

Primera exploración al teatro de Ibero Gutiérrez

Alejandra Dopico

Alejandra Dopico

adopico77@hotmail.com

Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas. Diploma en Escrituras ibero anglo americanas en Universidad de Montevideo.

Actualmente cursa la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Investigadora asociada de la Biblioteca Nacional, participa de los proyectos de investigación con los manuscritos de Delmira Agustini y de Ibero Gutiérrez que se llevan a cabo en el Archivo Literario de dicha institución.

Resumen:

Ibero Gutiérrez es un claro ejemplo de la sensibilidad alternativa que caracteriza a un sector de la juventud de los años sesenta en Uruguay. Poeta, pintor y también dramaturgo.

Esta publicación divulga la existencia de su obra dramática junto con documentación del archivo que permite comenzar a rastrear la génesis de esta veta y su influencia del teatro del absurdo.

PALABRAS CLAVE: Literatura uruguaya – Ibero Gutiérrez – contracultura – teatro del absurdo

First exploration of Ibero Gutierrez' theater

Abstract:

Ibero Gutiérrez is a clear example of the alternative sensitivity characterizing a sector of Uruguayan youth in the 60s. Playwright as well as poet and painter.

This publication disseminates the existence of his plays together with archive documentation that makes it possible to start tracing the genesis of this vein and the influence of the theater of the absurd.

KEY WORDS: Uruguayan literature – Ibero Gutiérrez – counterculture – theater of the absurd

RECIBIDO: 11/07/15
APROBADO: 17/07/15



IC, Juventud, arte y política (MUME, Montevideo, 2009)

Foto liceal que corresponde a los años en los que Ibero Gutiérrez comenzó a escribir su obra dramática

La temática propuesta para este número de la revista convoca, ineludiblemente, a Ibero Gutiérrez. El poeta, el pintor, el creador que experimenta constantemente, que se involucra con la situación política y social, transformándose, sin saberlo, en emblema del espíritu contracultural del 68 uruguayo, sigue dando señales de que en su afán experimentador no encontró límites ni encasillamientos.

Ibero trabajó y también experimentó con la realización de obras dramáticas.¹ Escribió alrededor de cincuenta textos para ser representados, fechados en su mayoría entre 1966 y 1968,² pero ya en setiembre de 1965 en su «Diario íntimo» de la adolescencia (1964-1965) registra lo siguiente: «[...] ayer comencé a escribir una obra Teatral. El propósito es el collage [sic], que por ahora me dio [sic] buen resultado (ahora quiere decir a la altura en que voy de la obra). Es una partida entre Shakespeare, Albee, Moliere, Ibsen, y el infaltable yo, que también pone sus GRANOS [sic] de arena». («Diario íntimo», 12/9/65).

Este es uno de los tantos apuntes que Ibero realiza de su constante experimentación artística, motivo por el cual su diario representa la muestra más fiel de su proceso de formación como artista autodidacta. En su labor creativa no lo detuvieron las barreras entre los géneros literarios, tampoco las

técnicas aplicadas tradicionalmente a las distintas artes. En este caso se propone incorporar a la dramaturgia la técnica pictórica del *collage*, procedimiento que toma de la pintura cubista, y para ello utiliza como materiales los discursos de distintos dramaturgos de la literatura universal. Podríamos decir que traslada el proceso creativo del *bricoleur* a la realización de su propuesta dramática, no solo como yo creador, sino como parte de esa creación. De esta manera, al incluir el discurso de su «infaltable yo» al de los dramaturgos reconocidos, se para frente y dentro de la experiencia artística de forma verdaderamente integral.³ Por otro lado, resulta significativa la selección de autores: Shakespeare, Moliere, Ibsen y Albee, dramaturgos que en sus obras asumen el rol crítico del arte como posibilidad de reflexión sobre la hipocresía de las formas sociales establecidas. Actitud que se observa también en toda la obra de Ibero, de la que la dramática no queda afuera.

Otro dato de considerable importancia es la visita de Marcel Marceau al teatro Solís, registrada detalladamente en su Diario:

[...] A las siete y cinco se apagaron las luces y dos focos laterales enfocaron el telón. Luego se apagaron. En la oscuridad se levantó majestuosamente dicho telón. Ahora las luces enfocaron un personaje, Pierre Verry; el anunciador. Parecía un muñeco de cera, estático, inmóvil, sosteniendo un cartel blanco con letras negras. En la cabeza un sombrero negro con un gran plumón rojo. En seguida, otra vez la oscuridad, un instante, y otra vez la luz: Marcel Marceau. («Diario íntimo», 3/8/65).

