



'Inventivas' (neo) barrocas en el Uruguay

María José Bruña Bragado¹

RESUMEN

Tras la experimentación vanguardista de los años 20 y 30, tiene lugar en la poesía uruguaya un proceso de paulatina humanización que se intensifica y consolida en los años 60 desde el tono conversacional, socializante y comprometido que la década requiere. Sin embargo, ese espíritu lúdico primero y esa provocación que es verbal, pero también formal, no desaparecen por completo, y viven una segunda época de esplendor en los años 80 y 90. Así, tras un paréntesis que no sólo es literario, sino que constituye una dramática pausa histórico-política –la dictadura militar (1973-1984)– asistimos a la vuelta a la palabra y al nacimiento de una vertiente iconoclasta e interdisciplinar que amalgama distintos registros y formas artísticas (video-arte, *performance*, teatro, arte plástico), en lo que constituye una nueva versión de lo barroco. Marosa di Giorgio y Roberto Echavarren son dos de sus principales cultivadores. Con un temperamento marcadamente individual y una sensibilidad muy dispar, recurren al exceso y, a la manera del cubano José Cozer o del argentino Néstor Perlongher, configuran poéticas difíciles de encasillar y que devuelven el esplendor a una de las expresiones más fructíferas de la identidad hispanoamericana: lo barroco. Trazaremos, pues, el puente del Barroco caribeño al argentino y, por último, llegaremos a su manifestación en el Uruguay.

PALABRAS CLAVE

Poesía/Uruguay/ (Neo) barroco/Años 90/Interdisciplinariedad

ABSTRACT

During the XX Century (specifically the 20 and 30), Uruguayan Poetry slowly underwent a process of change from the Avant-garde multiple and original expression towards a more humane and intimate poetic form. In fact, the sixties meant the birth of a new kind of poetic stream, one with a politically-engaged purpose, aimed towards people.

¹ María José Bruña Bragado es Doctora en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Investigadora Postdoctoral en la Université Paris 8, *Chargé d'enseignement* del área hispanoamericana en la Université de Neuchâtel (Suiza), en la actualidad es Profesora Ayudante Doctora en la Facultad de Educación de Ávila. Es especialista en Estudios de género y poesía rioplatense. Contacto: mjbbruna@usal.es



The entertaining and subversive-aim characteristics of the Avant-garde movement remained, however, in the new poetic style, and powerfully reemerged in the eighties and nineties. Following the dramatic interruption provoked by military dictatorship, a new and iconoclastic movement surfaced. The most interesting features of this movement, usually called 'baroque' or '(neo) baroque,' are its interdisciplinarity and its mixture of different artistic manifestations such as video-art, performance, theatre and pictorial art. Marosa di Giorgio and Roberto Echavarren are recognized as the most influential authors in Uruguay during this time. With a markedly individual style and the ability to appeal to various emotions, both writers have assimilated styles similar to those of Cuban writer José Kozer and Argentinian poet Néstor Perlongher, in order to write historically meaningful Baroque poems. In this paper, we will analyze the bridge from the Cuban to the Argentinian Baroque, and trace its evolution and importance in Uruguayan poetry.

KEY WORDS

Poetry/Uruguay/ (Neo) Baroque/Nineties/Interdisciplinarity

[...] tres siglos después parece como si Mallarmé hubiese
escrito la mitología que debe servir de pórtico a don Luis de Góngora.

José Lezama Lima

La palabra es para mí un boomerang: va y viene por registros
disímiles, prolifera, se lateraliza constantemente, suscita el
movimiento de hormigueos, segrega una telaraña.

José Kozer

Necesitamos volver a sentirnos dueños de un idioma.

Álvaro Ojeda

Tras la cada vez más lejana subversión que protagonizan las vanguardias históricas en América Latina de la mano de Huidobro, Vallejo o Girondo, se produce, como movimiento lógico de la modernidad según la "tradición de la ruptura" (Paz 1974), una progresiva humanización en el terreno poético. Son, sin embargo, dos y no una, las manifestaciones, herederas, por contraste o por continuidad, del espíritu *avant-garde*, que vertebran el complejo y en apariencia caótico



panorama de la lírica actual en América Latina (Milán 2006). Por un lado, una vertiente decide continuar explorando el ludismo verbal y conceptual de las vanguardias desde lo plural, polivalente y fragmentario; por otro, nace una tendencia que reclama la vuelta a un pasado poético estable, realista, monolítico, edénico, que se ofrece como una suerte de asidero frente a la crisis permanente de valores e ideas. Ambas líneas, tanto la “inventiva” como la “restitutiva”, en palabras de Milán, cuestionan a su manera el momento postmoderno que estamos experimentando. Así, la primera de ellas trata de reflejar el caleidoscopio interdisciplinar del presente desde lo incompleto, la multiculturalidad y el humor. Por el contrario, la segunda tendencia censura a su modo el fin de la utopía y de los discursos legitimadores absolutos: lo hace desde una narratividad que trata de devolvernos una apariencia de estabilidad.

