of the liberation on the global 68.

Keywords: W. Benjamin, profane illumination, Ibero Gutiérrez, psychedelia, counterculture, dialectics of liberation, global sixties

¹ Poeta, ensayista, investigador, profesor universitario. Investigador adjunto de la Academia Nacional de Letras, es curador del Archivo Ibero Gutiérrez en custodia en la Biblioteca Nacional. Profesor del IPA y de la Universidad de Montevideo, en 2012 fue residente del *International Writing Program* de la Universidad de Iowa. Ha publicado cinco libros compilando la obra de I. Gutiérrez, a la que está dedicada su tesis como PhD en Literatura Latinoamericana en *Notre Dame University*. Correo electrónico: tarjabravo@gmail.com

En la puesta en relación entre los textos de Walter Benjamin (WB) con una diversa tipología textual del joven Ibero Gutiérrez (IG) lo que aquí se considera es una lectura crítica y a contrapelo de historicismos oficiosos para con la opresión de los vencedores. Desde el estilo benjaminiano del pensamiento-imagen (*denkblider*), que da lugar a conceptos tales como iluminación profana, experiencia surrealista y embriaguez (*rausch*), se apunta a interpretar la poética de IG. A la vez, los textos del joven uruguayo sirven para ilustrar el pensamiento prismático del filósofo alemán, su vigencia y actualidad. El vaso comunicante entre textos de uno y otro –cada uno a su escala y en sus respectivas coordenadas históricas– se vincula con las dialécticas de la liberación² activadas de manera global en la década del sesenta.

1. Vías de liberación: conexiones

La puesta en diálogo de estos autores atraviesa relacionamientos estéticos y formas de representación de “lo político”, según lo concibe Mouffe Chantal (2011): “[lo político] como un espacio de poder, conflicto y antagonismo” (pág. 16). Desde la filosofía de Herbert Marcuse³ –quien retoma aspectos del pensamiento de Benjamin, siendo a la vez muy citado por IG– transversalizó los textos de ambos autores y los reúne en la perspectiva de la liberación. Una liberación que ataña al sujeto en su cotidaneidad y considerando su capacidad de transformación, a diferencia del determinismo social que lo restringe a las fuerzas estructurales modeladoras del comportamiento. Si en el presente año 2018 la tarea de imaginar vías de liberación suena extemporánea –el reflujo contrarrevolucionario pretende haber agotado esa potencialidad– la liberación fue entonces un deseo colectivo, un desafío permanente y hasta un imperativo generacional. Marcuse (1968) propone una conciencia multidimensional para enfrentar los múltiples agentes de la alienación social, en especial la manipulación tecnológica y mediática en las sociedades industriales avanzadas. Desafiando a un sofisticado sistema de dominación, su filosofía apunta a la complementariedad entre razón revolucionaria y libido creativa, entre lucha de los oprimidos y arte crítico.

² El concepto proviene del libro: *The Dialectics of Liberation* (1968), David Cooper, editor. Memoria del congreso homónimo (Londres, 15-30 julio, 1967).

³ Herbert Marcuse (1898-1979), cofundador de la *Escuela de Fráncfort*, en 1933 se exilia en Suiza donde dirige el *Instituto de Estudios Sociales*. En 1935 se traslada a la Universidad de Harvard (EE. UU.). Su pensamiento adquiere proyección internacional a partir de los eventos de *Mayo del 68*.

“Valoró el poder radical, liberador del arte” (pág. 181), dice Marcuse (1970), mientras explicita el marco de la discusión, probablemente respondiendo a los cuestionamientos situacionistas⁴ sobre la función del arte en la sociedad del espectáculo:

Se cuestionaba la posibilidad misma del arte, su verdad. Y se la cuestionaba por el carácter totalitario de nuestra “sociedad del bienestar” que absorbe con facilidad todas las actividades anticonformistas, y por lo mismo invalida al arte como comunicación y representación de un mundo diferente del existente (pág. 182).

La posición de Marcuse se basó en una (auto)crítica que fuera capaz de concebir estadios de liberación que las revoluciones del siglo XX no habían logrado vehiculizar. Su dialéctica incluye a los sujetos en la cotidaneidad de una praxis revolucionaria en permanente construcción. En la confluencia de pensamiento y acción opera la articulación entre arte y política. Así lo planteó en el referido Congreso de 1967:

¿Qué es la dialéctica de la liberación que nos interesa? Es la construcción de una sociedad libre, una construcción que en primer término depende de la necesidad vital de abolir los sistemas constituidos de servidumbre y, en segundo término, y esto es decisivo, depende del compromiso vital de la lucha tanto consciente como subconsciente e inconsciente por los valores cualitativamente diferentes de una existencia humana libre. Sin la aparición de estas necesidades y satisfacciones de hombres libres, todos los cambios en las instituciones sociales, por mayores que sean, apenas implicarán la sustitución de un sistema de servidumbre por otro (Cooper, 1970, pág. 186).

Lo inconsciente y sus rutas de acceso desde el psicoanálisis freudiano es lo que André Breton había hecho ingresar al minado campo de las vanguardias artísticas, en yunta con el marxismo como herramienta de

⁴ “Against the spectacle, the realized situationist culture introduces total participation.

Against preserved art, it is the organization of the directly lived moment. Against particularized art, it will be a global practice with a bearing, each moment, on all the usable elements. Naturally this would tend to collective production which would be without doubt anonymous [...] Against unilateral art, situationist culture will be an art of dialogue, an art of interaction. Today artists –with all culture visible– have been completely separated from society, just as they are separated from each other by competition. But faced with this impasse of capitalism, art has remained essentially unilateral in response. This enclosed era of primitivism must be superseded by complete communication”, *Situacionist Manifesto*, 4. (17 mayo, 1960). Recuperado de: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/manifesto.html>

transformación social. Por su parte, Benjamin sumó a estos elementos un inquietante estilo poético de exponer un pensamiento imaginativo y erudito, a la vez. Con una prosa prismática en la que alterna revelaciones y enigmas, sus ensayos resultan provocativas relecturas de la historia atravesada por modulaciones estéticas.

En la escritura de Ibero Gutiérrez –precoz lector y pensador de filosofía desde una perspectiva latinoamericana– algunos de estos elementos hallan un tratamiento creativo. Su escritura conforma un caleidoscopio en el que alternan pensamiento y acción política. Con un estilo que empieza a ser hoy reconocido en el imaginario de la literatura y de la historia uruguaya del pasado reciente, sus textos –todos inéditos hasta su muerte⁵– son un preciado legado para comprender la encrucijada del 68 uruguayo en clave latinoamericana.

1.1. De las *Tesis* a las *Improntas*

Theodor Adorno editó y tituló un manuscrito inédito que fue la primera obra póstuma de WB. Publicada en 1942, a dos años de su muerte, *Tesis sobre el concepto de historia* tiene un estilo más cercano a la prosa poética y al *denkblider*, que al de argumentaciones propias de su género. Su vigencia se relaciona, paradójicamente, con lo que las tesis tienen de “disimultaneidad”, dice Bolívar Echeverría (2005, pág. 18), en relación a la crisis que afectó al pensamiento político europeo de entreguerras: el debilitamiento del liberalismo, la acusación de idealismo ineficaz hacia la socialdemocracia en Alemania, la quiebra económica y la depresión social, el consecutivo ascenso del nazismo, la consolidación del estalinismo. En las *Tesis...* se percibe una preocupación sustancial que podría resumirse en una pregunta ¿cómo reconstruir en presente y a futuro la axiología, la teoría y la mística de la revolución? Tales temas serán retomados ya no en la teoría sino en la praxis, poniendo en cuestión los paradigmas artísticos a lo largo de los 60, adoptando una cualidad beligerante en el estallido global del *annus mirabilis* 1968.

Entre los manuscritos que IG produce durante sus presidios políticos de 1970 (6 de enero-30 de marzo; 10 de agosto-15 de setiembre) se encuentran las prosas de *Improntas*. A diferencia de “Impronta 70” – poema-rito de 933 líneas en el que alternan verso y prosa– este cuaderno reúne: narrativa breve, reflexiones filosóficas, noticias, crónicas, una pieza dramática, relatos oníricos, un poema. El término “impronta” se relaciona

⁵ Al final de este artículo se puede consultar el Cuadro Sinóptico detallado de los manuscritos del autor, donde consta lo hasta ahora publicado y lo aún inédito.

con la diversidad de formas y tipologías textuales en la que los discursos van interactuando entre sí. Entre sus acepciones figura: “marca o huella que, en el orden moral, deja una cosa en otra” (RAE). No se trata aquí de lo moral sino de enfoques filosóficos cuyo estilo abre un abanico intertextual de múltiples interpretaciones. Las *Tesis* y las *Improntas* trabajan en torno a una crítica de los modos de pensamiento y de acción que afectan a la filosofía de la historia, la ética política y el campo del arte.

Analogías. Es posible comparar el pensamiento que ambos autores sintonizan, a treinta años de distancia entre uno y otro. La *Tesis V* dice:

La imagen verdadera del pasado pasa de largo velozmente. El pasado solo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se nos vuelve reconocible. “La verdad no se nos escapará”; esta frase, que procede de Gottfried Keller, indica el punto exacto, dentro de la imagen de la historia del historicismo, donde le atina el golpe el materialismo histórico. Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con cada presente que no se reconozca aludido en ella (Benjamin, 2008, pág. 39).

El texto concluye con una posdata irónica: “La buena nueva que el historiador del pasado trae, con pulso acelerado, sale de una boca que quizás en el mismo instante de abrirse, habla al vacío” (pág. 39).

En “Selenismo y otras yerbas”, IG escribe:

Mirar el cielo una noche estrellada es estrellarse contra un gran sinsentido: ver el pasado en el presente como pasado actuando aquí y ahora. En efecto, es sabido que la mayoría de las estrellas están a millones de años luz de distancia con respecto a la Tierra y que por lo tanto lo que vemos actualmente no es sino la estructura universal de un pasado irremediablemente perdido. Los astrónomos estudian con sus aparatos de alta potencia el choque entre dos galaxias. El fenómeno ¿es o no es actual? Evidentemente, cabría solo una respuesta; basta mirar los movimientos del científico: se sube al Monte Palomar, realiza gestos incomprensibles –manipula los mecanismos gigantescos de ese “macroscopio” super-moderno– ¿Qué conclusión podemos sacar? Solo una: que se ha ubicado en el mismo esquema mental del químico que analiza un conjunto de protozoarios. Y sin embargo, ¿qué certeza tiene de que todo lo que mira actualmente no haya desaparecido hace millones de años, o bien ahora mismo? Cabría decir, por lo tanto, que el astrónomo se asemeja más al historiador que al químico [...] (Gutiérrez, 2014, págs. 96-97).

La primera analogía a considerar es que “la imagen del pasado” en el primero y la del cielo estelar en el segundo resultan igualmente fulgurantes e

inasibles. Lo que el astrónomo desde el Monte Palomar cree registrar como actual podría haber dejado de existir; es una ilusión que pasa por verdad. Y es a partir de una falsa verdad que Benjamin deja en evidencia la soberbia y la imposibilidad de lo que Keller y la escuela historicista pretenden agenciarse: “La verdad no se nos escapará”. Lo que está en cuestión es un “esquema mental”, dice IG, un paradigma pseudocientífico que se arroga el dar por verdad (histórica; científica) algo ya devorado por el tiempo. En este punto la coincidencia de expresiones se hace patente: “la imagen que refulge, para nunca más volver”, dice Benjamin del pasado; “la estructura universal de un pasado irremediablemente perdido”, dice Gutiérrez de la bóveda celeste.

La reflexión prosigue así:

[...] La absurdidad del firmamento debemos rastrearla en la contradicción misma de su esencia. Es y no es al mismo tiempo. Los marinos se guían por las estrellas, los catedráticos nos enseñan sus nombres, sus categorías. Hay toda una disciplina científica alrededor de una incertidumbre. [...] Entonces, ¿qué hacer con las estrellas? La respuesta personal sería elevarlas al grado de materia (*hylé*) poética e integrarlas al “*unwelt* ilusorio” de lo irreal. Hagamos una reducción previa como respuesta a los astrónomos (ellos están equivocados a raíz de un engaño, de una nueva ilusión óptica.) Dicha reducción supone un anonadamiento total del firmamento planteándolo como Nada. A partir de ahí construyamos lo irreal *a piacere* porque dicha nada es nada de tiempo, nada de nada = no hay certeza alguna de realidad. Sabemos que muchas estrellas han desaparecido (¿cómo?) y las seguimos viendo. ¿Qué vemos cuando vemos? Vemos nada. Esta nada atañe al tiempo, fundamentalmente (Gutiérrez, 2014, págs. 97-98).

En esta conclusión reina el absurdo de una Nada con mayúscula en la que se constata la imposible certeza de realidad.