Escribe durante tres días consecutivos sobre esta experiencia; en el primero de ellos hace referencia a las visitas anteriores del mimo y aclara que en esas oportunidades no pudo asistir; en el segundo pega una foto del actor, narra con asombro el momento en que su madre le obsequia la entrada, registra las apreciaciones arriba transcritas y agrega los detalles del programa. El día siguiente anota:

[...] Luego de ver a Marcel Marceau nos sentimos inferiores. Todavía recuerdo perfectamente aquella escenografía. Unos telones negros de fondo y en la mitad del escenario, Marceau vestido con ropas blancas y grisáceas, con un sombrero (a veces) gris con una larga flor roja; de vez en cuando un cubo blanco servía de asiento. Una música especial para él servía en ciertos momentos, de complemento a sus movimientos («Diario íntimo», 4/8/65).

Este goce estético intenta ser registrado con profundo detalle, el joven se muestra conmovido por esta experiencia que apela a todos los umbrales sensoriales. La expectativa parece haber sido colmada en esa puesta en escena, en la que el juego de luces, el maquillaje, el vestuario, los accesorios, fueron parte integral de lo espectacular.

Si bien no podemos afirmar con total certeza que tal experiencia fuera determinante para su iniciación como dramaturgo, llama poderosamente la atención el espacio que dedica a estas apreciaciones, así como el breve lapso de tiempo que transcurre entre esa experiencia y el inicio de su exploración como dramaturgo.

Con respecto a las obras dramáticas clasificadas en el archivo: algunas son breves y llevan el título general de *Sketches*, aunque la mayoría cuenta con uno que las particulariza, como por ejemplo *La bruma melódica*; *La fuerza de la costumbre*; *Las soluciones del rey*; *Los incansables niños*; *Tradición, familia y propiedad*; *Vivir en vivo*; *Ir viviendo*.

Muchas tienen acotaciones y están divididas en actos, mientras que otras se desarrollan en un acto único. Algunas pocas están escritas en francés y en otras se incluyen diálogos en inglés. Apelan a la reflexión, a la complicidad en la ironía, y en todas se percibe la atmósfera de tensión e incertidumbre que se respiraba en nuestra sociedad y que Ibero vivió en carne propia.

En su «Diario íntimo», como ya se ha visto, registra todo lo que considera destacable de la actualidad, junto con dibujos, reflexiones sobre literatura, y particularmente sobre teatro. Otro claro ejemplo de su interés por el arte dramático puede verse en el «Libro II», ya que al inicio pega una foto publicada en el periódico *La Mañana*, 20/04/65, de una obra en cartel. Se trata, nada menos, de la puesta en escena de *El asesino a sueldo* de Ionesco, cuya dirección estuvo a cargo de Sergio Otermin en el teatro La máscara. Al respecto el joven comenta: «[...] tiene grandes y experimentadas personas en cuanto a actores y escenografistas [sic]. Esta es una nueva obra de vanguardia (como todas las de Ionesco) que juntas [sic] con muchas otras por el estilo ocupan nuestras salas teatrales» («Diario íntimo», 16/6/65).

En este artículo nos proponemos realizar una primera aproximación a la obra dramática de Ibero Gutiérrez. Al respecto del contexto histórico de este período, Roger Mirza⁴ afirma que toda esta problemática política, económica y social fue absorbida por la dramaturgia que llegó a desarrollar un nivel de compromiso cada vez más combativo, dando lugar a lo que se conocerá como teatro militante, cuyo objetivo principal será la denuncia de esa situación caótica (Mirza, 2007: 76).

Por otro lado, Mirza destaca la incorporación

paulatina de modelos europeos y norteamericanos, tanto de los textos mismos como de su puesta en escena. Y agrega que esta intertextualidad es uno de los factores que contribuyeron a la modernización del teatro uruguayo, que al mismo tiempo se politizaba cada vez más.

Una consecuencia lógica de esta evolución, según Mirza, es que los modelos tradicionales de la dramaturgia comenzaron a ser insuficientes y a convivir con nuevas propuestas teatrales. A partir de esta observación, toma el concepto de sistema teatral de Pellettieri, como categoría que abarca la actividad teatral de un país a través de distintos períodos, y lo aplica al estudio del teatro uruguayo, reconociendo la existencia de subdivisiones que según sus aspectos, o rasgos, forman los distintos microsistemas (Mirza, o. cit.: 50).

