

Las máscaras de Julio Inverso y otros trajes para vestir al yo

Lucía Delbene - Regina Ramos

Consejo de Educación Secundaria

Resumen

En este estudio trabajamos sobre la poesía de Julio Inverso (Montevideo, 1963-1999) escrita en cuatro libros editados en la década del noventa: *Falsas criaturas* (1992), *Agua Salvaje* (1995), *Milibares de la tormenta* (1996), *Más lecciones para caminar por Londres* (1999) y uno póstumo: *Traje de noche y otros salmos para vestir la luz* (2006). Identificamos componentes de una poética fundamental que abrevó de la tradición góticoromántica para actualizarse en una década en la que esta corriente reemergió, pero que, en el caso de Inverso, fue llevada a una obra perentoriamente contemporánea. De esta forma, la versatilidad lúdica del locutor poético, los juegos de un imaginario exquisito, los límites del género, las proyecciones visionarias sobre la escritura y la posición atópica del poeta en la sociedad constituyen algunos de los ingredientes sobre los cuales este artículo se propone investigar. Un poeta que dedicó por completo su vida a su obra y cuyo suicidio en la mediana edad significó el final de un trabajo en proceso, pero artísticamente destacado que nos habla desde el fin del siglo XX con una lucidez ineludible.

Palabras clave: Julio Inverso - poesía - estilística - escrituras visionarias postmodernidad.

The Julio Inverso masks and other costumes to dress the self

Abstract

In this study we work on the poetry of Julio Inverso (Montevideo, 1963-1999) written in four books published in the nineties and one posthumously: *Falsas Creatures* (1992), *Wild Water* (1995), *Millibars of the Storm* (1996), *More Lessons to Walk in London* (1999) and *Evening Dress and Other Psalms to Dress the Light* (2006). We identify components of a fundamental poetics that drew on the GothicRomantic tradition to be updated in a decade in which this current reemerged, but which in the case of Inverso, was taken to a peremptory contemporary work. In this way, the playful versatility of the poetic speaker, the games of an exquisite imagination, the limits of the genre, the visionary projections on writing and the atopic position of the poet in society, constitute some of the ingredients on which this article is based proposes to investigate. A poet who completely dedicated his life to his work and whose suicide in middle age meant the end of a work in progress but artistically outstanding that has spoken to us since the end of the 20th century with an inescapable lucidity.

Keywords: Julio Inverso - poetry - stylistics - visionary writing - post-modernity.

Las máscaras del yo, locutor de variedades en la poética de Inverso

Los cuatro libros de Julio Inverso publicados en la década del noventa, *Falsas criaturas* (1992), *Agua Salvaje* (1995), *Milibares de la tormenta* (1996) y *Más lecciones para caminar por Londres* (1999) asombran e irrumpen tanto por su variedad como por su versatilidad estética, aunque en principio fueron concebidos como poesía. De tal observación es posible inferir que Inverso es un poeta en los límites del género o que lo empuja hacia posibilidades aún incipientes en la poesía uruguaya de fin de siglo.

Esta propuesta se produce no solamente en la diversidad formal de sus textos –en los que utiliza la prosa poética, el verso y el verso prosado (aquel verso que, sin llegar a ser prosa poética, utiliza la regularidad sintáctica y la extensión del lenguaje de esta) en múltiples combinaciones que, en algunos textos, anticipa el microrrelato lírico– sino también, por la multiplicidad de las personas gramaticales en las que suele presentarse el locutor textual, ya sea la primera o tercera persona del plural y del singular o en modos dialógicos de la segunda persona.

A esta proliferación en la voz y en la textualidad se le agrega el caudal de la tradición del Romanticismo gótico y malditista (Rivero Scarani, 2005) desde cuyas estructuras estéticas el autor proyecta una actualización contemporánea, en una década de profundo desencanto y afianzamiento de los principales lineamientos historicoculturales de la posmodernidad y el neoliberalismo político en América Latina. A su vez, tal densidad y actualidad temáticas brindan a su obra una coherencia y unidad que hacen de su propuesta estilística una de las más singulares de la década. ¿A qué responde esta variabilidad de usos y modos gramaticales y la cohesión del discurso poético de su propuesta estética? En esta breve reflexión intentaremos analizar posibles respuestas a esta interrogante a partir del análisis de sus textos, vinculando el oficio del poeta con algunos de los rasgos generales de la época y del contexto artístico en el cual Inverso desarrolló una vidaobra breve, pero fulgurante.

En un poema de *Falsas criaturas*,¹ intitulado «Discurso del pirata M.», el personaje de Morgan –que tendrá relevancia en sus textos narrativos construidos paralelamente a la poesía, aunque publicados de manera póstuma– apela a los hipotéticos lectores y quiebra la cuarta pared leyéndoles/nos un poema de Novalis, que incorpora con mayúsculas. En este se contraponen el mundo alienado del hombre moderno: «Cuando ya ni los números ni esquemas / constituyan la clave de los hombres», frente al auténtico de la poesía, en el cual se escribe la historia verdadera del mundo: «Entonces una mágica palabra / ahuyentará a cualquier falsa criatura» (Inverso, 2013, p. 35), cita de la cual obtiene el título del libro. El emblema convoca a las criaturas que pueblan el universo de Inverso y que, mediante la ironía del artificio, corporeizan la carnavalización del yo poético en la investidura de las máscaras que ostentan a través de la multiplicidad de personas y personajes. La etimología reconstruida por Pascal Quignard (2017) nos remite a esta hipótesis: «La palabra *prosopon* significa en griego el rostro visto de frente y, a la vez, la máscara de teatro (significa también las personas gramaticales “yo”, “tú”, son los prósopa griegos, los phersu etruscos, las personae latinas: “rostro máscaras” para los hombres que hablan)» (p. 37).