Hay otra analogía con la irónica nota al pie de la tesis de Benjamin. Allí la boca se abre para dar “la buena nueva” en tanto portadora de una “verdad”; sin embargo, no hace más que “hablar al vacío”, dejando en el lector ese desasosiego de lo absurdo al que el texto de IG refiere. En ese no saber qué vemos, en ese “ver nada”, se comprueba un idéntico vacío. Se asiste al testimonio lúcido de una apariencia de realidad que no tiene consistencia, siendo un fallido intento científico. A continuación, el texto de IG da cabida a una libre y placentera (“*a piacere*”) construcción de lo “irreal”. Es decir: una respuesta creativa ante la esquiva comprensión de una metafísica de la temporalidad que desintegra toda certidumbre de existencia.

IG busca subvertir el orden alienante del “ser-cosa”, ese sujeto dominado por el sistema de mercado, según Marcuse. En la posdata a su reflexión propone:

Entronquemos esta experiencia surreal con la playa de objetos libidinosos que nos da la propaganda de la sociedad tecnológica. Puede resultar altamente subversivo. Final a título de ejemplo: Vuele en *Pan-Am* y observará el cielo estrellado de las noches californianas. Deje el bar de Paco o el billar de Perico. Entre al mundo del súper-lujo y mire esos cielos estrellados que no son más que una meada de Dios en un descuido (Gutiérrez, 2014, pág. 98).

IG remite a la experiencia surrealista como vehículo de “hacer lo irreal”. Desde una imagen distorsionante por su sentido escatológico (“meada de Dios”) el texto remata con una publicidad imaginaria en la que se parodia la promoción de viajes de la exaerolínea *Pan Am*. Al igual que muchos otros productos de consumo de la época (*whisky*, cigarrillos, automóviles, etc.) el viaje en avión es un producto asociado al estatus social, de ahí la invitación a entrar “al mundo del súper-lujo”. Esa “elevación” social se parodia con la “meada de Dios”, una acción escatológica en registro vulgar. En esa universal bóveda estelar resultado del generoso regadío de la orina de Dios se parodian, a la vez, la Creación divina y la “falsa verdad” con la que la publicidad hace sentir al consumidor que puede conquistar el “cielo” del estatus social.

En *Sobre un neo-romanticismo* –vale citarlo completo a pesar de su extensión– dialoga con el texto anterior:

La tradición romántica simbolista es en cierto modo subversiva con respecto a los esquemas de la sociedad tecnológica. Habría que recoger los lineamientos generales de los románticos y simbolistas (o más allá: del *Sturm und Drang*) y elaborar un nuevo modo de expresión, utilizando los logros que esa misma tecnología nos ha legado. Por ejemplo, los objetos que la propaganda carga de sentido libidinoso pueden ser liberados de su acción alienante en la medida que los asumamos como material poético. Pero también debemos saber que la luna llena sobre el mar en una noche de verano puede reasumirse como experiencia simbólica (surreal) y por lo tanto servir de *hylé* para la asunción creativa de la realidad en vistas a una liberación.

La relación histórica de Selene y los poetas es conocida y de algún modo es un arquetipo. La llegada del hombre a la luna, lejos de violar el carácter arquetípico de esta relación, supone el encuentro histórico de la Razón Tecnológica y el Símbolo. Sin embargo, aún la USA no ha logrado erotizar al Símbolo ya que este posee como tal la propiedad de lo aleatorio. Es inasible porque es desconocido: para el hombre parado en la luna esta pierde en gran medida su dimensión espacial constituida por el distanciamiento, pero la Tierra aparecerá como una nueva Selene, ahora sentida de un modo

diferente, como el absurdo mirado desde lejos. El nuevo punto de vista será del todo ambiguo y altamente liberador si se lo vive como experiencia surrealista. En este sentido podemos suponer que el hombre parado sobre Selene puede servir a la subversión de la sociedad represiva en la medida en que constituyen un paso más en la reunificación del Arte y la Técnica, tal como lo entendieron originariamente los griegos.

Mientras tanto el hombre parado sobre la tierra seguirá viendo la luna como Selene en tanto la eleve al plano de la experiencia irreal y le proyecte una cara, una sonrisa misteriosa, etc. Selene servirá (o seguirá sirviendo) como elemento de ruptura de la cotidaneidad del mundo de relaciones automáticas y permitirá (o seguirá permitiendo) nuestra caída en un mundo emocionado donde las relaciones dejen su carácter automático para recobrar su sentido mágico. Pero solo los poetas sabrán darle a esta experiencia su auténtico sentido creador y subversivo integrándola en un contexto más amplio y en función de la destrucción de la Sociedad Alienada (Gutiérrez, 2014, págs. 98-99).

Se continúa con la estrategia de subvertir mediante efectos poéticos el discurso publicitario al que IG identifica como un instrumento al servicio la alienación social. Sin explicitarlo se refiere al proyecto de socavación surrealista cuando imagina “elaborar un nuevo modo de expresión” a partir de los lineamientos del romanticismo alemán y del simbolismo francés. La simple contemplación de la luna “sobre el mar en una noche de verano” convierte a la experiencia perceptiva en materia prima originaria (*hylé*) y en vehículo de liberación. El 20 de julio (1969) había tenido lugar el alunizaje del Apolo 11, “un pequeño paso para el hombre, un paso gigante para la humanidad”, diría Neil Armstrong,⁶ el primer ser humano en pisar suelo lunar. Por un lado, IG (2014) imagina la contemplación del espacio sideral desde la perspectiva del astronauta como reconciliación de poesía y ciencia: “el hombre parado sobre Selene puede servir a la subversión de la sociedad represiva en la medida en que constituye un paso más en la reunificación del Arte y la Técnica” (pág. 99). Esa “reunificación” es opuesta a la escisión alienante de la tecnología al servicio de los mecanismos de represión con los que la sociedad opulenta hipnotiza a los consumidores. Por otro lado, dice IG (2014) que “Selene servirá (o seguirá sirviendo) como elemento de ruptura de la cotidaneidad del mundo de relaciones automáticas y permitirá (o seguirá permitiendo) nuestra caída en un mundo emocionado donde las relaciones dejen su carácter automático para recobrar su sentido mágico” (pág. 99). Las referencias a “arte y técnica” y al concepto de

“relaciones automáticas” confirman la intertextualidad con “El arte como artificio” (1917) de V. Shklovski.⁷ En tal sentido, la imagen arquetípica de la luminosa Selene brillando en la noche, se muestra invertida: es el astronauta quien, desde la luna percibe a la Tierra como un satélite. La inversión oficia como “extrañamiento” (*ostranenie*)⁸ volviendo la perspectiva habitual en una visión insólita. Esa figura de ruptura del automatismo psíquico de la percepción apunta a algo más que a una técnica, pues se propone “recobrar el sentido mágico” entre el sujeto y el cosmos. En *Calle de sentido único* (1928) –una obra “típica de la manera de pensar surrealista”, según E. Bloch (Benjamin, 1971, pág. 63)– el filósofo se refiere a la “embriaguez” (*rausch*) como el antiguo nexo entre hombre y naturaleza cósmica, mientras lamenta la pérdida comunitaria que deja al sujeto moderno como un delirante solitario ante la conmoción de esa experiencia:

El trato antiguo con el cosmos se consumaba de otro modo: en la embriaguez. De hecho, la embriaguez es la única experiencia en la que nos cercioramos de lo más próximo y de lo más remoto, y nunca de lo uno sin lo otro. Pero eso quiere decir que, embriagado, el hombre solo puede comunicar con el cosmos en comunidad. La temible aberración de los modernos es considerar esta experiencia como fútil, como irrelevante, y dejársela al individuo como delirio en bellas noches estrelladas (Benjamin, 2015, pág. 74).

Este planteo conduce a comprender el papel irremplazable que Benjamin (1971) le adjudica al surrealismo en el movimiento revolucionario, según el artículo publicado en 1929: “Ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución. En torno a ello gira el surrealismo en todos sus libros y empresas. De esta tarea se puede decir que es la más suya” (pág. 58). He allí un ejemplo de la politización de la estética que WB plantea en respuesta a las ínfulas aristocráticas de esteticidad de la política, postulada por el nazismo. Por su parte, IG (2014) afirma: “solo los poetas sabrán darle a esta experiencia su auténtico sentido creador y subversivo integrándola en un contexto más amplio y en función de la destrucción de la Sociedad Alienada” (pág. 99). En tal sentido, lo que dice Michael Löwy (2007) sobre la teoría de WB en relación al Surrealismo, coincide con la poética de IG:

⁷ Interpreto que IG prefiere el uso de la connotación en lugar de nombrar al crítico ruso. Siendo un preso político en caso de serle requisado el texto ese solo nombre (Shklovski) podría traerle problemas. Hay que tener en cuenta el anticomunismo fanático de sus carceleros, impartido mediante la Doctrina de la Seguridad Nacional en la Escuela de las Américas (USARSA), fundada por EE. UU. en 1946, sita hasta 1977 en Panamá.

⁸ Término ruso de V. Shklovsky que significa “volver extraño”, produciendo una “desfamiliarización” de la percepción habitual. Según Cuddon (2013) el recurso se vincula al *foregrounding* (“primer plano”). Se trata de “empujar el acto de expresión en un primer plano de modo tal que el lenguaje atraiga la atención sobre sí mismo” (pág. 284). La traducción es de mi responsabilidad.

No se trata pues de un “movimiento artístico” sino de un intento de “hacer estallar desde dentro el campo de la literatura”, gracias a un conjunto de experiencias (*erfahrungen*) mágicas de alcance revolucionario; más exactamente, de un movimiento “iluminado”, profundamente libertario y, a la vez, en busca de una posible convergencia con el comunismo (pág. 79).

2. Poéticas de la imaginación libertaria

Gutiérrez Girardot (1993) señala que Benjamin “era sustancialmente poeta” (pág. 62); no por haber escrito cincuenta y cinco sonetos en su juventud, sino por concebir una “conjunción transformadora de poesía y filosofía, *denkblider*, esto es... ‘pensamiento en imágenes’ e ‘imágenes en pensamiento’” (pág. 62). Un concepto similar al planteado en 1917 por V. Shklovski (1997): “la poesía es una manera particular de pensar: un pensamiento por imágenes; de esta manera permite cierta economía de fuerzas mentales” (pág. 55).

El discurso arborescente, una intertextualidad que asimila textos de otros a su propio caudal, el uso de alegorías, caracterizan el “pensamiento prismático” de Benjamin, según Heinz Holz: “Allí se entrelazan frases y pensamientos como los hilos de un tejido precioso. Las asociaciones que se despiertan diversamente pueden seguir tejiendo estos hilos hasta que de allí resulte un variopinto tapete de imágenes” (como se citó en Gutiérrez Girardot, pág. 62). Al respecto, Sarlo (2006) observa que la cita es un dispositivo central en la escritura benjaminiana, con reminiscencias del modo surrealista:

Con las citas, Benjamin tiene una relación original, poética o, para decirlo más exactamente, que responde a un método de composición que hoy describiríamos con la noción de intertextualidad: las incorpora a su sistema de escritura, las corta y las repite, las mira desde distintos lados, las copia, varias veces, las parafrasea y las comenta, se adapta a ellas, las sigue como quien sigue la verdad de un texto literario; las olvida y las vuelve a copiar (pág. 28).

En el epígrafe de *Celda 256 / Celda 279*, texto carcelario de 1970,⁹ el poeta cita a George Bataille: “La desesperación intelectual no conduce ni a

⁹ I. Gutiérrez ingresó como preso político en el Penal de Punta Carretas de Montevideo el 6 de enero de 1970. A los tres meses (30.3.1970) el Juez de Instrucción accedió al pedido de excarcelación, previo dictamen de la fiscal, Dra. Gonella, que dejó establecida la carencia de pruebas en proceso incoado, lo que implicaba un sobreseimiento anticipado de la causa penal. Tras el ajusticiamiento de Dan Mitrione, agente de la CIA, por parte del MLN-Tupamaros (9.8.1970), IG fue detenido junto a centenares de personas bajo el régimen de medidas prontas de seguridad. Estuvo preso en el Centro General de Instrucción de Oficiales de Reserva (CGIOR) desde el 10.8 hasta el 30.9.1970.

la cobardía ni al sueño sino a la violencia” (Gutiérrez, I., 2014, pág. 119).¹⁰ La frase del surrealista francés se vincula a las luchas estudiantiles cuya militancia se venía intensificando desde 1965 en varias universidades a nivel global. La tensión entre lo que una nueva generación se permitió desechar e imaginar y el conservadurismo de los sistemas institucionales (político, educativo, religioso, militar) de la segunda posguerra fue lo que estalló en 1968 en tantas direcciones como se quieran trazar: desde las universidades de Tokio y Nihon a las calles de Praga, desde Berkeley a Montevideo, desde la Plaza de Tlatelolco hasta la “Marcha de los Cien Mil” en plena dictadura brasileña, desde la Universidad de Nanterre a Berlín.