En el sistema teatral uruguayo reconoce un microsistema llamado realista reflexivo, integrado por aquellas obras que parten de la tradición naturalista y costumbrista, pero que incorporan el compromiso social a partir de personajes o hechos de carga significativa para la sociedad. Como ejemplo señala *Los caballos* de Mauricio Rosencof, presentada en El Galpón en 1967, obra que denuncia la situación laboral y las condiciones de vida del peón rural, enriquecida por el juego de percepción real y creación imaginaria que plantea la difícil delimitación de la ficción, como también por imágenes de gran valor simbólico (Ibidem: 79).

Asimismo estudia el microsistema del teatro épico-didáctico brechtiano, que justamente incorpora obras dramáticas de Brecht que luego se adaptan y escenifican en Montevideo, llegando incluso a apropiarse del procedimiento y crear las propias. De esta manera, el teatro se va politizando y comienza a ser considerado un instrumento de lucha ideológica.

Otro ejemplo de este modelo de creación uruguayo es *El asesinato de Malcom X*, de Hiber Conteris, estrenada en el teatro El Galpón bajo la dirección de Juvé Salcedo en 1969. A la propuesta ideológica del teatro como instrumento de cambio se le suman los procedimientos de distanciamiento o de extrañamiento, característicos de la estética brechtiana, como ser la presencia de actores relatores, coros que comentan la acción, actores que se desdoblán en escena, que cambian su vestuario, carteles con leyendas y proyecciones de secuencias filmicas o fotográficas, entre otros.

Y finalmente, el microsistema del teatro del absurdo, que incluye la recepción y creación de textos europeos con puestas uruguayas, como también la realización completamente uruguayo de los textos y su montaje.

En este grupo se incluye *La araña y la mosca* de Jorge Blanco, representada por La Comedia Nacional en 1962. Destaca de ella la sensibilidad del absurdo,

entendiendo por esto el sentimiento del sin sentido, que es acompañado por procedimientos como el automatismo verbal y gestual que rompen con las propuestas verosímiles tradicionales (Ibidem: 86).

Ya se ha visto, en los comentarios de su «Diario íntimo», el interés de Ibero por el absurdo, y lo corroboramos en un estudio minucioso que el joven realizara sobre *El Castillo* de Kafka, ejemplar⁵ al que tuvimos acceso inventariando su biblioteca en el MUME.⁶

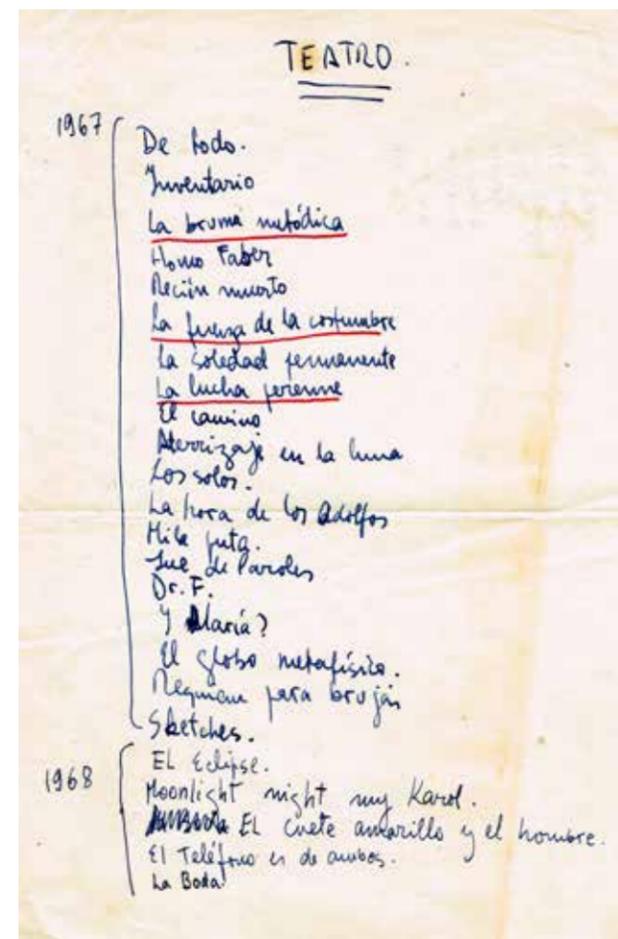
Esta novela, publicada en 1926, es, en palabras de Claudio Paolini, un ejemplo de humor grotesco y de angustia brutal (2014: 26), y es también uno de los antecedentes universales del absurdo, junto al *Ulises* de Joyce, Lewis Carroll y otros, además de toda la influencia de la vanguardia con Marinetti, Breton y Eluard (Ibidem: 26). Conclusión a la que tempranamente también llega Ibero cuando en los márgenes de la novela escribe: «La actitud de K es un poco la de todo hombre moderno acuciado [sic] por razones absurdas que lo esclavizan. Y en esta lucha es que busca realizarse» (I. Gutiérrez. «Manuscrito en Kafka»: 147). En esas anotaciones ya se percibe esa intuición de lo que más adelante la crítica identificará como «la sensación del absurdo».