De esta manera, un teatro de variedades comparece sin solución de continuidad en estos cuatro libros de los noventa, máscaras que van menguando a medida que nos acercamos al fin de la década. En el último libro editado en vida, *Más lecciones para caminar por Londres*, el autor se irá aproximando a una estética de la autoficción, en la cual el yo poético investirá la experiencia del escritor de forma reconocible. Apliquemos estas primeras consideraciones a sus textos. En el poema que abre *Falsas criaturas*, intitulado «Ogros» y fechado en 1987, un ogro es presentado en tercera persona por un locutor externo que inmediatamente da pie al monólogo del personaje; este cuenta sus aventuras de vuelta a casa utilizando la segunda persona del plural, como sabemos, forma que en el Río de la Plata se usó para tratamientos de cortesía y que luego desapareció² al ser sustituida por la tercera en funciones apelativas:

1 Publicado en Inverso (1992) y recopilado en Inverso (2013), libro compilado y prologado por Luis Bravo. Los textos de poesía serán citados de esta última edición.

2 Según Ángel Rama (1998), los lingüistas acuerdan que la segunda persona del plural ya había desaparecido en la época de la Independencia, tanto del habla culta como de la popular, pero que, sin embargo: «En las escuelas de todos los países hispanoamericanos en 1982 los niños aprenden en las tablas de conjugación un “vosotros amáis” que no utilizan en su habla corriente, ni tampoco ya en sus escritos, que suena a sus oídos como una artificiosa lengua de teatro» (p. 48).

Apartad todo, apartaos. No quiero poner de manifiesto mi bravura, mi ogredad, mi ogrez o como queráis llamarla vosotros. Grito, sí, ¡grito! Pero lo hago porque los ogros somos entusiastas a la noche, volviendo a casa, y deseamos nuestra piedra húmeda para yacer y graznar como solo nosotros sabemos hacerlo. Graznar, rugir y babearnos como las hadas y los enanos no saben. Babearnos, rugir y graznar con todas las ventanas abiertas hacia la noche. ¡Pues tenemos ventanas! Y nunca cerramos. Somos, simplemente, ogros (Inverso, 2013, p. 29).

La cita nos proporciona aspectos que se mantienen a lo largo de su obra, como veremos a continuación. Por un lado, el uso de la segunda persona brinda un aspecto que, si bien quiere evocar cierta antigüedad, acaba por resultar teatral –como menciona Rama (1998) en referencia al uso de esta forma en América– o paródico-bufonesco. Por otro lado, es ostensible el dialogismo o la polifonía discursiva, siguiendo a Mijaíl Bajtín, quien acuñara estos conceptos observables en el tipo de locución lírica utilizada por Inverso. Según Bajtín (como se citó en Puig, 2004), la palabra literaria es esencialmente dialógica, en tanto se erige con relación a un contexto estético, social y autoral, así se trate del monólogo mássolipsisita:

Este teórico y crítico literario sentó las bases de una nueva manera de interpretar el discurso atendiendo a las propiedades dialógicas de la palabra, es decir, a la presencia simultánea de diversas autorías, lenguajes, puntos de vista, visiones del mundo y voces sociales e históricas en un mismo discurso e, incluso, en un mismo enunciado (Puig, 2004, p. 380).

En el discurso literario, la polifonía o el dialogismo son, por esencia, contestatarios, ya que tienden a la disolución de las fuerzas unificadoras que los géneros comportan. Si bien la teoría de Bajtín fue pensada en torno a la novela, podemos aplicar algunos de sus componentes a la poética de Inverso, cuyas características, como afirmamos en nuestra hipótesis, se sitúan en el límite del género en tanto utiliza una diversidad de modos discursivos que hibridan poesía con narrativa.

Aunque el discurso literario es polifónico, la situación del autor dentro de este comporta una postura que puede abarcar desde la identificación absoluta hasta su distanciamiento crítico. Este último efecto, en el que el lenguaje se utiliza como objeto verbal, es el procedimiento característico de la parodia: «Mediante el humor, la ironía o la parodia, el autor puede imprimir un determinado acento a sus palabras y así marcar su distancia en relación con éstas» (Puig, 2004, p. 383). De esta manera, asistimos a una galería diversa de personajes y voces que oscilan desde la imaginaria románticogótica hasta lo fantástico y lo circense –con pinceladas del cine de Fellini–, que se actualiza en el presente de la Montevideo de los años ochenta y noventa.