La dialéctica de la violencia liberacionista había sido expuesta con claridad por Franz Fanon (*Los condenados de la tierra*, 1961), y el Movimiento de Liberación argelino fue referencia sustantiva para otros de su índole en América Latina:

La existencia de la lucha armada indica que el pueblo decide no confiar, sino en los medios violentos. El pueblo, a quien se ha dicho incesantemente que no entendía sino el lenguaje de la fuerza decide expresarse mediante la fuerza. En realidad, el colono le ha señalado desde siempre el camino que habría de ser el suyo, si quería liberarse. El argumento que escoge el colonizado se lo ha indicado el colono y, por una irónica inversión de las cosas es el colonizado el que afirma ahora que el colonialista solo entiende el lenguaje de la fuerza (Fanon, 1983, pág. 39).

El pensamiento de Marcuse salió a la palestra mediática al apoyar la quema de las órdenes estatales de enrolamiento para la guerra de Vietnam por parte de estudiantes en Berkeley. Sus argumentos sobre la violencia (“Tolerancia represiva”, 1966) le valieron el reconocimiento de los jóvenes que actuarían en el 68:

En términos de función histórica hay diferencias entre violencia revolucionaria y reaccionaria, entre violencia practicada por los oprimidos y por los opresores. En términos de ética ambas formas de violencia son inhumanas y malas, pero ¿desde cuándo la historia se hace de acuerdo con normas morales? Comenzar aplicándolas cuando los oprimidos se rebelan contra los opresores, los que nada tienen contra los ricos, es servir a la causa de la violencia efectiva debilitando la protesta contra esta (como se cita en Wiggershaus, 2010, pág. 762).

10 La cita pertenece a *Documentos* (1969) de G. Bataille, cuyo ejemplar se encuentra subrayado por IG, según constató en la biblioteca personal del autor, Museo de la Memoria, Montevideo 2013.

Los fundamentos de Marcuse se sirven de premisas benjaminianas¹¹ en cuanto a concientizar la historia desde la perspectiva de los vencidos. Según la *Tesis VI*, todo historiador, incluido el materialista, está expuesto a que su tarea resulte útil al interés de los opresores: “el peligro de entregarse como instrumentos de la clase dominante. En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla” (Benjamin, 2008, pág. 40).

En los escritos carcelarios IG utiliza una particular forma de experimentar con el automatismo surrealista. En “Impronta 70” se lee:

hay veta para rato
eso lo sabe cualquiera, hasta ese cerdo grasiforme que duerme la
luna de valencia, de cabo a rabo hay cosas que no pueden ser y que
no es tan evidente que no puedan tenemos que hacerlas evidentes
a fuerza de ajusticiamientos, cómo llueve, y cómo de a ratos, tú me
lo dijiste, porque si bien conservas un pull-over mío tu legado fue
que cada vez que lloviera ibas a resucitar y hacérteme presente, los
paraguas en todo, todo, no tengo que hacer gala de experiencias
intangibles, por ahora puedo contentarme con solo después, la
llama se consume con el tiempo habrá que reedificar todo de nuevo
¿que somos revolucionarios anti-poder? bueno a esta altura
es casi obvio
¿FLOWER POWER?
casi obvio, por mi lado, lo dijo Marcuse, y a esta basofia
cuándo se le acabará la cuerda, es como la mierda, está en
los lugares más incomprensibles del dial
y sus dioses, pobre
la dignidad de los patos y
los cerdos
ya no sirven las flores y sí
las calibre 22, 32 o 45, la Rosa de Hiroshima como Rosa
Radioactiva, las flores del mal, también debemos tenerlo en cuenta,
que existen Paraísos Artificiales (llaves del reino)
(Gutiérrez, I., 2009, págs. 137-138).

11 Marcuse estableció su vínculo con el pensamiento y la ética de Benjamin en la última frase de *El hombre unidimensional* (1954): “En los comienzos de la era fascista, Walter Benjamin escribió: *Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben*. (Solo gracias a aquellos sin esperanza nos es dada la esperanza)” (Marcuse, 1968, pág. 286).

En la línea marcuseana se interpela a la realidad y a quienes actúan en ella sin reconocerse como productos alienados del sistema del que son parte. El arte puede alterar la costumbre de lo establecido, imaginando lo que no está en la realidad, pero sí en su deseo. Así lo dice el graffiti de los situacionistas en *Mayo del 68*: “Je prends mes désirs pour la réalité car je crois en la réalité de mes désirs” (Badenes, 2006, pág. 164).

La veta del malditismo se hace presente en múltiples referencias: los paraísos artificiales, las flores del mal, y esos “paraguas” que connotan la frase de Lautréamont¹² que Breton exalta en el *Manifiesto Surrealista* (1924). A esto se suma la vertiente contracultural del “Flower Power”,¹³ un malditismo de proyección social a diferencia del esteticista finisecular francés. El poema confronta las dos violencias: la legitimada de la guerra nuclear, referida en el poema “Rosa de Hiroshima”,¹⁴ y la de esas armas de bajo calibre 22, 32, 45, que representan un cuerpo colectivo insurrecto, del cual el poema es portavoz radiactivo.

Mediante la transposición verbal de técnicas pictóricas de vanguardia (*collage* y fotomontaje) el poeta compone otro alegato: el de la resistencia antisoviética en Praga, desde una foto que hizo historia. IG, militante de izquierda, hace una lectura crítica de la invasión de los ejércitos del Pacto de Varsovia a Checoslovaquia (agosto, 1968). La misma puso fin a los reclamos de “un socialismo de rostro humano”. De hecho, la Primavera de Praga¹⁵ hizo que el 68 no fuera solo una rebelión anticapitalista sino que incluyera una más amplia y global protesta antipoder, incluyendo al régimen soviético.

[...] es simplemente una foto

sacada durante la invasión RUSA a Checoslovaquia

la foto tiene dos partes, a saber:

12 “[Bello] como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección” (Lautréamont, 2006, pág. 163).

13 *Flower Power*, metáfora de la flor de *cannabis* que designa al movimiento que Allen Ginsberg promovió desde 1965. La consigna de la “No violencia” (“Make Love Not War”) sintetizó dos vertientes de la contracultura norteamericana: la de la expansión de la conciencia mediante el uso de alucinógenos, y la de la oposición contra de la guerra de Vietnam.

14 IG cita el poema “Rosa de Hiroshima” de Vinicius de Moraes. (1954). Grabado como canción en el primer disco de la banda pionera del *rock* brasileño, Secos & Molhados (1973), fue una de las más escuchadas durante ese año, en plena dictadura brasileña.

15 El gobierno de A. Dubcek (1921-1992) planteó en marzo un programa reformista: libre creación de partidos que aceptaran el modelo socialista; igualdad entre

- 1) De un lado vemos a los esbirros rusos en columnas de a pie en la calle, con fusiles automáticos con bayoneta calada en posición agresiva
- 2) Del otro lado, en un segundo plano, una muchedumbre expectante
- 3) En primer plano, una adolescente, con las manos juntas, les ofrece una FLOR a las tropas del llamado Pacto de Varsovia, detenidas en mitad de la avenida [...] (Gutiérrez, I., 2009, pág. 142)

El tratamiento formal conjuga poesía, fotografía y cine. La trasposición de la fotografía periodística al discurso lírico llama la atención sobre el lenguaje al utilizar números en su descriptiva. Se simula un guion filmico que visualmente el poema lleva a cabo. Las tres “tomas” numeradas conforman un montaje que se expone con aparente objetividad para que el ojo del lector finalice la composición visual. Por otro lado, se apunta a subrayar el coraje de la joven enfrentada a una violencia que muestra su lado absurdo: poderosas armas en ristre ante una simple flor, soldados en pie de guerra ante el gesto amoroso de una adolescente. Es una *performance* de alcance político cuyo desacomodo poético consiste en exponer cómo el ofrecimiento de una flor desarma simbólicamente la prepotencia militar invasora. He allí la fuerza militante de una *ostranenie*¹⁶ poética. Lo que se desfamiliariza es el código de confrontación: los soldados a punto de ejercer la violencia de la Razón de Estado¹⁷, contra una joven que representa a esa “muchedumbre expectante”, es decir, el pueblo checo ilusionado en su afán de libertad y a la espera de cambios que recién se esbozarán veinte años más tarde, durante la efímera *perestroika* (1985-1991) impulsada por M. Gorbachov.

Si bien se podría especular sobre cómo hubiera sido leído este poema si hubiera sido publicado cuando fue escrito –pienso en la mayoría de los sectores de izquierda defensores a ultranza del Socialismo Real– lo cierto es que la postura crítica de IG no es sino el reflejo de una nueva izquierda. checos y eslovacos; liberación de presos políticos; derecho de huelga y de sindicalización, libertad religiosa, entre otras. El 21 de agosto, 200.000 soldados y 2.300 tanques del Pacto de Varsovia invadieron Checoslovaquia bajo las órdenes del gobierno central de Moscú. En *Historiasiglo20.org*. Recuperado de: <http://www.historiasiglo20.org/GLOS/primaverapraga.htm>

16 Este recurso, como ya fue dicho, se vincula al *foregrounding* (“primer plano”). El término resulta pertinente para el juego con la imagen fotográfica que la secuencia plantea.

17 La primera foto que registró una *performance* pacifista la firmó el periodista gráfico Marc Riboud (Lyon, 1923) en Washington D.C., frente al Pentágono, en una manifestación contra la guerra de Vietnam (octubre, 1967). La tituló “Muchacha ofreciendo una flor a los soldados”. La identidad de la joven se hizo pública: Jan Rose Kasmir, 17 años, estudiante secundaria de Maryland. La *performance* de la flor se aplicó

De hecho, tras arduas discusiones internas la Federación de Estudiantes (FEUU), de la que IG era delegado, condenó públicamente la intervención soviética. Markarian (2012) señala que el tema “funcionó como detonante de la crítica al ‘centralismo burocrático’ del Partido Comunista Uruguayo” (pág. 84).

Aunque la relación entre lo poético y lo político no se da en IG de manera externa al lenguaje, es decir, como mera opinión circunstancial, es posible afirmar que el poema igual “hace política”. Su efecto es erosionar discursos establecidos haciendo que la experimentación formal sea una vía más de la praxis liberadora. En otro pasaje de *Celda 256...* se articulan surrealismo y rebelión juvenil, vertiente de la que IG es arte y parte:

Leo a Breton con calma pasmosa. me alegra leer ciertas opiniones

sobre la poesía. por ejemplo: la poesía... “lleva en sí misma la comprensión perfecta de las miserias que soportamos”.

“Llegará el tiempo en que ella decrete el fin del dinero y parta sola el pan del cielo para la tierra”

hay que tomarse el trabajo de “practicar la poesía” he aquí el gran

acierto de los surrealistas ¿en qué difiere esto de la consigna de la Revolución de Mayo – la imaginación al poder?

“¿no nos corresponde a nosotros, que ya estamos en ella, intentar que prevalezca lo que consideramos nuestra más amplia fuente de conocimiento?” (Primer Manifiesto del Surrealismo, p. 34).

Mao dijo: el poder nace del fusil.

Yo digo: el poder nace.

Si el poder es lo que vemos diariamente en esta tierra solo la poesía debería encargarse de derogarlo. Y cuanto antes mejor. 5/3/70

(Gutiérrez, I., 2009, págs. 145-146)

La voz lírica reapropia frases del pensamiento surrealista en síntesis análoga a la de los situacionistas y grafiteros franceses. La “comprensión perfecta de las miserias” y su mesiánica redención social, y “llegará el tiempo en que [la poesía] decrete el fin del dinero” se vinculan a las *Tesis IV a IX* donde WB reafirma “la tradición de los oprimidos”, como punto de

desde entonces y hasta el presente en incontables manifestaciones antibélicas en todo el mundo. IG elige la réplica checa, dando así lugar a la polémica faceta antisoviética de la protesta global.

partida de la rebeldía. En la *Tesis VII* Benjamin (2008) pone en tela de juicio la cultura como resultado del triunfo de los dominadores.

Todos aquellos que se hicieron de la victoria hasta nuestros días marchan en el cortejo triunfal de los dominadores de hoy que avanza por encima de aquellos que hoy yacen en el suelo [...] No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como este no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión [...] Por eso el materialista histórico se aparta de ella en la medida de lo posible. Mira como tarea suya la de cepillar la historia a contrapelo. (págs. 42-43).

IG (2014) refiere a la “Revolución de Mayo” (1968) y a quienes “ya estamos en ella”, y no lo hace en pasado ni como si esta fuera una quimera ideal, sino como un hacer en el “que prevalezca nuestra más amplia fuente de conocimiento” (pág. 145). Similar ecuación encontramos en la *Tesis V* de Benjamin (2008): “el pasado solo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se nos vuelve reconocible” (pág. 39). Un posible correlato sería que la chispa de la insurgencia (acaso el 68) deberá ser siempre reappropriado como “imagen que refulge”; de lo contrario “amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella” (pág. 39). El poeta se reconoce “aludido” en hacer que no desaparezcan del horizonte de la historia –ese presente del pasado– la chispa o el fogonazo que la revolución habrá de enarbolar.