También Paolini afirma que este teatro tiende hacia una observación metafísica y negativa de la humanidad, mostrando la inercia, la complacencia y el automatismo mental (O. cit.: 27). Esta sensación es la que Ibero capta en su lectura de *El Castillo* cuando registra: «K contesta en broma porque parece que es la única forma de integrarse a ese mundo absurdo del cual forma irremediamente parte» (153).

Este efecto parece proponerlo, también, en la creación de su obra dramática, en la que reproduce la pereza intelectual y el quietismo, así como lo inmotivado de la existencia. Es por ese motivo que en este primer acercamiento a su obra dramática identificamos en ella aspectos básicos o fundamentales del absurdo, que surgen de la experimentación de ese sin sentido.

Entendemos por absurdo, en primer lugar, esa distancia entre la necesidad del hombre de aprehender su realidad y la constatación de que ella es, en esencia, inaprehensible. De ahí que, antes de ser una categoría, el absurdo es el sentimiento (de desilusión) propio del siglo XX. El arte no hace otra cosa más que reflejar esa emoción creando universos que, en sí mismos, tengan su propia coherencia, aunque esta sea en sí incoherente. (Delgadillo Peña, 2009: 73).

Resulta oportuno, entonces, tener presente que cuando hablamos del absurdo partimos de una sensación o sentimiento que encuentra en el arte una forma de exteriorizarse, y que una vez plasmado en un universo de ficción, se reconocen en él características estéticas que luego lo determinan.



“Inventario” incompleto de puño y letra del autor en el que incluye varias obras ordenadas cronológicamente

Es por ello que en este arte no será posible reconocer un orden lógico, precisamente porque pretende reflejar el sentimiento de absurdidad de la vida, por eso las acciones son inmotivadas, los personajes sufren transformaciones repentinas sin razón, no reflejan individualidad y son indiferenciados. Se producen reiteraciones en objetos, gestos, sonidos o palabras que en ocasiones pueden volverse significativas.

Al respecto Ibero señala en la novela de Kafka: «Todo hasta lo más insignificante toma aquí una importancia y una trascendencia ilimitada» (182), procedimiento que se identifica en su propuesta cuando, por ejemplo, en una de sus obras los personajes acarician, rascan y huelen, permanentemente, la madera de una ventana, o, simplemente, pelan papas; gestos inmotivados e insignificantes, pero que por medio de la reiteración se vuelven significativos.

Según Esslin, lo absurdo en cuanto a la recepción se da en el hecho de que el público se enfrenta a esas acciones sin motivación alguna, fuera de la experiencia racional que lleva a la continua pregunta de saber qué es lo que está sucediendo (Mirza, o. cit.: 83).



Boceto de la escenografía para la obra *La Liberación*, fechada en 1968 y con rúbrica del autor

Valoraciones que coinciden, una vez más, con las hechas por Ibero en relación a la novela de Kafka, a partir de la cual ensaya la forma de lograr el absurdo estético, planteando como posibilidad el hecho «de crear situaciones infantiles en seres adultos». (159)

De esta manera, vamos trazando un posible camino de la experiencia del absurdo en el joven dramaturgo; de su recepción, en lo que pudo ser su lectura pero también como espectador de la propuesta teatral que de alguna manera fue brindándole otros aspectos de apreciación. Contextualizando esta experiencia, pensemos en el recorrido que tuvo este microsistema teatral en las salas uruguayas de la época.