Julio Inverso

Si bien es verdadero que hubo una presencia del neorromanticismo gótico en la poesía de esta época,³ en conexión con las tribus urbanas como el dark-punk o el rock psicodélico, podemos afirmar que en Inverso es explorado tanto desde el sesgo melancólico del «mal del siglo», típico del siglo XIX, como desde el humor subversivo y contestatario. Estas tendencias estéticas surgieron al frío del desencanto posmoderno que se vivió en Uruguay después de la primavera cultural o movida contracultural que produjo la apertura democrática (Bravo, 2007) en connivencia con la entrada del neoliberalismo en la década del noventa y su consiguiente destrucción del tejido social y la desregulación del mercado en el afianzamiento de la mundialización del capitalismo tardío de las grandes corporaciones. El mismo Julio Inverso, en sus textos narrativos *–Papeles de Juan Morgan,*⁴ con prosas de perfil autoficcional–, describe la entropía de la época:

Estábamos entrando de lleno en la era Peñarol, la manga callejera, el HIV, las drogas bobas, sin psicodelia, la acelerada y pestilente televisión poluida, los shoppings, la mano enguantada que roba y después nada queda claro, el consumo masivo de lexotán, el movicóm y los neogurúes, el rock recatado e insulso, la ebriedad multiplicada, los políticos cada vez más truchos, el fin de las utopías, la gente hablando sola por la calle, el arte visto como artículo suntuario, inaccesible, el derrumbe moral, el ensanchamiento escandaloso de los cinturones de miseria, los discursos inconsistentes, los asesinatos de menores por la policía, la locura y el miedo, los suicidios, el descreimiento. *El infierno* (2011, p. 121).

La cita es una síntesis meridiana del avance del neoliberalismo y la entrada de la identidad posmoderna en el Uruguay de fin de siglo. Algunos elementos se deslindan claramente como fuertes componentes de la nueva era: la diferencia entre clases sociales con el aumento desproporcionado del abismo social y económico entre ricos y pobres; el aumento progresivo del mercado de las drogas, en particular, la cocaína, que ya había irrumpido durante los ochenta para recrudecer en los noventa; la penalización de algunos sectores sociales; la miseria. No es aventurado conectar la Montevideo de la posdictadura con la París posindustrial de Baudelaire, en la que el poeta incorpora, en sus *Flores del mal*, el cuadro de la mendicidad, la drogadicción y la miseria de la ciudad.

En otro texto de *Falsas criaturas* hallamos este clima de bajón posmoderno sazonado con el distanciamiento, que no permite la identificación absoluta de la voz con el mundo creado. El personaje que intitula el poema «El sepulturero Ramírez» cuenta en primera persona su lúgubre experiencia en el cementerio: «Como les decía, mi nombre es Ramírez y nunca he podido sacar el barro de mi pala (humo silencioso cruza los charcos de agua), nunca he logrado vencer la melancolía y esta noche como tantas otras, las mariposas negras se posan en mis hombros» (Inverso, 2013, p. 41). Nótese los modos discursivos aquí utilizados, la interlocución con el lector, el enmascaramiento en el personaje de raíz gótica del sepulturero, la estética *noir* que atraviesa a las poéticas de índole neorrománticas y, más adelante, el distanciamiento, la ironía. El sepulturero debe enterrar a una joven de pelo corto que ha llegado al cementerio:

Voy a cavar una fosa con forma de carruaje para esta princesa de pelo corto y después me tiraré sobre la tierra recién removida y lloraré amargamente, pero luego, comprendiendo, le cantaré un bello romance. Mentira, no sé cantar. Todo eso era mentira, lo inventé. No conozco ninguna princesa de pelo corto. Es que me ahogo en bostezos y tengo miedo de dormir entre los muertos. Por eso le doy a la lengua y estoy inventando todo el tiempo cosas (2013, p. 41).

¿De quién es la voz allí que inventa y le da a la lengua? En ese instante se produce un momentáneo desenmascaramiento, en el que el autor se deslinda del personaje o instala una fisura en la locución que produce la ironía distanciada que mencionamos. Las falsas criaturas son aquellas identidades que la voz encarna como juego poético en el cual el modelado artístico se constituye en la *poiesis* de sus criaturas. Irónicamente, estas son convocadas y no espantadas en la voz poética que se presume auténtica, según la cita de Novalis. Al presentarse como criaturas fantásticas de la creación se integran en los ecos de dicha voz tomando su estatuto de verdad. La identidad del yo es puesta en abismo como una *performance*, una creación de la voz discursiva en un espectro de modalidades que producen este espejeo de personajes en los que, en última instancia, reverbera el yo como autoficción.

3 Otros autores emblemáticos de esta constelación estética fueron Gustavo Escanlar, *El pene en la boca* (1988), Lalo Barrubia, con *Suzuki 400* (1989), y Gabriel Peveroni, con *Poemas religiosos* (1992).

4 (Inverso, 2011). Publicación póstuma que es el primer tomo de las obras compiladas por Luis Bravo, pero concebida por el autor en la década del noventa.