Entre las imágenes que IG repropria de Breton, espiritualidad y materialismo no son opuestos sino complementarios. Lo eucarístico (“partir el pan”) confluye en una dimensión social que consiste en compartir el “pan del cielo” en la tierra de los hombres y no en el más allá. El ritual cristiano reencontrándose en la lucha por la igualdad social es una línea de pensamiento que el anticlericalismo de Breton nunca imaginó pero que la Teología de la Liberación latinoamericana defendió con sus propios mártires. Así lo sintetiza el padre Gustavo Gutiérrez (1972):

El pobre hoy es el oprimido, el marginado por la sociedad, el proletario que lucha por sus más elementales derechos. La solidaridad y protesta de que hablamos tienen en el mundo actual, un evidente e inevitable carácter político, en tanto que tiene una significación liberadora. Optar por el oprimido es optar contra el opresor. En nuestros días y en nuestro continente, solidarizarse con el pobre así entendido, significa correr riesgos personales. Es lo que ocurre a cristianos –y no cristianos– en el proceso revolucionario latinoamericano (pág. 385).

En el texto de IG se articula lo surrealista libertario (“practicar la poesía”) con la consigna del Mayo francés, “la imaginación al poder”. En el despliegue de imágenes confluyen lo poético, lo sagrado y lo político. Hay

un efecto de correspondencia entre eventos que, aún lejanos en el tiempo, obedecen a la común causa de la liberación de los oprimidos. Dicho de otra manera, IG no se ancla en la diacronía histórica de la rebelión, sino que trae su desafío fulgurante a la incesante lucha por “interrumpir” el curso de la historia en el que, como advierte WB (2008) en la *Tesis VI*, el “enemigo no ha cesado de vencer” (pág. 40).

En cuanto a las vías para que esa acción se materialice, la cita de Mao Tse Tung está allí para ser cuestionada: no es el “poder” lo que la poesía persigue sino su disolución, desde una línea libertaria que IG expresa en sus escritos de manera alterna.

Al final del poema la experiencia surrealista se proyecta en la acción política:

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

“Actuar” en este caso (cfr. Breton) no significa “representar” sino traducir en actos y más concretamente llevarla a la acción directa, en la versión anarquista del término (Gutiérrez, I., 2009, pág. 154).

Ese “hacer” con las palabras es una experiencia (*erfahrungen*) que supera a la mera escritura estética mediante una “iluminación” con la que, según Löwy (2007), Benjamin concibe “el alcance libertario de lo surrealista” (pág. 79). El alcance político de esa poética podría vincularse en IG a la consigna de Raúl Sendic: “la acción nos une, las palabras nos separan”. O a otra similar que circulaba entre el estudiantado de la época: “la crítica es la acción” (Alzugarat, 2007, pág. 61).

Luis Camnitzer (2007) inscribió las acciones del MLN-Tupamaros en el campo del arte conceptual latinoamericano. Tras describir las acciones de 1969 concluye en que, si bien fue un fracaso militar, la “Operación Pando” [sic]¹⁸ “dio el tono para las puestas en escena posteriores, para las cuales la ciudad y sus habitantes interpretaron sus propios papeles en el guion escrito por los actores guerrilleros” (pág. 74).

En la praxis poética de I. Gutiérrez confluyen a conciencia vertientes en las que la experimentación formal –desde el surrealismo de los 20 hasta la neovanguardia de los 60– se vincula a la acción política tupamara que, a su vez, se propone vanguardizar el sueño histórico de una futura revolución.

¹⁸ El 8 de octubre de 1969, a dos años de la muerte de Che Guevara, un comando del MLN-Tupamaros toma la ciudad de Pando. De manera teatral se acercaron a la ciudad simulando un cortejo fúnebre. Tomaron una comisaría, el cuartel de bomberos, la central

3. Embriaguez (rausch), psicodelia y contracultura

A partir de la experiencia (*erfahrungen*) surrealista WB acuña el escurridizo e inspirado concepto de iluminación profana. Benjamin (1971) defiende al surrealismo contra la ortodoxia de izquierda, pues entiende que aporta a la revolución aquello que no se funda en lo racional sino en un éxtasis que, al tomar cuerpo colectivo, cumpliría con el anhelo planteado por Marx y Engels:

Cuando cuerpo e imagen se interpenetran tan hondamente, que toda tensión revolucionaria se hace hesitación corporal colectiva, y todas las excitaciones corporales de lo colectivo se hacen descarga revolucionaria, entonces, y solo entonces, se habrá superado la realidad tanto como el *Manifiesto Comunista* exige. (pág. 61-62)

Ese éxtasis que desborda los límites del sistema político podría estar representado cuarenta años después en la vertiente contracultural de la psicodelia. Históricamente esa faceta de la “revolución surrealista” echa a andar y establece un primer puente con las culturas nativas mesoamericanas en 1936, cuando A. Artaud, “disidente” de la línea bretoniana, viaja a la Sierra Madre de Chihuahua (Méjico) en busca del “espíritu rojo” y los antiguos rituales del peyote. Se había negado a afiliarse al Partido Comunista Francés, por lo que se lo expulsó de *La Revolución Surrealista* en medio de unas purgas internas que, paradójicamente, se parecían cada vez más a las del estalinismo:

Presionado por [Pierre] Naville para que mostrase que su independencia no se oponía a las luchas del proletariado e iba a favor de la Revolución rusa, el grupo de Breton [...] expulsó a Artaud y a [Philippe] Soupault, y explicó en su tratado *A grand jour*, de abril y mayo de 1927, que el compromiso exclusivamente estético de estos dos artistas no les permitía tratar con seriedad los asuntos de tipo social (Spector, 1997, pág. 154).

El fundamento de Artaud para ir al encuentro de la cultura telépata de los Tarahumaras era el siguiente:

La sangre india de México guarda un antiguo secreto de raza, y antes de que la raza se pierda, pienso que hay que preguntarle por la fuerza de este antiguo secreto. Mientras que el México actual copia a Europa, yo considero

de teléfonos y tres bancos. En un tiroteo hubo una víctima civil. Tras el operativo el grupo guerrillero se dispersó en la huida. Hubo enfrentamientos y murieron un sargento y tres guerrilleros. Sendic escapó, pero al día siguiente veinte tupamaros fueron capturados. A partir del episodio el Ejército, la Fuerza Aérea Uruguaya (FAU) y la Policía estrecharon la coordinación represiva.

que es la civilización europea la que debe pedir a México su secreto. La cultura racionalista de Europa ha fallado, y yo he venido a la tierra de México a buscar las bases de una cultura mágica, que puede aún resurgir de las fuerzas del suelo indio (Artaud, 1984, págs. 111-112).

En 1938 Albert Hofmann (1906-2008) sintetizó el LSD-25 (*Lysergic Acid Diethylamide*) para el Laboratorio Sandoz (Suiza). Ahí comenzó un periplo que el investigador jamás imaginó estallaría treinta años después en los globales 60. En una manipulación accidental experimentó los efectos del LSD, de lo que dejó registro el 16 de abril de 1943:

...caí en un estado de *embriaguez* no desagradable, que se caracterizó por una fantasía sumamente animada [...] me penetraban sin cesar unas imágenes fantásticas de una plasticidad extraordinaria y con un juego de colores intenso, caleidoscópico (Hofmann, 2013, pág. 29).

En 1953 el psiquiatra H. Osmond (1917-2004) acuñó el término *psychedelic* (“manifestación de la psique”). Lo definió ante la Academia de Ciencias de Nueva York (1957) como “lo que manifiesta la mente”. De ahí que cualquier proyección del mundo psíquico pueda ser considerada, en un sentido amplio, psicodélica. Osmond proveyó al filósofo Aldous Huxley (1894-1963) de varias dosis de mescalina, a partir de lo cual este escribió *The doors of perception* (1954). El epígrafe que, a su vez, da título al libro pertenece a W. Blake (1906): “If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, Infinite. For man has closed himself up, till he sees all things thro’ narrow chinks of his cavern” (pág. 26). En la descripción de su experiencia los objetos circundantes pierden funcionalidad, y el espacio-tiempo se diluye borrando la frontera entre quien mira y lo mirado.

Brillaba el sol y las sombras de los listones formaban un dibujo de cebra en el piso y en el asiento y el respaldo de la silla de jardín que se hallaba al fondo de la pérgola. Esta silla... ¿La olvidaré alguna vez? Allí donde las sombras caían sobre la lona de la tapicería, las franjas de un anil a la vez profundo y brillante alternaban con otras de una incandescencia tan intensa que era difícil creer que no estuvieran hechas de fuego azul. Durante un lapso que pareció inmensamente largo, miré sin saber, incluso sin desear saber, lo que tenía delante (Huxley, 2009, pág. 55).

En 1959 Timothy Leary (1920-1996), doctor en Psicología (Universidad de Berkeley) viaja a Cuernavaca a investigar los efectos psíquicos de esas sustancias utilizadas por chamanes nativos y referidas por los poetas *beat*. Leary dio cuenta de sus investigaciones sobre las posibilidades terapéuticas y religiosas del LSD, siendo la conexión entre el

ámbito científico y la contracultura juvenil. Definió lo psicodélico como un trance accesible por múltiples vías, comparable a la iluminación profana de WB:

A psychedelic experience is a journey to new realms of consciousness. The scope and content of the experience is limitless, but its characteristic features are the transcendence of verbal concepts, of spacetime dimensions, and of the ego or identity. Such experiences of enlarged consciousness can occur in a variety of ways: sensory deprivation, yoga exercises, disciplined meditation, religious or aesthetic ecstasies, or spontaneously (Leary *et al.*, 1964, pág. 4)

El movimiento del Flower Power dio al fenómeno subjetivo de la psicodelia un alcance de carácter militante; abarcó desde el reclamo de paz ante la guerra de Vietnam hasta el cultivo de la paz interior como vía espiritual. El avance social de la revolución psicodélica alarmó a la clase política que en 1968 ilegalizó los usos medicinales y recreativos del LSD, cancelando programas universitarios de investigación. El avance contracultural se había expandido desafiando a la moral puritana del trabajo productivo y el ascetismo, promoviendo el ocio contemplativo, la dedicación a la expresión artística, la liberalización de las relaciones sexuales. En las comunidades en las que esos valores tenían cabida floreció la cultura hippie, vista como “perdición de la juventud” desde la perspectiva clase media del *american way of life* de la segunda posguerra. Los hábitos de comportamiento, vestimenta, códigos de lenguaje y relacionamiento interpersonal habían cambiado mucho en muy poco tiempo. La realización de conciertos masivos (Monterrey Pop, 1968; Woodstock, 1969) y sus documentales filmicos recorrió el mundo, y se hizo global. En buena medida la base de estos fenómenos se encontraba en un cambio de paradigma psíquico producido desde la asimilación a la cultura de las drogas de uso gregario: marihuana, hachís, LSD, hongos. Leary fraguó la consigna de aquella inusual revolución: “Turn on, tune in, drop out” (Conners, 2010). La pronunció ante miles de personas en el Golden Park de San Francisco. Entre las posibles interpretaciones que la frase sintetiza mi interpretación es: enciende (*turn on*) la expansión de la conciencia, el deseo de asomarte a lo que la limitada percepción automática te impide ver, tanto en lo individual como en lo social; sintoniza (*tune in*) desde otro lugar, conéctate contigo y con cada uno de los que integran esa gran comunidad que despierta a la nueva conciencia; abandona (*drop out*) lo que opprime y destruye, lo que mata y manda matar, deja al sistema a merced de su propia alienación.

Según T. Roszak (1970), una vez que la sociedad industrial alcanza

la integración de su organización, la contracultura funciona como una disagregación de la tecnología que la unifica y representa, puesto que se considera a esta como un instrumento represor de las emociones humanas y creativas. La contracultura sería aquello que posibilita enfrentar esa situación con la adopción de formas de vida alternativa. En una sociedad altamente homogeneizada por el poder tecnológico y militarizada por la guerra, esas alternativas fueron consideradas subversivas. Los modelos de represión de los comportamientos “fuera de la norma” también fueron aplicados en Latinoamérica. Las dictaduras militares se presentaron como abanderadas de una cruzada moral en la que estaban en juego dos grandes pilares: el honor de la patria agredida por pensamientos y comportamientos foráneos (marxismo, *rock*, comunismo, hipismo, conformaban el mismo objetivo para los gendarmes armados), y un modelo de familia entendida como primer núcleo de represión del desacato juvenil. En Uruguay, en un escenario sociopolítico fuertemente intervenido por la guerrilla urbana, Real de Azúa (1988) observó en 1971 el acrecentamiento de una “contrasociedad militante” que conformaba “una profunda corriente de desafección hacia todo el sistema, de una radical querencia de un tipo de sociedad distinta” (pág. 24).

3.1. Collages, textos y sonido beat

La psicodelia se hace presente en diversos textos de IG en los que convergen un surrealismo *sui generis*, lo *beat* como sonoridad y una visualidad plástica experimental. En estos se puede apreciar la asimilación y los usos técnicos que el poeta hacía de diversos fenómenos artísticos en consonancia con los discursos contraculturales globales.