Según Mirza, las propuestas de Ionesco, Beckett, Genet y Pinter se representan en nuestro país⁷ a fines de los años cincuenta, lo que genera luego la producción de textos y de espectáculos uruguayos (Mirza, o. cit.: 81).

También menciona la visita de compañías extranjeras que además de obras de Pirandello, Sartre, Camus, proponen espectáculos cercanos a la vanguardia histórica, ampliando así la experiencia

teatral del público uruguayo. Destaca que los primeros autores representados por elencos nacionales fueron Ionesco y Genet por Taller de Teatro, bajo la dirección de Héctor Gandós en 1957. En 1961 se escenifica a Samuel Beckett⁸ y a Harold Pinter. A partir de estos estrenos, señala la creación del colectivo Teatro Uno que durante los años sesenta y setenta ofrece el mayor número de puestas en escena de obras que pertenecen a la propuesta del absurdo (Ibídem: 84).

En cuanto a la producción de textos y espectáculos uruguayos con líneas absurdistas destaca en el año 1960 *La noche de los ángeles inciertos* de Carlos Maggi; *La araña y la mosca* de Jorge Blanco en 1962, entre otras. Recordemos que la obra dramática de Ibero se sitúa puntualmente entre los años 1965 y 1968, ya con la experiencia de la recepción de algunas de esas obras.

Su obra responde a ese esquema: ruptura de la mimesis tradicional, personajes automatizados, ruptura de la causalidad explícita, un tiempo no lineal. Pero a diferencia del teatro del absurdo que se realizaba en Europa, el enfoque de Ibero, así como el de otros autores uruguayos de la misma época, reflexiona sobre la

inutilidad de la existencia vinculándola y denunciando al mismo tiempo el absurdo de lo que ocurría por esos tiempos en el país (Ibídem: 87).

En este punto se produce un matiz en su clasificación, ya que lo absurdo dejaría de ser una propuesta impermeable a su contexto para, a partir de su discurso alternativo y solapado, convertirse en una propuesta temprana de las que Mirza llama de resistencia.

Este aspecto se ve claramente en ese grupo de *sketches* en los que el autoritarismo extremo, que linda con lo ridículo, es llevado adelante por una serie de personajes, todos ellos llamados «Adolfo», lo cual evidentemente connota la macabra figura de Adolfo Hitler.

A tal respecto, acompañando al boceto hecho para la obra *La Liberación*, se encuentra esta leyenda manuscrita del autor: «en las puertas del campo de concentración de Auschwitz (campo de exterminio, trabajos forzados) también se leía: “Arbeit mach Fromm” (El trabajo hace libre)».

Con estas alusiones al mundo exterior de la ficción, su obra dramática muestra claramente una variante del absurdo absoluto. De esta manera, toma aspectos característicos del microsistema teatral del realismo reflexivo,⁹ aunque sea para criticar esa situación histórica desde lo ilógico.

Esta oposición a la filosofía del absurdo también es señalada por Mirza en las escenificaciones de textos absurdistas de los años sesenta y setenta, que, por estas razones, pueden ser considerados una herramienta de denuncia de aquello que también era sentido como un absurdo político-social.

Esta variación es indicada por otros estudios hispanoamericanos que destacan la situación de incoherencia que se vivía en Latinoamérica como fuente inspiradora para algunos autores. Los escritores hispanoamericanos, según Zalacaín, integran las técnicas típicas del teatro del absurdo pero con sus propias ideas que hacen referencia al mundo que está fuera de ese universo ficcional (Delgadillo Peña, o. cit.: 14).

Para resumir, podríamos afirmar que el uso de un lenguaje con ambigüedades, elisiones, reiteraciones, ironías; la representación en espacios cerrados, opresivos, sucios; la presencia de héroes pasivos, sometidos o directamente deshumanizados e impersonalizados por no tener nombre que los identifique o por tener el mismo, son todas características que se aprecian en la obra dramática de Ibero Gutiérrez. En parte coinciden, aunque de forma temprana, con lo que Mirza identifica como características generales del microsistema de resistencia, aludiendo a esa estrategia que generó el discurso alternativo frente al discurso hegemónico del poder (Mirza, o. cit.: 48). Método en el que coinciden los distintos microsistemas antes mencionados, propios

del momento artístico que sirve de testimonio del Uruguay de los años sesenta y principios de los setenta.