En el segundo libro, *Agua salvaje*, Inverso continúa trabajando en la prosa poética, aunque hay una primera sección, «Cristo con anteojos de sol: narraciones fantásticas a la manera de Hieronymus Bosch», fechada en 1992, en la que utiliza el verso prosado y otra serie de personajes, las brujas de cara azul, que protagonizan una suerte de narrativa en ciernes. Si bien continúa con sus principales líneas estéticas, hay un paulatino traslado hacia lo autobiográfico en clave ficticia, en donde, incluso, aparece el nombre del poeta. En «Luna de 1881», el juego de las máscaras alcanza una formulación proteica a través de la identificación del sujeto y la luna con la reiteración anafórica y pretérita del verbo *ser*. Aquí, el símbolo lunar, además del lugar común propio del Romanticismo, encarna la capacidad de la metamorfosis relacionada a la mutabilidad mercurial, el agua salvaje y el dios egipcio Thot, inventor de la escritura:

Fui un calendario maya, una moneda de oro. Fui un ojo en el cielo hasta que todos en la tierra lloraron. Fui la almohada de un moribundo que tuvo pudor para morir. Fui agua salvaje y vino enterrado en una piedra. Fui blanca e incólume hasta que una niña dijo: «La luna se sacó la cascarita esta noche» (Inverso, 2013, p. 76).

Esta razón *lunática*, constituye, a lo largo de la tradición occidental, el reverso de los principios del conocimiento lógico, solar, que rigen sobre la racionalidad. El principio de identidad es transgredido en cuanto este yo lunar es idéntico, mediante la cópula *fui*, a una sucesión de predicados disímiles entre sí. En la introducción a *De la gramatología*, de Jacques Derrida, Philippe Sollers refiere a la deconstrucción del filósofo francoargelino que ha venido a cuestionar la valoración de Occidente a la razón aristotélico-cartesiana. Agreguemos que dicha crítica se ha estado produciendo desde el Romanticismo en la erección del sol negro, preeminencia de la nocturnidad sobre el imperio solar del *cogito*:

La luna, dice Vandier en su *Religion Egyptienne*, habría sido creada por el dios sol para que lo reemplazara durante la noche. Ra eligió a Thot para ejercer esta función de suplencia. Como se sabe, Thot era el dios de la escritura y por esta razón, para la palabra o, más para el Verbo, la figura fugaz, insisible, del suplemento, de la usurpación. Durante milenios, (...) la escritura habría sido respecto del sol (logos, habla, razón, vida, bien, padre) esta luna muerta constreñida a la reflexión, este espejo rocoso cuya faz escondida, su propia superficie –contemporánea a la formación de la tierra antes del hombre– no aparecería de cerca, no sería vista, hollada –o violada– más que en el presente y para el futuro (Sollers, p. VIII).

De esta manera, la identidad, investida tras los distintos personajes y personas gramaticales que pueblan los textos, adopta estas máscaras como poiesis del yo, rostros ficcionales tras los cuales el rostro Inverso reverbera con diferentes grados de fusión entre historia y performance. En uno de los textos finales de *Agua salvaje*, «Gran esgrima del sol y la luna», el personaje Julio Inverso protagoniza en tercera persona un microrelato poético de viajes cuyo objetivo es asistir al estreno de los dioses junto con Kierkegaard, Max Linder y Marosa di Giorgio. Si bien la trama adquiere tonalidades fantástico paródicas e, incluso, absurdas, es uno de los primeros textos en que el nombre verdadero del poeta comparece encarnando uno de sus personajes. En este juego de permutaciones, mientras que Ramírez, el sepulturero, expresa en primera persona su vida interior, Julio Inverso, el poeta, es un personaje narrado en tercera persona que protagoniza, junto con otras celebridades –Linder, Kierkegaard y Di Giorgio–, un paseo en Renault que acaba en una cabaña y un baño en el lago con la poeta salteña:

Marosa y Julio Inverso salen de la cabaña tomados del brazo y se internan en el bosque. Los árboles están tallados con leyendas firmadas por la Torre Maladetta: «USTEDES QUE TIENEN PLOMO EN LA CABEZA FÚNDANLO PARA HACER EL ORO SURREALISTA». Marosa aplaude; Julio Inverso la obsequia con una flor de papel de arroz (Inverso, 2013, p. 80).

Como es sabido, la autobiografía es incluida en el canon literario a partir del trabajo de Philippe Lejeune, quien en *El pacto autobiográfico* (1975) confiere a la identidad entre autornarrador/personaje, consignada en la firma del sujeto histórico, la condición necesaria del género. Más tarde, Serge Doubrovsky reformula el género en tanto parte de la ficción y no tanto de la biografía histórica. Según este novelista, en las autoficciones la aventura de la vida es sustituida por la aventura del relato (como se citó en Appratto, 2014) debido a que el lenguaje cobra aquí protagonismo esencial anteponiéndose al imperativo de la fidelidad a los hechos históricos:

Se trata, en primera instancia, de obras en las que se hace ficción con la propia vida, en que se ficciona a partir de la biografía. Eso marca una diferencia, a la vez, con los dos géneros que enmarcan la autoficción: la autobiografía y la novela, más estrictamente la novela en primera persona. Lo que se percibe en una de estas novelas autoficcionales son escenificaciones de etapas de la vida que funcionan como signos de vida (Appratto, 2014, p. 178).