La puesta del texto en el espacio donde lo caligráfico y lo cromático son significantes, presenta estructuras que cada lector abordará de manera única, pues no rige un orden secuencial determinado. Estos elementos hacen a la poética intermedial que W. Wolf define como la “participación de más de un medio en la significación y/o en la estructura de una determinada entidad” (como se cita en Prieto, págs. 13-14). Al producirse la transcripción mecanográfica de los manuscritos, hecha en este caso por el propio autor, se comprueba que tuvo que optar por una disposición textual de izquierda a derecha, de tipo tradicional. Si bien mantiene algunas líneas versales arborescentes en el espacio de la página, la diversidad cromática se sustituye por una tipografía que alterna mayúsculas y minúsculas. El resultado es la restricción de los trayectos de lectura que el manuscrito propone, eliminando la recepción del texto en su plasticidad originaria.

En cuanto a los cuadernos escritos en el Penal de Punta Carretas una hipótesis es que la escritura en variadas direcciones (de costado, cabeza abajo, transversal) remite al ahorro y racionamiento de materiales (papel, tinta) al que el autor se veía obligado en la condición carcelaria, según dice en sus cartas (Gutiérrez, I., 2014, págs. 114-118). Otra explicación es que al no contar con los materiales plásticos se concentra en trasponer las técnicas del *collage* y del montaje al plano de la composición poética. A la vez, debe considerarse que en IG prima el afán de experimentación y, por tanto, el borramiento de los límites entre lenguajes artísticos, o la fusión de los mismos, es una veta formal consciente cuyo resultado es la intermedialidad textual.

Una aproximación a la visualidad psicodélica está dada por sus *collages* en técnica mixta (circa 1967-1969). Si la generación *beat* norteamericana debió su designación al ritmo del *bebop* jazzístico, el *beat* al que apela la banda de sonido de los textos de IG suena al ritmo de la psicodelia musical de Los Beatles. La cita de canciones de Lennon-Mc Cartney –también de Bob Dylan, Jim Morrison, Ian Anderson– aparece en su idioma originario y siempre de manera significativa en relación al texto en curso. El multilingüismo incluye canciones en francés (Françoise Hardy; Georges Brassens) dando cuenta de la antena global que IG sintoniza. Debe recordarse que lo *beat* y lo relativo al *rock* eran productos de muy baja estima, cuando no despreciables, para la cultura letrada de la época. A nivel ideológico, estos estilos musicales fueron muchas veces tildados en Latinoamérica como medios de penetración cultural. Desafiando ambos juicios, el estético y el ideológico, IG reapropia el cancionero *beat* y lo pone a funcionar en sus texturas, adhiriendo el valor contracultural a sus composiciones.

En una serie de siete *collages* en torno a la canción “Glass Onion” (The Beatles, 1968), expuesta por el Museo de la Memoria (2009), se pudo apreciar la intermedialidad entre poesía, arte plástica y música.

En la superficie amarillenta de una media esfera se lee: “Glass onion, una canción ilustrada”. Si se considera la presencia textual, su variedad caligráfica y cromática se puede decir que la pieza es un “poema pintado”. “Glass Onion” es un texto intratextual en el que J. Lennon, autor de la letra, refiere a canciones previas de la banda: “Strawberry Fields For Ever”, “Lady Madonna”, “Fixing a Hole”, “I am the Walrus”. Varias de estas están referidas por IG en los *collages* restantes de esa serie, así como en textos suyos. El juego poético-pictórico es que “la cebolla de vidrio” funciona como un

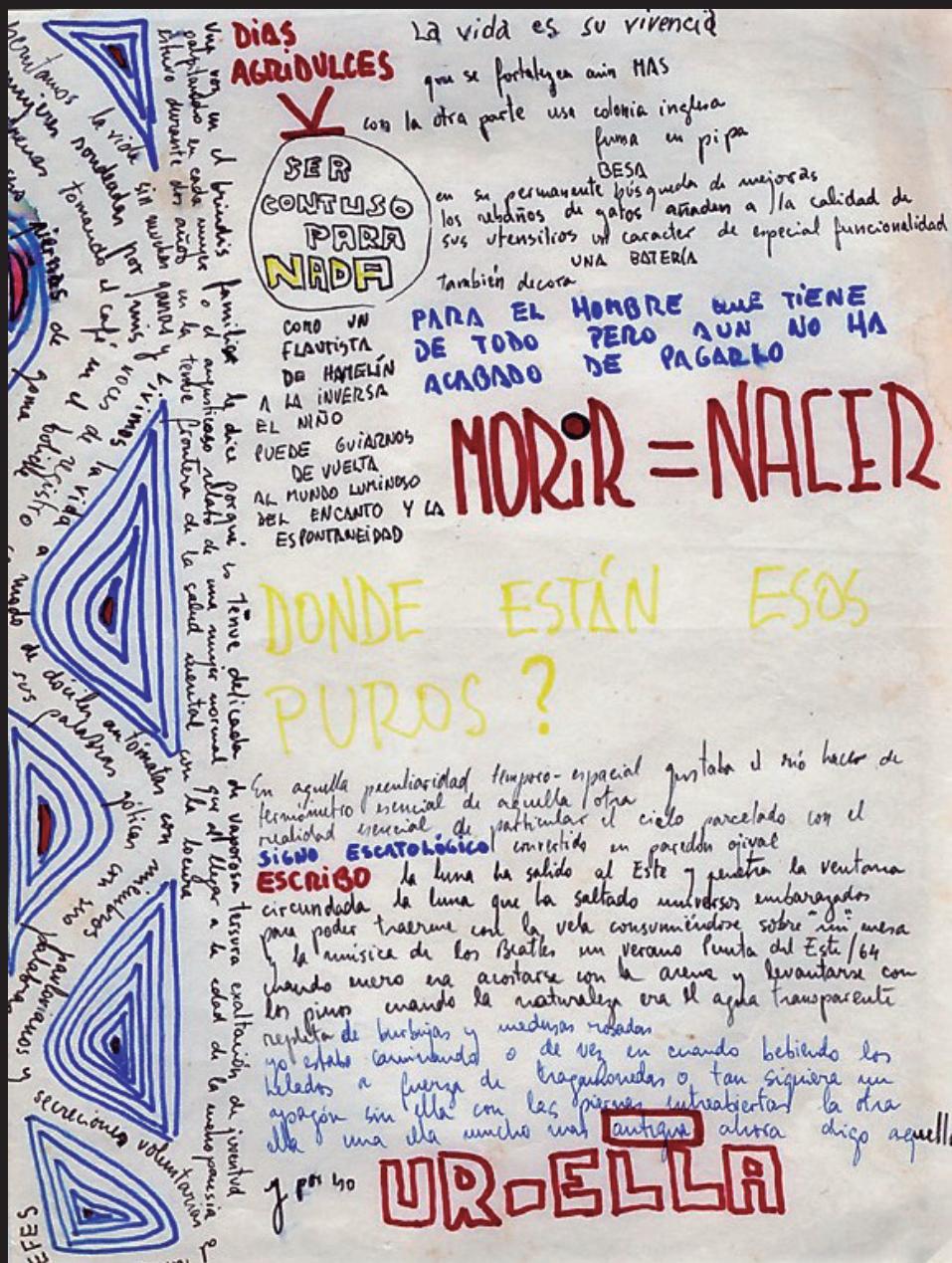


Figura 1. Folio 13 del manuscrito Celda 256/Celda 279, de Ibero Gutiérrez (Penal de Punta Carretas, 1970).

caleidoscopio en el que se van visualizando referencias del universo Beatle, ya ingresado en el sonido psicodélico desde el álbum *Revolver* (1966).¹⁹

En sus poemas largos IG procede de manera similar a la de esa cebolla-caleidoscopio: va yuxtaponiendo imágenes y alternando temas de una línea a otra mediante la asociación libre, los juegos fónicos y la composición textual a modo de *collage*. Todas texturas de lenguaje que propician el registro de visiones del inconsciente. La cebolla y sus delgadas capas funcionan como metáfora de las apariencias de lo real. Una “realidad” que se define como “reaccionaria”. Palabra de uso frecuente en los 60, de cuando el mundo era joven y todo estaba para ser cambiado. Las capas de la cebolla se vinculan a la canción “Sexy Sadie” (The Beatles, 1968). En ese caso lo que allí se retrata es un juego ambiguo de seducción y dominio:

[...] la realidad es un concepto reaccionario
¿dónde olvidamos los sueños, semillero de utopías?
la realidad, oh, es tan precaria
apenas la película transparente de la cebolla
una cebolla, exacto
hay que pelar la cebolla, capa por capa, hasta llegar al meollo, a la
pulpa de la realidad
esa pulpa es la verdad?
la realidad, oh, es tan precaria que aquella muchacha que me sonreía
(la Maga sin duda) podía ser la misma que me dio la cachetada
en pleno rostro sin yo saber por qué, ni nada
YOU MADE A FOOL OF EVERYONE
SEXY-SADIE
OH YOU BROKE THE RULES
el mundo te estaba esperando, ¿cómo lo sabías?
y sonreías OH WHAT HAVE YOU DONE?
ése es el carozo John y Paul, uds. lo han sabido decir a su manera [...]
(Gutiérrez, I., 2009, págs. 154-55).

19 El álbum *Sgt. Pepper's Lonely Heart Club Band* (1967) –célebre por el arte pop de su tapa en el que figuras históricas acompañan a Los Beatles vestidos con coloridos trajes de banda circense– consagró lo psicodélico a nivel masivo. También colaboró en esto el telefilme *Magical Mystery Tour* (emitido por la BBC, 26 diciembre, 1967) que narra un viaje delirante de la banda en bus. Sus disfraces animalescos, entre estos “la Morsa” (the Walrus), se harían muy populares. El suplemento juvenil del periódico comunista *El Popular*, dirigido por el artista Horacio Buscaglia, llevó como título “La Morsa” (1969-1973). Sobre su aporte contracultural ver: Markarian, V., “To The Beat...”, 2014.



Figura 2. Collage de apertura de la Serie "Cebolla de vidrio". Tinta de colores sobre papel, 21,3 x 27,3. Ibero Gutiérrez (circa, 1969).

La afirmación “la realidad es reaccionaria” remite a esa precariedad de las capas de la cebolla con las que no se puede construir el sueño de otra realidad posible (“semillero de utopías”). A la vez, la “superación de lo real” es lo que WB alienta desde la embriaguez surrealista como cuerpo extásico que activa la chispa revolucionaria. Es decir, quedarse en lo “real” tal y como se presenta en el mundo implica conformismo ante la injusticia establecida. La cuestión filosófica surge en las preguntas: ¿hay certeza de que entre las capas de la cebolla haya un “meollo”? ¿“la pulpa de la realidad” es igual a la “pulpa de la verdad”? (Gutiérrez, I., 2009, pág. 154).

Una variante sobre el tema de “lo real” aparece en *Celda 256...*, donde se dice, “lo real es irracional” (Gutiérrez, I., 2014, pág. 145). Un nuevo *link beatle*, esta vez con la canción que abre el disco 1 del álbum referido, “Back in the U.S.S.R.” (The Beatles, 1968). Con su ritmo de *rock and roll* de los cincuenta y un coro que imita a los Beach Boys –Mick Love, cantante de esa banda, compartió la estadía de Los Beatles en la India donde la canción fue compuesta– la tonada juega a quitarle presión a las dramáticas tensiones de la Guerra Fría. Por su parte, a partir de la frase inicial, enunciada como un graffiti, el poema de IG (2009) compone cuatro disímiles registros:

LO R E A L S I R R A C I O N A L
From Miami Beach B.O.A.C.
didn't go to bed last night
I'm back in the U.S.S.R
you don't know how lucky you are, boy
BACK IN THE U. S. S. R.

Con cuántos cielos la nieve fue cayendo
y con qué delectación irracional te miraba
a los ojos

en el Metro hasta Neuilly
la noche al hombro embarazada

TODOS DEBEMOS COLABORAR CON EL TURISMO Y CON EL TURISTA (Propaganda del Ministerio de Transportes Comunicaciones y Turismo)

Las últimas noticias de las acciones realizadas por nuestros hermanos en Norteamérica señalan una novedad significativa. Parecería haber surgido un movimiento espontáneo o bien una organización o grupo que se ha dedicado a colocar bombas en comisarías policiales lo que ya acarreó

cientos de heridos. Es un hecho nuevo y amplía el horizonte actual de las posibilidades de contestación dentro de la Sociedad de Consumo. De seguir proliferando el ejemplo mansoniano comenzarán a verse nuevas contradicciones internas. 1/3/70 (págs. 144-145).

Las estrofas son como imágenes pegadas y recortadas que conforman un *patchwork* de trayecto transnacional: 1. la canción remite al vuelo en avión británico desde Miami a la URSS; 2. la nieve y el Metro a Neuilly son memoria del viaje a París de IG (febrero, 1969); 3. el eslogan de publicidad remite al territorio uruguayo desde un extracto de prensa (en la cárcel IG transcribe avisos radiales a sus textos); 4. regreso a suelo norteamericano en una noticia sobre atentados de acción directa. El yuxtaponer tales referencias geográficas en simultáneo es una territorialización del discurso lírico, alejado del lenguaje “elevado” con pretensión de belleza.