Es la expresión poética más arriesgada, la “inventiva”, la que nos interesa especialmente por lo peculiar de sus marcas, proyección y sentidos en la literatura de América Latina. En este sentido, es constatable que la preocupación por el lenguaje se remonta hasta el momento mismo de la llegada a un continente cuya realidad nunca había sido nombrada en castellano. Más tarde, el Barroco de Indias da entidad a un proyecto y una idiosincrasia constituida por la amalgama y el enfrentamiento desde la alteridad, como muestran de forma ejemplar la escritura de Sor Juana Inés de la Cruz, Sigüenza y Góngora o del cordobés Luis de Tejeda. Sin embargo, esta raíz barroca de lo hispánico y portugués –no podemos obviar la importancia de la “poesía concreta” brasileña, como luego veremos–, es denostada desde el cartesianismo eurocéntrico, desde una mirada occidental profundamente racionalista que descalifica todo exceso frente a la limpidez y concisión clásica. A pesar de ello, la esencia barroca y la preocupación por el lenguaje sigue integrando la columna vertebral del discurso en el continente y después de un primer rescate mediante las innovaciones modernistas de Darío y las vanguardias, Lezama Lima reflexiona sobre “la visión sustancial del lenguaje”, Nicanor Parra cuestiona por primera vez el quehacer poético desde el “habla” cotidiana y Octavio Paz nos lleva hasta lo depurado y esencial de la invención, toda vez que adopta una conciencia crítica ante el *logos*.

Lo “barroco” y “neobarroco” cohesionan y dan unidad, pues, a lo latinoamericano, de manera similar a cómo lo hace posteriormente, en un dominio más popularizado, lo “real maravilloso” o el “realismo mágico” (Freschi 2006). No



obstante, esa confluencia y mutiplicidad, esa mixtura que es el Barroco nace también, no se nos escapa, de Ezra Pound o T. S. Eliot, de Williams Carlos William y Wallace Stevens, pues son ellos los primeros en formular en la poesía moderna la polivalencia del lenguaje.

Esta corriente “inventiva”, fundamentalmente barroca, adquiere fuerza renovada más tarde con las figuras de José Kozer, David Huerta, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas y demuestra, asimismo, que el juego verbal no es gratuito, sino que constituye una forma de denuncia y de salvación, pues estos autores son casos paradigmáticos de la evasión a través de la palabra. En Brasil, por otro lado, había surgido ya en los años 50 el grupo *Noigandres* de los poetas concretos, directamente inspirados en Mallarmé o Apollinaire. Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari, integrantes del grupo, conceden una relevancia significativa a lo visual y lo espacial en relación al arte plástico y funden el signo gráfico con el significado.

Pasado el momento de la poesía concreta brasileña y de los barrocos caribeños, sucede algo similar en el Río de la Plata, tras el periodo convulso de las dictaduras militares de los años 70 y 80. En Argentina y Uruguay, naciones quizás menos propicias al lujo verbal, irrumpe con fuerza en los 80 una tendencia imaginativa desbordante que se suele denominar, ‘barroco’ o ‘(neo) barroco’ y que parte tanto de los precursores caribeños mencionados –también late siempre la búsqueda formal de Oliverio Girondo–, como de una inesperada conexión con la crítica filosófica francesa de Deleuze, Derrida o Lacan. Estamos ante la última fase de este movimiento cultural y artístico hasta el momento y uno de sus dinamizadores culturales y mentores en el Río de la Plata, desde su exilio en París, fue Severo Sarduy quien consideraba al argentino Arturo Carrera el heredero directo de *Orígenes*. Más que ante una vanguardia, estaríamos, como ya afirmaba Haroldo de Campos, ante una “transvanguardia” o “postutopía” que da cabida a todo, con un discurso heterogéneo. Tanto la insularidad cubana, como el *insilio* argentino o uruguayo pueden ser reflejados o combatidos mediante el esplendor semántico del *logos*. Es, pues, sumamente interesante el trayecto neobarroco que se dibuja desde el Caribe a un Cono Sur en principio más reacio a tal tradición exuberante –pese a su rechazo a la superficialidad–, pasando por México. Buena muestra de este viaje cultural es la ya clásica antología *Caribe transplatino* (Perlongher 1991).