En lo que respecta a los poemas de Inverso, nos situamos más allá de la autoficción tal como fue abordada por la narratología, en cuanto su poética permite incorporar la pura vida de la imaginación fantástica a la autopoiesis de la personalidad a partir de la performance como acción lingüística productiva de la identidad. En el texto analizado se alude a la actividad grafitera que el poeta llevó adelante con el grupo de la Torre Maladetta, junto con Rodolfo Tizzi y Marcelo Marchese. Como se ha estudiado en otro trabajo (Delbene y Gerolami, 2014),⁵ la Torre tenía ideas estéticas bien posicionadas que dialogaban con la época históricoartística en la que sostuvo sus acciones. Este programa está formulado en los textos narrativos de Inverso (2011) en los que, bajo el seudónimo Juan Morgan, el poeta relata varias de sus aventuras e ideas estéticonarrativas junto con el resto de los maladettos. En la leyenda representada en el texto reza el imperativo de transformar el plomo en oro, una suerte de operativa alquimista por medio de la cual se llega a la vanguardia en la que Inverso y los maladettos, junto con una porción de la poesía uruguaya de la última década del siglo, sostuvieron como influencia en la irrupción de una estética irracionalista, maravillosa y onírica.



Los dos últimos libros publicados en vida del poeta, *Milibares de la tormenta* (1996) y *Más lecciones para caminar por Londres* (1999), poco antes de su suicidio, constituyen un conjunto a partir de cierta unidad estilística y preocupaciones temáticas que, si bien ya se habían presentado en sus textos anteriores, aquí se profundizan. Por un lado, el autor vuelve al verso libre en la mayor parte del cuerpo textual y a un locutor lírico que se enfunda en el yo biográfico, como si la cercanía de la muerte presentida reclamara la investidura de la máscara Julio Inverso, el poeta. La oscuridad, el malditismo –actualizado en la estética punk de los noventa– y la presencia de las drogas permean la poesía de esta etapa. Una vez dejada atrás la breve primavera de la posdictadura, recrudece el lineamiento neoliberal y nos acercamos a la estrepitosa crisis política, social y económica

5 «La representación autoficcional en Lalo Barrubia y Julio Inverso», conferencia presentada en la Cátedra Alicia Goyena dentro del ciclo de charlas *Escrituras Uruguayas Actuales* y coordinada por la Inspección de Literatura y Hebert Benítez Pezzolano.

de comienzos del tercer milenio. De esta manera describe Hugo Achugar (1992) el bajón generalizado que se apoderó de la juventud al ver anulado el proyecto social, el «*no future*» de la banda inglesa punk *Sex Pistols*, que acampó en la Montevideo de la década:

Un fin de siglo cargado de mucha retórica acerca del cambio (¿gatopardiano?) y, en especial, de mucha desesperanza, en particular entre los jóvenes que siguen emigrando y también entre aquellos que no pueden o no encuentran los recursos o las fuerzas para hacerlo. Desesperanza que un anónimo montevideano expresara en un terrible y revelador graffiti: «Algunos nacen con suerte, otros en Uruguay» No se trata, pues, de una desesperanza trágica u operística, sino de una desesperanza gris, mediocre, de clase media, que no surge de una catástrofe sino del desgaste que la crisis económica, la dictadura y la falta de un proyecto dinámico ha producido en los sueños del ciudadano medio (p. 42).

No obstante, el tono de la época era la angustia, no se colige de ello que la respuesta a esta fuera mediocre, puesto que muchos artistas de este final de siglo en caída libre entregaron sus cuerpos como fuerza de choque para la fatal embestida de la posmodernidad periférica. Las catacumbas góticas del punk, el consumo de drogas ilegales y la violencia policial de las razias contra los jóvenes heredada de la Dictadura son algunos de los síntomas acuciantes que se manifestaron en los poetas. Según la teoría esquizoanalítica de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2010), el cuerpo del drogadicto —así como el del paranoico o el hipocondríaco— es un campo de experimentación para llegar a una especie de estado potencial, sin organización, en el que se codifican los procesos del deseo, al que estos teóricos llaman «cuerpo sin órganos». En el caso del yonqui, el cuerpo es recorrido por el frío que causa la droga, que produce un estado anestésico cercano al de la muerte. Para describir dicho estado citan un texto del escritor *beat* William Burroughs, en cuyo *Almuerzo desnudo* se narra el mundo extremo de los consumidores de heroína:

Los atributos son los tipos o los géneros del CsO (cuerpo sin órganos), sustancias, potencias, intensidades cero como matrices productivas. (...) El cuerpo drogado como otro atributo, con su producción de intensidades específicas a partir del frío absoluto = 0: «Los yonkis se quejan sin cesar de lo que ellos llaman el Gran Frío, y levantan el cuello de sus negros abrigos y aprietan con las manos sus flacos cuellos (...). Es todo teatro: el yonqui no quiere estar al calor, quiere estar al fresco, al frío, al Gran Hielo. Pero el frío debe alcanzarle como la droga: no en el exterior, donde no le hace ningún bien, sino en el interior de sí mismo, donde pueda sentarse tranquilamente, con la columna vertebral tan rígida como el émbolo helado de un gato hidráulico y su metabolismo cayendo al Cero absoluto (Deleuze y Guattari, 2010, p. 158).