Testigo y parte es Ibero Gutiérrez, quien por su intensa vivencia juvenil logra plasmar ese sentimiento de inconformismo, de hastío, de denuncia, de resistencia que se respira en toda su propuesta artística.

Si ser joven en el Uruguay de los años sesenta era iniciarse a la vida política con la intención indiscutida del compromiso militante, junto a la experimentación de múltiples inquietudes culturales que trascendían fronteras continentales y cánones artísticos (Markarian, 2012: 13), entonces Ibero es un claro ejemplo de esa sensibilidad alternativa, atravesada desde múltiples frentes.

Notas

¹ En este momento tengo el privilegio de trabajar con el archivo de Ibero Gutiérrez bajo la custodia de la Biblioteca Nacional (Agradezco por eso a Luis Bravo, Alicia Fernández, Carlos Liscano, Mónica Cardozo y a Esther Pailos, actual directora de la Biblioteca Nacional. También a Erika Escobar y Virginia Friedman por su ayuda constante). Allí clasifico los materiales, en parte lo ya publicado (Antologías: *I Prójimo-Léjimo* [Laura Oreggioni y Luis Bravo. Montevideo: Arca, 1987] y *II Buceando lo silvestre* [Laura Oreggioni y Luis Bravo. Montevideo: Arca, 1992]; *Obra Junta* [Luis Bravo. Montevideo: Estuario, 2009]; *La pipa de tinta china* [Luis Bravo. Montevideo: Estuario, 2014]), pero también otra zona, todavía inédita, como lo es su obra dramática.

² Hay un incompleto «inventario» ordenado cronológicamente, de puño y letra del autor, en el que se incluyen varias obras.

³ Con respecto a esta obra dramática, por ahora solo tenemos su mención en el Diario, pero aún no identificamos el manuscrito.

⁴ Roger Mirza (2007). *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

⁵ Franz Kafka (1951). *El Castillo*. Buenos Aires: Emecé Editores, S.A. (Trad. de J. Vogelmann).

⁶ Investigación que realizamos con Luis Bravo en el año 2011 y que continúa hasta la fecha.

⁷ Entre las pertenencias de Ibero se halla un programa de la propuesta teatral de la Alianza Francesa que incluye, entre otras, la puesta de *La jeune fille à marier* de Ionesco. Allí se observa subrayado el nombre «Ionesco».

⁸ También tuvimos acceso al ejemplar de propiedad de Ibero, editado por Ediciones Nueva Edición en 1964, que contiene *Final de partida* y *Acto sin palabras*, en el que aparecen subrayados algunos diálogos.

⁹ Clasificación hecha por Pellettieri y tomada por Mirza en su estudio del teatro uruguayo: *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia*.

Bibliografía

- Archivo de Ibero Gutiérrez, originales manuscritos y mecanografiados en custodia de la Biblioteca Nacional.
- AA.VV. (2009). *Catálogo: Ibero Gutiérrez: juventud, arte y política*. Montevideo: MUME, IMM, MEC y CCE.
- BRAVO, Luis (2012). *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*. Montevideo: Estuario Editora.
- (---) (2013). «El paciente revelado de un poeta urgente y rebelde», en *Lo que los archivos cuentan*, n. ° 2. Montevideo: Biblioteca Nacional.
- DELGADILLO PEÑA, Angélica María (2009). *El «Teatro del Absurdo» en Europa y Latinoamérica. Convergencias y divergencias*. Consultado en: <http://repository.javeriana.edu.co/bitstream/10554/6396/1/tesis73.pdf> [4/7/2015].
- GUTIÉRREZ, Ibero (2009). *Obra Junta*. (Compilación y notas Laura Oreggioni y Luis Bravo). Montevideo: Estuario.
- (---) (2014). *La pipa de tinta china. Cuadernos carcelarios 1979*. (Investigación y edición Luis Bravo). Montevideo: Estuario.
- MARKARIAN, Vania (2012). *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- MIRZA, Roger (2007). *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- MIRZA, Roger, et al. (2011). *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*. Montevideo: Universidad de la República.
- PAOLINI, Claudio (2014). *Teatro uruguayo y los pliegues del realismo*. Montevideo: Delta ediciones.

La poética insurgente de Ibero Gutiérrez

*Luis Bravo***Luis Bravo**

tarja@netgate.com.uy

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

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

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

Resumen:

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

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

The insurgent poetics of Ibero Gutiérrez

Abstract:

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

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

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