La fascinación casi narcisista por la materialidad del lenguaje mismo, un hermetismo muy mallarmeano, el mantenimiento de una sintaxis compleja, la exploración y experimentación en la polivalencia de la palabra, la preferencia por lo sofisticado lúdico y la confluencia frecuente de ética y estética, de creación y pensamiento (“Cadáveres” de Perlongher), son algunas de las características de un poema neobarroco. El barroco siempre se monta, como señala Severo Sarduy, sobre uno o varios estilos anteriores. En este sentido, los escritores neobarrocos no comparten un estilo único, definido y homogéneo, sino que recorren una amplia gama estilística y temática. Por ello, sería más pertinente, como observan algunos críticos literarios, hablar de una tendencia común a la barroquización. Se trataría, en todo caso, de textos proliferantes donde el poeta pone énfasis en la no-identidad del sujeto y lo ubica en la lógica deleuziana del ‘devenir’.

Hay, con todo, una diferencia de matiz con respecto a las vanguardias, donde se insiste en la orfandad autorial para poder proclamar que el sujeto es el lenguaje mismo. Por el contrario, el texto neobarroco nunca estalla porque el estallido supondría su final, su clausura. El poema interroga al hablante, al poeta, al mundo en un acto de *in crescendo* revulsivo contra el lector. El lenguaje mantiene vivo el poema y nos mantiene siempre alerta, en un constante ‘devenir’, en un presente que se actualiza y renueva, en una *performance* siempre distinta, siempre en acción. Por otro lado, la forma no es totalmente vacua u ornamental, como podría pensarse, sino que en sus repliegues laten agazapados significados, contenidos, puesto que no se trata sólo de devolver prestigio a la palabra. Si en Góngora, Gracián o Sor Juana había un sentido implícito (a veces escatológico o transgresor), también lo hay en los neobarrocos rioplatenses, que nunca se quedan en la “cáscara”, sino que buscan siempre el “hueso”, el “nudo”.

Arturo Carrera, Nestor Perlongher, Héctor Piccoli, Tamara Kamenszain o Emeterio Cerro en Argentina; Roberto Echavarren, Eduardo Milán y Marosa di Giorgio en el Uruguay son los principales representantes de un ‘neobarroco transplatino’ que tiene quizás en los hermanos Lamborghini, Leónidas y Osvaldo, a dos de sus precursores más extravagantes.

Es, sin embargo, a Néstor Perlongher, considerado hoy escritor de culto, a quien se debe la variante semántica “neobarroso” para hablar de esta tendencia. Marginal por su condición de homosexual, de exiliado, de maldito, Perlongher



rebaña el término y habla de “un barroco cuerpo a tierra”, arrastrado por los suburbios de Buenos Aires. Es una poesía “sucía” de acontecimientos, de miserias, de política, de sexualidad, que atraviesa el lodazal del Río de la Plata hasta llegar a Montevideo.

Es, seguramente, debido a la fatiga crónica provocada por los proyectos poéticos de los años sesenta, lastrados por lo referencial-comunitario y cierto tono panfletario, por lo que nacen estas escrituras proliferantes y subversivas en Uruguay. Citemos a Echavarren quien deja constancia de ese cambio:

[...] Prevalecía una poesía coloquial y “comprometida” cuyas huellas todavía arrastramos y que ofrece tanto entonces como hoy las marcas patéticas de su insuficiencia: afincada en límites convencionales y “correctos”, no tenía en cuenta el gran cambio que se hacía patente por entonces a partir de Estados Unidos y de Inglaterra: una nueva política de minorías, de exploración de sustancias, y de un eros no identitario, que se filtraba en gran parte a través de la música y de los estilos visuales asociados con la música. Frente a la poesía coloquial y simplista que tuvo su auge por entonces, [...] aflora una conciencia muy aguda del artificio, de la extravagancia, de la burla y los disfraces. (Echavarren 2005: 6)

En este breve extracto crítico, vemos resumidas algunas de las características más importantes del ‘neobarroco’ que completan el cuadro ya esbozado: lo multicultural, la tendencia a la fluidez identitaria, sexual o de género, el erotismo exacerbado, lo interdisciplinar o híbrido, en relación a la música, pero también al arte plástico o la *performance* y, sobre todo, la tendencia al artificio, el tramantojo y al disfraz, a una ‘construcción’ preñada de sentidos, densa conceptualmente, pero también rigurosa desde un punto de vista formal. El pastiche, la amalgama de estéticas y lo metapoético son, pues, algunas de las bazas principales de lo ‘neobarroco’. Por otro lado, la falta de confianza en la capacidad comunicativa de la palabra da lugar a un trabajo poético profundamente individualista y personal. Todo este *humus* sincrético enriquece y fertiliza, como vamos a ver, el terreno uruguayo.