De esta manera el cuerpo se transforma en un campo de combate en el que el drogadicto se ofrece a un martirio resistente, que escenifica en la propia corporalidad los conflictos que contextualizan su mundo. La exaltación dionisiaca relacionada con la vivencia momentánea del placer y del *reviente*, la producción de estados cercanos a la locura como modos de experimentalidad en el cuerpo y en la poesía, la rebeldía punk que enfrenta a un Estado heredero de un aparato represivo intacto y confirmado en la ley de impunidad de 1986 es la sintomatología característica del orden neoliberal con su desarticulación del Estado y la abolición de proyectos colectivos que dieran sentido y futuro a una juventud abandonada a su propio destino en favor de la transnacionalización del capital privado. En el texto de *Milibares de la tormenta* intitulado «El pastel de hadas radioactivo» leemos esta atmósfera finisecular:

Elemento radioactivo depositado
en mis alteraciones somato psíquicas
Nervio de nailon
poder siempre en ascenso
dame tu vómito
sé que hay anfetaminas (Inverso, 2013, p. 90).

La corporalidad tóxica de finales de la década escenifica un cuerpo social corrupto, en descomposición, sin salida. La presencia de un ambiente putrefacto que se objetiva en el soma a través de las radiaciones, el nailon, las drogas, el vómito. Más adelante, en «Baile de soñadores», se alude al movimiento punk, al fin de las utopías que significó el Muro de Berlín y a sus últimas manifestaciones antes del colapso definitivo de la crisis del 2002:

¿Y dónde estarás vos?
todavía contengo tus lágrimas en el alba de mi cuerpo.
¿Seremos vos y yo los últimos dinosaurios punk
recostados en el muro de Berlín? (2013, p. 96).

Más lecciones para caminar por Londres, publicado en la antesala del suicidio del poeta, también conjura este ánimo oscuro que Inverso toma de los cofres del gótico para transfigurarlos en la poesía urbana del capitalismo tardío y periférico de Montevideo, ciudad puerto que también pudiera ser Londres, en un juego de espejos en el que lo único que salva —onettianamente— es la creación de un mundo otro, construido por el imaginario. El locutor lírico se hace íntimo y profetiza la proximidad de la destrucción y la muerte en un texto homónimo al título del libro:

en la esquina un policía llora de rodillas frente a una bala
(la última)
me acuesto en el cielo, digo,
sobre el lado izquierdo
y mido cinco kilómetros de horizonte entre los guiños fucsia
de los morteros
en el más allá
nunca hay noticias del desastre (2013, p. 121).

En 1999, Julio Inverso se autoeliminó. Con su muerte se cerraba un periodo estético de la poesía uruguaya y se terminaba la vida de un poeta que, poco a poco, comienza a ser descubierto y leído con fervor por las nuevas generaciones, ya que poetizó un mundo que aún reverbera entre nosotros.

De la vida y el ejercicio de la fe

Traje de noche y otros salmos para vestir la luz (2006) es un poemario póstumo recopilado por Miriam Cueto, madre del poeta. El poemario contiene setenta y dos textos en los que sesenta y dos adoptan el verso y nueve la prosa, y concluye con un cuento alegórico titulado «Cuento con poeta y princesa», que sitúa una alegoría que bien puede sintetizar la espiritualidad contenida en todo ese traje que viste la luz. Si el texto es un tejido, el traje es una prenda sofisticada y completa. La sofisticación puede denotar exquisitez o lejanía de lo fundamentalnatural, que es otra forma de delicadeza. La escritura visionaria de Inverso resignifica la oscuridad en una oscuridad cósmica en la que todo le habla al poeta y solo él puede decodificarloprofetizarlo. Perpetuador de una literatura visionaria con antecedentes presentes en su escritura como Blake, Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Artaud, Ginsberg. Una escritura que abre otro sentido posible o la convergencia de todos aquellos sentidos imperceptibles para el ojo blindado:

En su aproximación a lo que denomina «paravisiones», Inverso opta por una perceptividad espiritualizada en la que la tarea del artista («vestir al universo de belleza») es posible si este es fiel a su propio ser. En esa misma dirección Paul Éluard caracterizó a lo visionario como una realidad interior que aparece *donne à voir* (dada a hacerse visible). Aunque esa experiencia sea —como él mismo lo afirma a través de Cortázar— un estado fulgurante, efímero, instantáneo, vertiginoso, en difracción (Bravo, 2013, pp. 12-13).

Esto pareciera tener una doble cara al situarlo con la verdad: perturbarlo y extasiarlo. Hay una búsqueda obsesiva de esa pureza o amplitud psíquica que se vive con lisérgica devoción. La noche es el escenario propicio. Su carácter simbólico ha sido relacionado con el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente. Es el estado previo al día que lo promete y prepara, y es el precedente en la formación de todas las cosas. Aquí es el estado en el que el yo se conecta con la intimidad.

La escritura pulsa la lira o zurce «el vestido de la belleza», y es una de las claves de la poética de Inverso iluminar la belleza. Invocar esa belleza a través de la palabra poética, aunque la noche dificulte verla porque ella llegará desnuda, desamparada; es la escritura el mecanismo tejedor para su resguardo. Allí esperará el poeta toda la piedad y la armará desde un vientre de tinta para que nadie la vulnere:

Me siento cada vez más cerca de los poetas, de los que consideran la poesía como una actividad del ESPÍRITU y de los que desdennan la poesía GIMNASIA. Me siento cada vez más cerca de los que consideran a la poesía como un medio de repenetrar en la vida y de los que son poetas en todos sus actos, no los poetas que concurren a dar un recital o una conferencia, sino los seres integrales de poesía, aquellos en los que la poesía se ha hecho mirada, sangre & gesto (Inverso, 2013, pp. 214-215).