Charles Manson (1934) –líder de la secta La Familia, autor intelectual del brutal asesinato de la actriz Sharon Tate y de otras tres artistas (8 de agosto, 1969)– es una figura recurrente en textos en los que IG relaciona violencia y política. En uno de sus *collages* figura una foto de Manson, tres mujeres desnudas, y la palabra “pigs”.

El odio expresado por los victimarios (Sharon Tate embarazada de ocho meses fue apuñalada dieciséis veces) es síntoma de un descontrol psicosocial. “Descontrol” es una de las acepciones de “Helter Skelter” (*The Beatles*, 1968), título de la canción en la que Manson dijo haberse inspirado para realizar ese crimen. IG, lector de marxismo y psicoanálisis maneja aquí un concepto de alienación y de resentimiento en el que la violencia de clase, obturada en la sociedad de consumo, halla cauce inconsciente en la acción destructiva contra quienes detentan el poder socioeconómico. Así se puede interpretar desde Marcuse (1983):

La “represión sobrante” es un principio económico que se refiere a la cantidad de energía libidinosa que se desvía de sus fines, más allá de la estricta represión de los instintos necesaria para que exista la civilización. El *surplus* es una cuota adicional y monstruosa que la humanidad paga porque la sociedad está estructurada bajo la dominación. Y esta, históricamente hablando, es la dominación del capital. Esta represión sobrante, que se adiciona a través de los medios de reproducción social de la dominación –familia, escuela, etc.– ha llegado al paroxismo en las sociedades de capitalismo avanzado en las que a un trabajo alienante, no gratificador, se superpone el control del tiempo libre, último reducto en el que antaño el principio del placer encontraba su parcial plasmación (pág. 8).

En este caso el pago del excedente recae sobre actrices de Hollywood; el desprecio moral convertido en odio da lugar a que la palabra “pigs” se escriba con sangre de las víctimas en el lugar del crimen. El cancionero *beat* asume aquí un perfil siniestro al funcionar como banda sonora de una violencia asesina que, según la cita de Marcuse, podría ser proyección inconsciente de una violencia de clase sin andamiento en la domesticada sociedad opulenta.

La violencia simbólica contra la mujer en la sociedad patriarcal también es tematizada por IG. La mujer-objeto es recipiente de una violencia de género en la que su cuerpo es ofrecido como mercancía. El torso desnudo de la mujer “emplumada” con dólares del *collage* anterior y la siguiente secuencia de *Celda 256...* coinciden en esa mirada:

Hay mujeres que son objetos. Mujeres que aparecen cifradas, esculpidas en colores llamativos sobre portadas de revistas, promocionando objetos de consumo, vivir en el superlujo, la vida superlujuriosa. Y uno las mira y las desea, están para eso, descarga su mirada con furia obscena, se estrella contra un imposible porque sus ojos no miran a nadie, porque miran a todos [...] ¿a quién mira con lujuria? ¿a quién ofrece su cuerpo si no es a ninguno de los lectores en particular porque es a todos en general? Es el MERCADO. La modelo ofrece su ser-erótico, enajenándolo en la promoción de un objeto de consumo y masifica los instintos prestando su carga libidinal a ese objeto que desde entonces llevará en sí mismo la marca subliminal que le han impreso “desde afuera”. Y vaya si sufrimos esa situación impactante, la vivimos, qué violencia qué d e s t r u c t u r a c i ó n. (Gutiérrez, I., 2014, pág. 122).

En otro *collage* la simbología cristiana es utilizada en una pieza satírica de estilo pop y alcance contracultural.

Junto a la inscripción INRI la figura protagónica es el busto desnudo de una mujer con los brazos abiertos en cruz. Ciento humor sobrevuela en el logo de Coca-Cola que se insinúa como aureola de santidad sobre la cabeza. La “desfamiliarización” (ostranenie) consiste en un juego de desplazamiento: desde la iconografía religiosa a la figura femenina que encarna la iniciativa del pecado en la patriarcal mitología judeo-cristiana. El estigma del desnudo femenino cumple aquí un papel de signo-cosa; no es una liberación sino una forma de crucifixión del sujeto mujer en el ritual publicitario de la sociedad de consumo.

En otra secuencia se puede entrever el agotamiento de la captación racionalista de “lo real” y su contraparte, la gestación de una liberación psíquica que lleve desde los “paraísos artificiales” al paraíso utopista de los mitos antiguos:

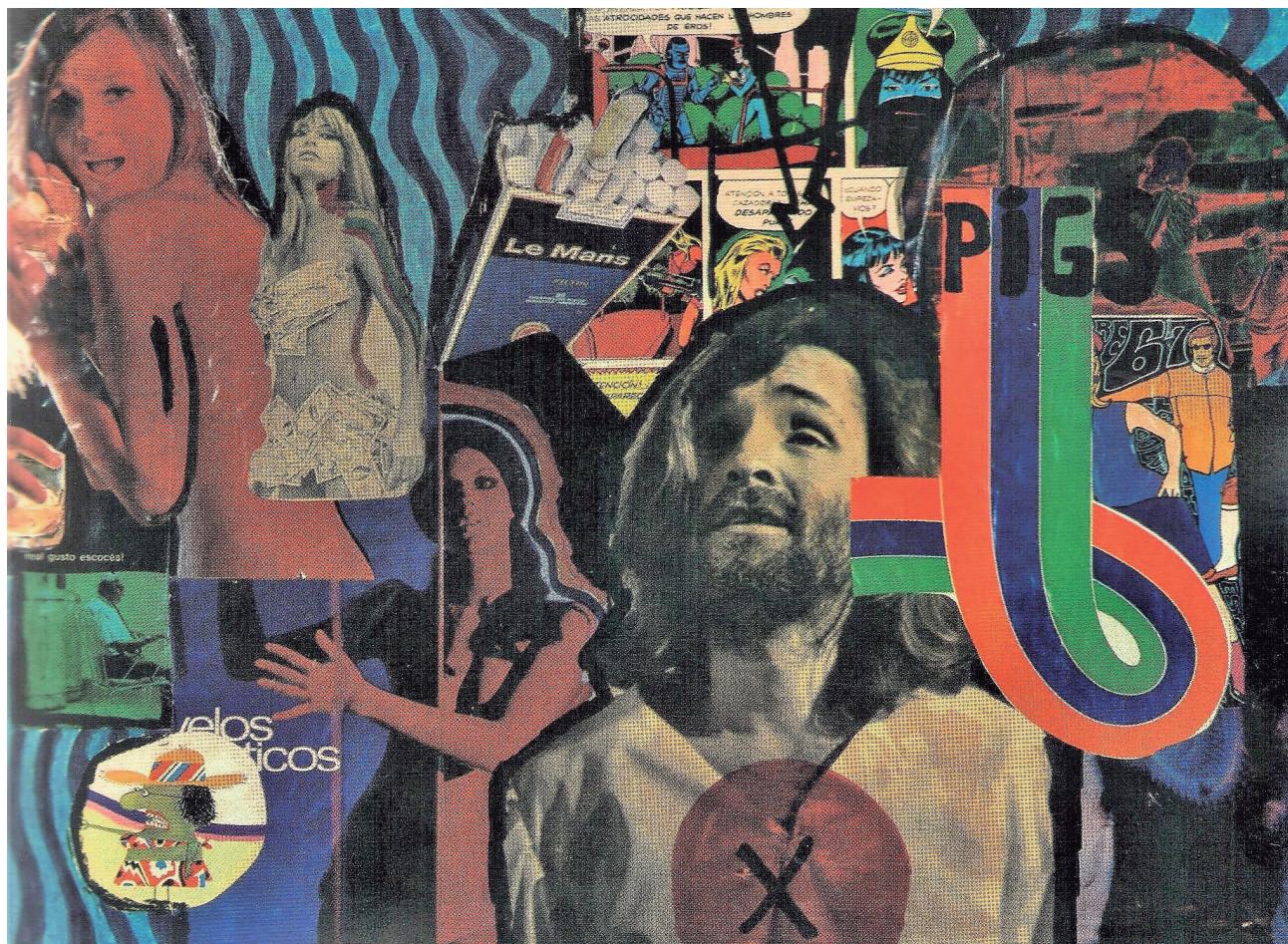


Figura 3. Sin título. Collage sobre cartulina, 66 x 50, de I. Gutiérrez (circa 1969).

[...] por sobre todo ello la aseveración (mágica) de la imposibilidad lógica de salir: fabricación de un mundo provvisorio –resguardo contra lluvias entitativas– consistente en suponer lo actual como lo ideal, el paraíso perdido

BACK TO ADAN

EL MITO DE ARCADIA

EL NUDISMO

EL ÁCIDO LISÉRGICO

LA MESCALINA

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

¿sería el mesías? [...]

¿se acercaba el momento incommensurablemente glorioso del Apocalipsis Libertario, la muerte del stalinismo al llegar a su apogeo? [...]

(Gutiérrez, I., 2009, págs. 152-53)

La vinculación de elementos míticos y religiosos (paraíso perdido; mito de arcadia; Adán; mesías) con los alucinógenos (ácido lisérgico; mescalina) sirve de plataforma para una doble interrogante sobre posibles cambios inminentes: 1. El “nuevo parto” de la liberación psicodélica (“los ensueños hipnagógicos de los estados alucinógenos”), un estadio de existencia en el que lo visionario y la embriaguez se instalen como “realidad permanente” y no como excepción de místicos y poetas; 2. el estallido apocalíptico y su consecuente “gloria” futura en el que el reino libertario vencería al orden político-religioso del Estado hipercontrolado que representa el estalinismo. He allí una posible lectura del alcance subversivo de lo contracultural psicodélico que, con cierta fabulación blakeana de lo político, produce IG durante su presidio.

3.2 Iluminación profana y la alucinación como materia prima

Requeche es un *diario* carcelario (15 agosto-15 setiembre 1970) escrito en el de CGIOR en el que la letra menuda se inscribe alrededor y en relación a los dibujos en tinta china.

En estos destacan los soldados con casco, uniforme y bayoneta, que cumplen la función de guardianes tanto en la realidad circundante como

a lo largo de los folios del *diario* en el que alternan descripciones de la fajina cotidiana con secuencias ficcionales. El arte de estos textos apunta, entonces, en dos direcciones opuestas: al testimonio y a la superación de la realidad asfixiante del presidio. Y a medida que pasan los días se activa la imaginación del lenguaje. Hay textos en los que la escritura se ve a sí misma, y pasajes en los que la iluminación profana podría explicar el método de escritura de IG. Según M. Löwy (2007), la iluminación profana concebida por

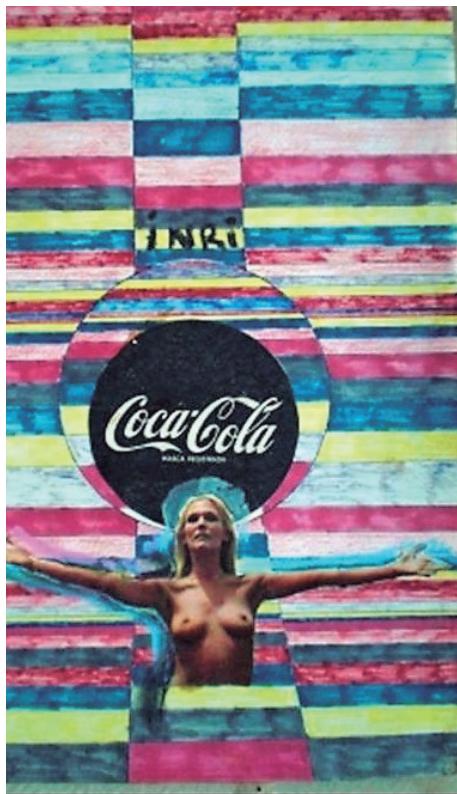


Figura 4. Collage en técnica mixta. Sin título. Ibero Gutiérrez (circa 1967).

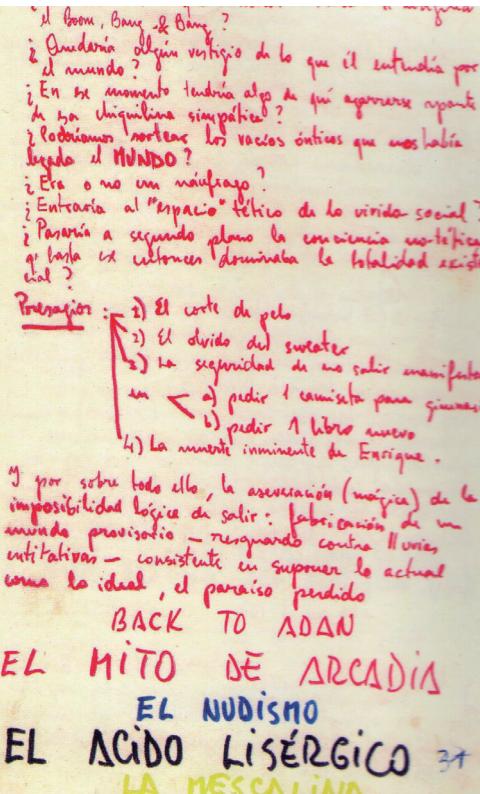


Figura 5. Folio 31, del manuscrito Impronta 70, de Ibero Gutiérrez (Penal de Punta Carretas, 1970).