Uruguay no es sino un pequeño país cuya producción cultural, sin embargo, excede todo cálculo ya desde los inicios de la modernidad (Herrera y Reissig, Lautréamont, Agustini, Ibarbourou, Rodó, etc). Desde los sesenta la palabra toma



la calle, el café, el teatro, la librería y prolifera, y si bien es cierto que la lectura adquiere una dimensión visual y performativa muy barroca, también es verdad que pierde parte de su aura y en ocasiones se desustancia. El corporativismo y el concepto de un arte colectivo al alcance de todos, no sólo como público, sino también como artífice, son habituales en un Montevideo abierto y plural. Con todo, en ese aparato cultural sólido y permeable donde se da cabida a todas las voces, cabe hacerse la pregunta acerca de si todo vale, de si esa preocupación multicultural por el 'otro' no acabara, no sólo yendo en detrimento de la propia calidad poética, sino que provoca una "banalización de las estructuras" (Benítez Pezzolano 2007), además de encubrir ciertos residuos xenófobos u homófobos (Žizek 1998). Y es que esa preocupación por la otredad no acaba siendo, en ocasiones, más que una política habitual instaurada desde los centros de poder político, económico y cultural.

Quizás como reacción y respuesta a esa popularización excesiva del fenómeno poético, que tanto hubiera gustado al Gombrowicz que rechazaba la solemnidad y elitismo de la lírica en 1947, nace lo críptico de las estéticas neobarrosas –en alusión al barro del Río de la Plata– de Marosa di Giorgio, Roberto Echavarrén, Melisa Machado, Eduardo Espina o Álvaro Ojeda. Se buscan, entonces, una complejidad y densidad mayores para escapar a las trampas de esa "fácil" aproximación al otro que propician la postmodernidad y el multiculturalismo. Es lo que Benítez Pezzolano denomina "proceso disgregatorio".

Se opta, pues, como ya adelantamos, por lo individual frente al colectivismo social de los 80 en busca de una identidad frente a la expansión totalizante, se bucea en la diversidad sexual y en una realidad que no es designable o narrable, no es verosímil sino fragmentaria. Asimismo, frente al tono optimista y sereno, el escepticismo o el nihilismo se instalan, aunque conviven con la autoparodia y la visión esperpéntica de la realidad, constatando con su presencia la falta de toda estabilidad o asidero ideológico, como es propio, por otra parte, del momento postmoderno.

Con todo, tampoco podemos obviar que ese vuelco en la estética y las prerrogativas nace, en parte, de la "ansiedad de las influencias" con respecto a las poéticas de las décadas previas, a partes iguales rechazadas y admiradas. Los años 80, en efecto, suponen el nacimiento de una generación literaria de re-



lieve (Bravo 2007) con dos, o acaso tres, oleadas importantes en su evolución. Las características de esta generación, que pueden hacerse extensivas en algunos casos a las poéticas y movimientos estéticos que surgen en la misma década en otros países de América Latina, podrían ser sintetizadas, según Luis Bravo en “orfandad, pluralismo, interdisciplinariedad, defensa y búsqueda de una irrestricta libertad en lo formal y en lo ideológico” (Bravo 2007: 105). Este movimiento de libertad es lógico teniendo en cuenta la autocensura, el encarcelamiento, el exilio y represión de los años previos, con la dictadura militar (1973-1984) como protagonista.