De los nueve poemas en prosa presentes, tres ahondan en la poesía y su ejercicio con resonancias de manifiesto. En el anteriormente citado hay una postura de adhesión a aquellos poetas, «seres integrales de poesía», que viven para encarnar la palabra, cuerpo de la verdad que está presente en todas las cosas, y ellos son los portadores o reveladores de ese lenguaje solar –con el cual «repenetran» la vida o la resignan– del que Rimbaud hizo saber e Inverso lo continúa. La luz permite la transparencia y esta revela todo el procedimiento por el que se accede a ese conocimiento, que no exonera la angustia y su sombra. La noche con su traje pulsado en la palabra poética anunciará el alba, pero al mismo tiempo se transcurre a tientas de la intuición, la observación en la que el hacedor, en su no lugar económico y productivo utilitario (otro de los temas tratados por el universo Inverso), transita con semejanza las sendas de la pasada poesía mística del siglo XVI, en la que el poema es una forma de oración o de iluminación porque en su centro contiene una verdad: «Todos ellos miran la luz y la quieren para sí mismos, la toman para cubrirse y para tener nostalgia de un centro radiante, la enarbolan contra las tinieblas que acechan y marchan con ella por las calles de sus laberintos» (Inverso, 2013, p. 215).

La luz para salir de las tinieblas. La poesía que se sale de la vida utilitaria y mercantil. El poeta visionario y lumínico accede a la amanecida sabiduría que solo se consigue de la meditación profunda de ese no lugar, no pertenecer previo:

¿qué juguete loco bailando en la cabeza?
 ¿qué argumentos esgrimir
 para dar a las cosas la importancia que deben tener?
 tu beso me condenaría
 porque no se puede estar en el paraíso
 sin estar muerto
 sencillamente
 no sé lo que quiero
 esta noche
 otra vez
 mi corazón sin clavijas
 posa en el ruinoso teatro de mi ilusión (2013, p. 219).

El amante de la vida reconoce ese dulce amargo, traducción de Anne Carson al *glukupikron* de Safo (Carson, 2015), en el que el amor provoca dulzura y después amargura o de algún modo se comprenden. Aquí la experiencia del beso es de aquel que ante un deseo se arroja a cumplirlo, pero una vez logrado lo pierde junto con lo encantador que su búsqueda podía ofrecerle. Al paraíso se accede con la muerte y esta se ensaya a lo largo de la vida. El amante de la vida la pierde cuando accede a la develación de su misterio, como el visionario deja su travesía de revelación nocturna en la certeza de un poema solar.

La poesía de Inverso es una poesía del amante de todas las bellezas y, por lo tanto, amante de la propia poesía. Luis Bravo plantea que la figura femenina amada, referente de gran parte de sus textos, podría ser, muchas veces, la personificación de la poesía misma. En el poema «Príncipe de las nubes», el yo poético habita el todo y todo conforma su sensibilidad. El poeta puede conocer la crueldad del mundo, pero se vuelve en su contra en forma de hipocresía:

La fe la caridad el autoescarnio la amargura
 son las premisas para conocerme
 compenetrarse de mi misterio
 yo, príncipe supremo
 amo de las nubes de ultramar
 y la silueta letal de las bombas (...)
 soy poeta
 y por eso legislo
 mientras me escupen me ofenden y me degradan

bajo íconos espectrales de los templos
 corren ríos de dólares y promesas
 el dinero lo empuñan los maestros de esta farsa
 las promesas se pudren en el corazón de los parias
 soy un capítulo en tu agenda, perro hipócrita (Inverso, 2013, p. 78).

Él es todo y puede serlo todo, se conoce y profetiza el dolor colectivo: «Fatal será enfrentarnos a vosotros mismos / en la intimidad de los espejos». El poeta se conoce a sí mismo, por lo tanto, el universo donde legisla esto nos lleva al mundo griego y su inmortal inscripción al oráculo de Delfos. La naturaleza es espejo de ese conocimiento humano y lenguaje del inconsciente; esto se deja ver en tres poemas consecutivos sin título en los que cada uno sitúa a un exponente natural: un árbol, el mar y un rinoceronte; en los que el paralelismo psicocósmico es innegable y se lee la visión de ese neorromántico ojo enfermo. La poesía es el ejercicio de la vida y de la fe. Donde se ama y se busca refugio, donde la luz finalmente llega en forma de poema, aunque después de la devastación como un amanecer que demoró, como una vida que se esfumó muy pronto, pero la posteridad la reconstruye cabal, vigorosa, sensible:

me siento seguro en las tinieblas
 creo que son mi verdadera patria
 porque no tengo bandera
 en el reino de la poesía (2013, p. 188).

Sin banderas terrenales de qué enorgullecerse, o solo una, el arte, la poesía que se levanta proponiendo el tiempo y el sentido:

Tienes que ser muy fuerte
 porque todos los días empiezan de cero
 tu rostro tiene que irradiar luz propia
 tienes que ser multitud como los árboles en bosque
 ser piadoso como la tierra
 brioso como un potro
 eres muy joven para morir
 abre las puertas de tu corazón
 no dejes que la oscuridad te condene
 abarca con tu brazo el cielo y el mar
 aprieta los dientes
 no demores tu aventura
 que ya es tarde
 y ellos nos quieren enfermos y sin patria (Inverso, 2013, p. 193).