WB se hace presente mediante “experiencias mágicas sobre las palabras en las que se interrelacionan consigna, fórmula de encantamiento (*Zauberformel*) y concepto” (pág. 83). Léase como ejemplo la primera parte de la entrada del 16 de agosto:

hoy empiezo a escribir luego de haber limpiado el baño, con olor a creolina
me siento en el banco de madera marrón rojizo, y las nubes del cielo, azules
con las ganas que tengo de volar

aunque sea penetrando mundos alucinados, donde lo real se disipa como un caramelo en la boca: Patoruzú se reúne con Dante y así nomás los demás compañeros –es domingo, lo sabía–

porque ya estás lejos de mi campo perceptivo y no te tengo en mi distancia de voz, de pregunta y respuesta, de llamada, de cálido contorno en contubernio con la paz de unas sábanas blancas, de una piel que es un proyecto de casita-propia, de naturaleza juntos cuerpo a cuerpo, respirando tu mano sin ninguna vergüenza, lejos de lo que creíamos estaba dentro nuestro

y bueno yo sigo creando creyendo

vuelvo la cara, o más precisamente, la mirada hacia el interior, la interioridad que la filosofía hindú ha sabido rescatar de un modo penetrante y hasta las últimas consecuencias

escribo; “no soy hindú” para poder pensar en ti, sin renglones, sin reglas, pensar libremente y dejar que las palabras fluyan solas, como la pluma 02 de mi Mars 700 se desplaza suavemente sobre la hoja blanca de papel avión yo conflujo con tu ser de plenitud armónica

no me dejo llevar sino por una sinuosa perseverancia de lo que está oculto y aparece, surge y se desplaza hasta encontrar por ello un pasado grandioso, ni mucho menos, solo basta con que haya un recuerdo iniciador, un punto de partida para poder engranar delicadamente y luego estallar con toda la furia contenida, gritar intempestivamente todo todo

ahora son las 12:02 y tenemos guardia nuevo, podemos ir al baño hasta las 12:15 y luego hasta las 13:00 hay que aguantarse piola, sí, solo tenemos 15 minutos para cagar y mear: debemos regular los intestinos al paso de un redoble de tambor. (Gutiérrez, I., 2015, págs. 165-66)

El primer y el último párrafo enmarcan los rigores del presidio. Abren y cierran de manera circular con la limpieza del baño, desde el penetrante olor a creolina del inicio hasta la regimentación horaria de las funciones orgánicas (“15 minutos para cagar y mear”) cuando el sonido del reloj es metaforizado como tambor de guerra: “debemos regular los intestinos al paso de un redoble de tambor”. En tanto artista plástico en IG el inicio creativo nace en la mirada. La descripción se detiene en el marrón rojizo del banco de madera, en las nubes que no son blancas sino azules. Con estas surge el deseo de volar. Una imagen gustativa disuelve el encierro con la naturalidad de un caramelo en la boca. Es un adelanto de la ingesta sublingual de LSD a la que aludirá más adelante. Por ahora, “el caramelo”

de la imaginación da paso a un encuentro entre Patoruzú –indio tehuelche, personaje popular del cómic argentino– y Dante Alighieri. La referencia al poeta florentino puede relacionarse al infierno con el que IG compara a la cárcel. El cruce entre una historieta de tiraje masivo y la *Divina Comedia* (una fusión de baja y alta cultura) lleva a una digresión. El diálogo siguiente es con una interlocutora femenina; se trata de su pareja, Olga (referida en

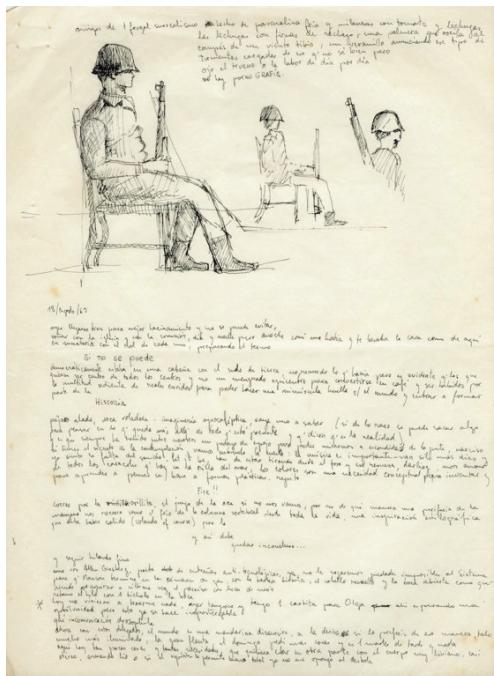


Figura 6. Folio 6, manuscrito Requeche, de I. Gutiérrez (diario, CGIOR, 1970).

otros pasajes como “drosophila”), por entonces detenida en una cárcel para mujeres. Con ella establece una conexión a distancia en la que la comunión amorosa funciona como diálogo telepático que ayuda a sobrellevar el encierro y le inspira a escribir: “bueno yo sigo creando creyendo”.

Los tres párrafos siguientes exponen su método para iniciar la escritura. La “mirada interior” se correlaciona con la “filosofía hindú”, pero será la negación de la misma lo que conduzca al encuentro con la amada y con la escritura: “escribo ‘no soy hindú’ para poder pensar en ti, sin renglones, sin reglas, pensar libremente y dejar que las palabras fluyan solas” (pág. 166). En su reflexión sobre el método a seguir para alcanzar el flujo creativo se percibe la dificultad de “la sinuosa perseverancia de lo que está oculto y aparece”. La tarea avanza entre lo visible y lo no visible, de ahí la metáfora del eclipse. El poeta sabe que precisa “un punto de partida”

y que a partir de un instante el lenguaje puede “estallar con toda la furia contenida”, como una descarga libidinal.

El confinamiento se hace patente en los dibujos a tinta china de los soldados que, sentados o de pie, rígidos y de uniforme, con casco y bayoneta parecen muñecos con cierta cualidad robótica. Por momentos el texto reproduce la crudeza del encierro:

seamos un poco más sinceros con nosotros mismos
hay un soldado parado
con un fusil en la mano
cuidando que no me escape.

(Gutiérrez, I., 2014, pág. 167)

Ante el panóptico de la vigilancia el poeta admite que ha fallado en encontrar el punto de ignición para el lenguaje creador.

[...] ya terminé el día y no logro iniciar una línea poética clara para que el automatismo del complejo ideo-verbal inicie su proceso creador como otras veces claro que todo comienzo es un tirar la primera piedra, forzando las palabras, buscando un modo de escritura, el papel y la tinta son importantes para hallar la inspiración. (pág. 169)

La incursión en la psicodelia textual se produce al día siguiente (17.8.). En un diálogo telepático y cómplice invita a su musa a la ingesta de un psicotrópico. Ambos se “dejan atravesar” por el tiempo y de pronto el viaje lisérgico comienza. Las sinestesias anuncian el envío alucinatorio:

tomás vos ahora/ y tomo yo/ tomás vos, democráticamente la tarde clausurada en un rincón de este local donde nos dejamos pasar por las horas y de pronto, sin darme cuenta el techo es una canción de los Bee Gees, la ciudadela del hombre de bigotes amarillos, la música *beat* que te eleva hasta tus glóbulos rojos, tus glóbulos azules y verdes con un hígado de dulce de membrillo, el casco del sargento nos sirvió de baúl de esperanzas como una flor deshojada pescando amargas ilusiones y yerba lisérgica conservando unos pecados tradicionalmente judeo-cristianos / no vamos a oírlos/ y sí a dislocarlos. (Gutiérrez, I., 2014, pág. 173)

La sonoridad de un techo, una canción que suena en la corriente sanguínea (glóbulos rojos, azules, verdes), el “bigote amarillo” que puede asociarse al cromatismo estridente del film *Yellow Submarine* (1968); el conjunto hace que la vigilancia panóptica (“el casco del sargento”) disuelva la mentalidad castrense en “un baúl de esperanzas”. En su cualidad profana la deriva psicodélica parodia el concepto del pecado judeocristiano. Mediante

la embriaguez de una “yerba lisérgica” se disloca el enjuiciamiento que todo pecado conlleva: “no vamos a oírlos/ y sí a dislocarlos”.

La siguiente disquisición muestra el grado de refinamiento del joven IG, cuyo pensamiento bien podría estar describiendo el proceso de la iluminación profana que WB nunca explicitó en su texto:

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

Con el “eclipse” como denkblider el proceso creativo es percibido como dialéctica entre lo externo y lo interno, lo visible y lo oculto. La imaginación emerge como lenguaje en trance. El discurso alude en simultáneo al pensamiento en imágenes de Heráclito y al automatismo psíquico surrealista:

[...] cuando creamos un nuevo mundo la realidad se eclipsa en otra cosa –lo creado– que emerge como el sustituto de lo que se nos aparece cotidianamente
esa labor de desocultamiento es la puesta en evidencia de determinadas potencialidades o latencias que solo en la forma embrionaria del sueño pueden pautar la riqueza interior que permite un acto creador
la alucinación es la materia prima de la poesía
Como ya lo decía Heráclito: la belleza oculta es superior a la

- se quedó el nacimiento nuboso donde ~~estoy~~ instalado el escritorio y se está volviendo impensable salir que de cualquiera de los edificios de una ciudad donde valer un tipo de gente, ignorando en el interior, asomándose al balcón en verano, Mendo a Carrasco en domingo en el rincón o en el anfiteatro y va tirando
- y tirando, todos juntos bajo la sombrilla, en la arena suave

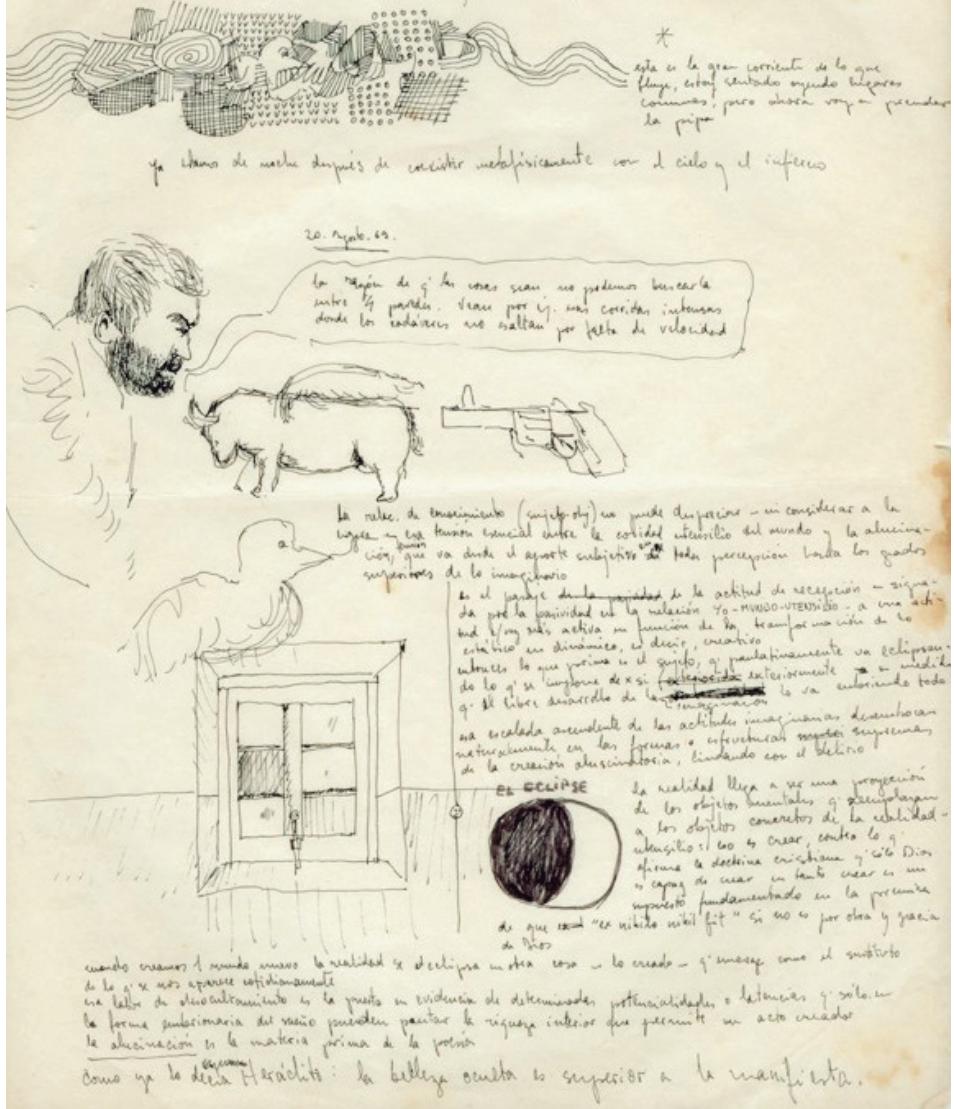


Figura 7. Folio 8 del manuscrito Requeche (Diario, CGIOR, 1970) de I. Gutiérrez. Fragmento sobre "El eclipse".

manifiesta [...]