La poesía esa patria, esa sabiduría, ese amor, esa fe, esa vida, porque allí siempre está la verdad: «In a room with a window in the corner I found truth» (Joy Division, 1979).

Algunas hipótesis a modo de conclusión

En este breve estudio hemos tratado de mostrar que en la poesía de Inverso se realiza una multiplicación de la voz, que conforma una galería de máscaras como performance del devenir de la identidad en una estética dialógica y performática. A modo de conclusión plantearemos tres hipótesis por las cuales se explicaría esta escritura disruptiva en el contexto de la década del noventa.

En primer lugar, como ya se ha apuntado en otro trabajo (Delbene y Gerolami, 2014), tanto la dictadura como la posdictadura y sus persecuciones obligaron a los disidentes artistas o intelectuales a adoptar otros nombres, falsas identidades para evadir los peligros que la oposición al régimen militar acarreaba. Y, si bien en los noventa ya nos encontramos en democracia, las viejas prácticas represivas contra los militantes de los partidos proscriptos continuaron bastante tiempo explicitándose en las razias y las detenciones aleatorias. La adopción de seudónimos, *noms de guerre*, sobrenombres, alias fue una práctica característica del insilio que se trasladó de la vida a la literatura.

Una segunda hipótesis, de índole más filosófica, está vinculada con la disolución del sujeto moderno junto a tantos fines que significaron el declive de la modernidad en el mundo occidental. Este sujeto trascendental, surgido con el racionalismo burgués de la sociedad científicotécnica e industrial gestada en el siglo XVIII, estaba encarnado en el varón caucásico, de clase media y heterosexual. La posmodernidad, tal vez en su faceta más libertaria, representó el reposicionamiento de las subjetividades a través de los cuestionamientos de clase, raza y género, e impulsó el advenimiento de las minorías a la escena política a partir de las décadas del setenta y ochenta.

Este resquebrajamiento dio lugar a infinitas posibilidades de la performance de identidad como juego, creación, cuestionamiento, liberación que, como hemos visto, configura este laberinto de espejos de las máscaras del yo en la poesía de Julio Inverso. Y, por último, una explicación de rasgo más sociológico tiene que ver con el lugar o más bien el no lugar del poeta y la poesía en la sociedad moderna a la que hicimos alusión. En esta semiósfera racional en la que las prácticas tecnocientíficas son las que predominan en el orden de la episteme, la poesía y las artes en general, a partir del Romanticismo, ocuparán ese lugar marginal en el que el sujeto, aprisionado en el rincón de su intimidad, se abocará a deambular por el páramo solitario –ensoñaciones de un paseante– de su confinada intimidad. Al encierro del alma ahora, en pleno despliegue pandémico del siglo XXI, le agregaremos el del cuerpo para realizar por fin la utopía antimoderna del sujeto pasivo y amordazado. A pesar de todo, la poesía y las artes están llamadas a ocupar el locus de la resistencia, como la multiplicación y diversificación de las identidades en Inverso respondió al profundo rechazo del orden neoliberal en la propuesta creativa de la libertad.

Referencias bibliográficas

- Achugar, H. (1992). *La balsa de la medusa: ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- Appratto, R. (2014). *La ficcionalidad en el discurso literario y filmico*. Montevideo: Yaugurú-Universidad Católica del Uruguay.
- Bravo, L. (2007a). Huérfanos, iconoclastas, plurales (La generación poética uruguaya de los 80). En *V Congreso Nacional y IV Internacional «José Pedro Díaz»*. Ponencia llevada a cabo en la conferencia de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay, Montevideo.
- Bravo, L. (2007b). *Escrituras visionarias*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Bravo, L. (2013). Introducción a Inverso, Julio. *Las islas invitadas: poesía completa*. Montevideo: Estuario.
- Carson, A. (2015). *El dulceamargo*. Buenos Aires: Fiordo.
- Delbene, L. y Gerolami, C. (2014). La representación autoficcional en Lalo Barrubia y Julio Inverso. Trabajo presentado en el ciclo «Escrituras uruguayas actuales», en la Cátedra Alicia Goyena, Montevideo.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Inverso, J. (1992). *Falsas criaturas*. Montevideo: Vintén Editor.
- Inverso, J. (2011). *Papeles de Juan Morgan: narrativa y otras prosas* (Comp. L. Bravo, Obras vol. 1). Montevideo: Estuario.
- Inverso, J. (2013). *Las islas invitadas: poesía completa* (Comp. L. Bravo, Obras vol. 2). Montevideo: Estuario.
- Puig, L. (2004). Polifonía lingüística y polifonía narrativa. *Acta poética*, 25(2), 377-417. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30822004000200014&lng=es&tlng=es
- Quignard, P. (2017). *El sexo y el espanto*. Barcelona: Minúscula.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Rivero Scarani, F. (2005). El lado gótico de la poesía de Julio Inverso. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 34, 1927. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0505110019A>
- Sollers, P. (1967). Introducción: un paso sobre la luna. En J. Derrida, *De la gramatología* (pp. VIII-XIX). México DF: Siglo XXI.