El infinito tiene 2 puntas. [...]

considerar la mente como un tercer camino hacia lo desconocido supone poner el acento no solo en los procesos conscientes sino en todo 'lo que no aparece' y que va del mero automatismo inconsciente hasta las expresiones creadoras más alucinatorias. (Gutiérrez, I., 2014, pág. 179-181)

La puesta en lenguaje de la visión alcanza un estadio alucinatorio. Ese estado es un aliado y no un obstáculo para la lucha revolucionaria, un concepto análogo al de WB (1971) cuando adjudica al surrealismo la tarea de "ganar las fuerzas de la ebriedad" (pág. 59) para la revolución. Lo alucinatorio se constituye en materia prima (*hylé*) de lo poético. En ese umbral el estado psíquico alterado no es lo desquiciado, ni lo pasible de ser encarcelado, sino una forma de conciencia, una vía de liberación, una inspiración.

En este punto la poética de IG converge y, a la vez, ayuda a comprender la observación de WB según la cual no son los fenómenos extraordinarios (la telepatía), ni las drogas (el hachís) los que constituyen el verdadero alcance de la iluminación profana, sino los más comunes mecanismos de aprendizaje y comprensión: la lectura, la emoción estética, y el pensamiento, ese "narcótico inminente" (pág. 59).

IG anota que para "realizar el viaje a través de los distintos planos de la conciencia" (pág. 169) emprende la escritura como si hubiese ingerido una dosis de LSD:

[...] uno de esos viajes comienza al disolver unos cuantos miligramos de LSD en un vaso de agua: de allí en adelante solo resta ingerir el líquido inodoro e insípido para que los colores que surgen de adentro se patenten, brillen y se proyecten sobre el campo visual del mundo exterior hay que ver si es posible ES POSIBLE: EL SOL SE PROYECTA CONTRA LA PARED BLANCA DEL CUARTEL, CONFIGURANDO UNA FORMA ROJIZA. HACE CALOR. LA TORMENTA SE INSINÚA, BASTA MIRAR EL CIELO. ESTOY EN MANGAS DE CAMISA, LA PIPA SOBRE LA MESA DE MADERA, "LA CONCIENCIA" DE EY ABIERTA EN LA PÁGINA 100, EL CITIZEN SUPER CRISTAL DATE 21 AUTOMATIC SEÑALA 8:8, MI BARBA CRECE (AYER HIZO UNA SEMANA QUE DEJÉ DE AFEITARME), UNOS CUANTOS MILIGRAMOS, DROSOPHILA [...] (Gutiérrez, I., 2014, pág. 170).

En la descripción hay analogías con los registros de las experiencias

antes citadas (Huxley; Hofmann). El espacio de la cárcel, los colores, la sensación térmica, irradian una luz distinta; lo de todos los días es revelación. Se trata, entonces, de un “éxtasis estético” (*aesthetica ectasy*), una de las vías del viaje psicodélico según lo definiera Leary (1964). Dicho de otra manera: el poeta sintoniza el trance creativo a partir de la liberación imaginativa del lenguaje, produciendo efectos que, similares a los de la ingesta del LSD, lo llevan a situarse en un plano psíquico que le redime del entorno carcelario. Así la actitud creativa coincide otra vez con la iluminación profana:

[...] la verdadera superación creadora de la iluminación religiosa no está, desde luego, en los estupefacientes. Está en una *iluminación profana* de inspiración materialista, antropológica de la que el haschisch, el opio u otra droga no son más que escuela primaria (Benjamin, 1972, pág. 46).

El poeta logra su propia revelación al designar a la “alucinación [como] la materia prima de la poesía” (pág. 180). En tal sentido, lo alucinatorio es una experiencia de alcance trascendente, pero que no se inscribe en lo religioso. Esto coincide con el concepto de “intoxicación espiritual” que plantea R. Wolin (1994) al decir que la iluminación profana de WB hace uso de ese poder para producir una “revelación” que trasciende el prosaico estado de la realidad empírica, en este caso la condición carcelaria. La definición que Wolin (1994) plantea de iluminación profana es la que mejor se conjuga con la escritura de IG:

Like religious illumination, profane illumination captures the powers of spiritual intoxication in order to produce a ‘revelation’, a vision or insight which transcends the prosaic state of empirical reality; yet it produces this vision in an *immanent* manner, while remaining within the bounds of possible experience, and without recourse to otherworldly dogmas (pág. 132).

4. Arte que (se) mira (desde) lejos

Al final de *Requeche* (13 setiembre) dos días antes de ser liberado, IG (2014) sintetiza un pensamiento que merece verse a la luz de los conceptos planteados: “la imaginación no debe tener limitación alguna, eso es el arte, desbocado, subversivo, enemigo de su tiempo, mirando más lejos aún” (pág. 210).

En cuanto a lo “desbocado, subversivo” del arte, lo que se subraya es una actitud crítica al principio de realidad ya planteado; se postula una analogía entre arte e imaginación que vuelve imprevisible al lenguaje, convirtiéndolo en un desestabilizador permanente de lo ya dado o establecido. En esa línea, WB (1971) señaló cómo lo surrealista ponía en

evidencia “la enemistad de la burguesía respecto de cualquier demostración radical de libertad de espíritu” (pág. 53). Por otra parte, el concepto de IG de la obra de arte como “enemiga de su tiempo” aparece en Benjamin (2008): “En el instante en que nace [la obra de arte] ella es un fenómeno de ruptura. Una expresión corriente nos lo hace sentir vivamente: ‘hacer época’, no es intervenir pasivamente en la cronología, es interrumpir el momento” (pág. 64).

Otra cita de Marcuse (1970) sirve de epítome a las estrategias de la liberación con las que IG opera poéticamente, a la vez que nos reúne con el papel revolucionario adjudicado al surrealismo por WB:

[...] desde la década del treinta asistimos a la búsqueda intensa y metódica de un nuevo lenguaje, de un lenguaje poético y de un lenguaje artístico, entendidos como lenguajes revolucionarios. Esto implica el concepto de imaginación como facultad cognoscitiva, capaz de trascender y de romper el encanto de las Instituciones.

En este sentido, la tesis surrealista, tal como fue desarrollada en ese período, eleva el lenguaje poético al nivel de único lenguaje que no sucumbe al lenguaje omnicomprensivo hablado por las Instituciones, un “metalenguaje” de la negación total –una negación que trasciende incluso a la acción revolucionaria misma. En otras palabras, el arte puede realizar su función revolucionaria solo si no pasa a formar parte de cualquier Institución, incluso la Institución revolucionaria... los surrealistas proclaman la sumisión de la revolución social a la verdad de la imaginación poética (pág. 183).

La imaginación del lenguaje que IG cultivó admite resignificaciones y nuevas lecturas a lo largo del tiempo, de ahí su vigencia y su magia inaprensible. Es una forma de pensamiento en la que las dialécticas de la liberación permanecen activadas en la captura de la “fulguración” de un pasado sin clausura (¿el 68?) abierto en el horizonte de su poesía.

Bibliografía

- ALZUGARAT, Alfredo (2007). *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- ARCHIVO IBERO GUTIÉRREZ: documentos manuscritos y mecanografiados. *Biblioteca Nacional del Uruguay*. Investigador asociado y curador, Prof. Luis Bravo.
- ARCHIVO: BIBLIOTECA PERSONAL DE IBERO GUTIÉRREZ, *Museo de la Memoria*, Montevideo.
- ARTAUD, Antonin (1984). "Surrealismo y revolución". En *México y Viaje al país de los tarahumaras*. México: Fondo Cultura Económica, págs. 101-112.
- BADENES Salazar, Patricia (2006). *La estética en las barricadas/ Mayo del 68 y la creación artística*. Barcelona: Universitat Jaume I.
- BENJAMIN, Walter (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Introducción y traducción de Bolívar Echeverría. México: Itaca/UACM.
- _____. (1971). Surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea [1929]. *Iluminaciones I*. Traducción y prólogo de Jesús Aguirre. España: Taurus.
- _____. (2015). *Calle de sentido único* [1928]. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Editor digital: Titivillus. ePub base r1.2.
- BLAKE, William (1906). *The Marriage of Heaven and Hell*. Boston: John W. Luce and Company.
- BOLÍVAR, Echeverría (Ed.). (2005). *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia de Walter Benjamin*. México: UNAM/ Era.
- BRETON, André (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Traducción, prólogo y notas de Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Argonauta Editorial.
- BRODAX, Al (productor) y DUNNING, George (director) (1968). *Yellow Submarine*. [película]. Reino Unido: Apple Corps; King Features Syndicate.
- CAMNITZER, Luis (2008). *Didáctica de la liberación /arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Ed. Hum, CCE, CCEBA.
- CLARK, Jack (1976). "Subcultures, cultures and class: a theoretical overview". En *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post War Britain*. U.K.: University of Birmingham: Hall, S., and Jefferson, T. (Editors), págs. 57-71.
- CONNERS, Peter (2010). *White hand society: The Psychedelic Partnership of Timothy Leary and Allen Ginsberg*. San Francisco: City Lights Books.
- COOPER, D. (Ed.) (1970). *La dialéctica de la liberación*. México: Siglo XXI.
- CUDDON, J. A. (2013). *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Penguin Books.
- DE MORAES, Vinicius. (1954). *Antología Poética*. Río de Janeiro: Editóra a Noite.
- FANON, Frantz (1983). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.

- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1993). "César Vallejo y Walter Benjamin". *Cuadernos Americanos* 520, págs. 55-72.
- GUTIÉRREZ, Gustavo (1972). *Teología de la Liberación. Perspectivas*. Salamanca: Sigueme Eds.
- GUTIÉRREZ, Ibero. (2014). *La pipa de tinta china, Cuadernos carcelarios 1970*. Investigación, prólogo y notas, Luis Bravo. Montevideo: Estuario Ed./Biblioteca Nacional.
- _____. (2009). *Obra Junta (1966-1972) de Ibero Gutiérrez*. Selección, Laura Oreggioni y Luis Bravo. Prólogo y Cuadros Sinópticos, L. Bravo. Montevideo: Estuario Ed.
- HOFMANN, Albert (2013). *La historia del LSD. Cómo descubrí el ácido y qué pasó después en el mundo*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- HUXLEY, Aldous (2009). *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*. Traducción de Miguel de Hernani. México: Editorial Edhasa.
- LAUTRÉAMONT, Conde de (2006). *Los cantos de Maldoror*. Selección y prólogo: Luis Manuel Pérez-Boitel. Santa Clara: Ediciones Sed de Belleza.
- LEARY, Timothy; R. METZNER; R. ALPERT (1964). *The Psychedelic Experience: A manual Base on the Tibetan Book of the Dead*. New York: New Hyde Park.
- LÖWY, Michael (2007). Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento Revolucionario. *Acta Poética* 28 (1-2), págs. 73-92.
- MARCUSE, H. (1970). *La sociedad opresora*. Traducción de Ítalo Manzi. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo.
- _____. (1970). "Liberación en relación a la sociedad opulenta". En COOPER, D. (Ed.) *La dialéctica de la liberación*. México: Siglo XXI, págs. 183-201.
- _____. (1968). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada [1964]*. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1983). *Eros y civilización [1955]*. Trad. de J. García Ponce. España: Sarpe.
- MARKARIAN, Vania. (January 2014). "To The Beat of 'The Walrus': Uruguayan Communists and Youth Culture in the Global Sixties". *The Americas* 70:3, págs. 363-392.
- MOUFFE, Ch. (2011). *En torno a lo político*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PRIETO, Julio (2017). "El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico-crítica". *Pasavento*, Vol. V, (N.º 1), págs. 7-18. Recuperado de: http://www.pasavento.com/pdf/09_0PRESENTACION.pdf
- SARLO, Beatriz (2006). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. México: FCE.
- SECOS & MOLHADOS (1973). "Rosa de Hiroshima", en *Secos & Molhados* (L.P.). Río de Janeiro: Continental.
- SHKLOVSKY, Viktor (1987). "El arte como artificio [1917]". En *Teoría de la literatura de los Formalistas rusos*. T. Todorov (Ed.). México: Siglo XXI, págs. 55-70.

- SPECTOR, Jack (1997). *Arte y escritura surrealistas (1919-1939)*. España: Ed. Síntesis.
- SITUACIONIST MANIFESTO, 4. (17 mayo, 1960). Translated by Fabina Thompsett. SITUACIONIST INTERNATIONAL ARCHIVE. Recuperado de: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/manifesto.html>
- REAL DE AZÚA, C. (1988). *Partidos, política y poder en el Uruguay (1971-coyuntura y pronóstico)*. Montevideo: Universidad de la República/FHC.
- ROSZAK, Theodore (1970). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad Tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Ed. Kairós.
- THE BEATLES (Noviembre, 1968). *The Beatles* (Long Play doble). Londres: Apple Records.
- WIGGERSHAUS, Rolf (2010). *La Escuela de Fráncfort*. México: Fondo de Cultura Económica.
- WOLIN, Richard (1994). *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*. Usa: Columbia University Press.