Así, la alegoría y la metáfora transformativa como formas nuevas del discurso, una tímida interdisciplinariedad con las artes plásticas y escénicas y la salida a la calle y la popularización de la palabra son tres de las líneas fundamentales que se dan cita en los 80 en el Uruguay, y esto sin tener en cuenta la gran cantidad de poetas exiliados en Francia, Brasil, México, Estados Unidos (Milán, Fierro, Fressia). La primera fase o “de la resistencia”, desde el aperturismo de los 80 hasta los años 85-86, es la protagonizada por Rafael Courtoisie, Elder Silva, Alicia Migdal, Silvia Riestra, Aldo Mazzucchelli, Álvaro Ojeda, Gustavo Wojciechowski “Maca” y Luis Bravo, entre otros. Sus líneas expresivas son dispares y van desde cierta contención a una proliferación experimental y de oposición, bien activa, bien pasiva a la dictadura, lo que acelera, de algún modo, su clausura.

El segundo momento de esta generación del 80 ha sido denominado por Hugo Achugar como “la restauración cultural”. El espíritu innovador perdura, pero se quieren volver los ojos también a los años 60 en un empeño nostálgico que el propio Achugar denuncia por ser manipulado, políticamente por la derecha, culturalmente por una izquierda hegemónica y cerrada. Unos y otros prefieren mirar al pasado. En este momento de “democracia tutelada” se comete el “abuelicidio” de los 45-60. La gran multitud de revistas y publicaciones hace posible un dinamismo poético inaudito en este momento: *La oreja cortada*, *Tranvías y buzones*, *GAS*, *Suicidio colectivo*, *Minga*, *Rem*, etc. Es un período agitado donde aún existe represión contra los jóvenes, control estatal de la cultural y se aprueba la “Ley de impunidad” que supone que no se juzgara a los que cometieron torturas y asesinatos en los años de la dictadura. Ratificada en 1989, la “Ley de impunidad” marca a toda una generación en el desengaño y la desilusión, pero también sigue existiendo un espíritu subterráneo provocador.



El neoliberalismo postmoderno no puede ser atacado sino por un grupo de jóvenes poetas, siempre al margen que se refugian en el punk-rock de una “cultura subterránea”. Así, esta segunda fase, que iría de 1986 a 1989 es la llamada “movida contra-cultural”. Lalo Barrubia, Andrea Blanqué, Ana Cheveski, Silvia Guerra, Hebert Benítez, Carlos Liscano, Thiago Rocca, Sabela de Tezanos, Isabel de la Fuente son sus principales representantes. Aparecen con más fuerza la *performance* y el libro-objeto, el video-clip y lo híbrido. Surge la diversidad en lo sexual, siendo la tendencia homoerótica una de las más representativas e interesantes, así como la autocrítica ideológica. La movida tenía sus propias editoriales, revistas alternativas y espacios para recitales, *performances* y eventos de todo tipo (Cabaret Voltaire, Arte en la lona, El circo de Montevideo, Arte de Marte). Algunos poetas “de la resistencia” se le unieron en ese registro provocador y controvertido. De este modo, abrieron camino a prácticas artísticas que son el pan de cada día en los comienzos del siglo XXI.

Con todo, el repliegue hacia lo introspectivo vuelve a la altura del año 1994. Es entonces cuando comienzan a desaparecer revistas, talleres y eventos y la poesía se refugia, de nuevo, en tertulias y ciclos de lectura, pese al aporte de “Insomnia” (*Revista Postdata*) y “República de Platón” (*La República*). Este tercer momento de la generación del 80 puede también ser considerado como el inicio de una nueva promoción, la “generación del margen” (Ciancio 2005), pues aunque se continúan muchos de los antiguos postulados (Mariella Nigro, Melisa Machado, Teresa Amy, Eduardo Curbelo), otros modifican totalmente sus sentidos y proyección (Pablo Galante, Fabio Guerra, William Johnston, Mercedes Estramil o Alicia Srabonian). *La abadía de los pensamientos* constituye una antología de referencia para comprender este momento poético. Tal antología, junto al Primer Festival de Poesía Hispanoamericana -donde participaron 120 poetas uruguayos y 36 extranjeros en lecturas, debates, video-arte y *performances*-, dieron arranque y empuje a esta generación.

Por último, en el año 2003-2004 nace un nuevo grupo de poetas jóvenes en torno al proyecto “Arfetato”, editorial que publica obras de autores de los sesenta, pero también contemporáneos bajo la rúbrica “Poesía oriental for export”: Martín Fernández, Martín Barea Mattos, Francisco Tomsich, Isabel de la Fuente, Virginia Lucas, Leandro Costas Pla. En gran parte de los casos son poetas que funden lo plástico y visual con lo poético, lo teatral o la *performance* nuevamente.



Los 80 se caracterizan, por tanto, por la paradójica fusión entre lo individual-críptico-introspectivo y el impulso colectivo-socializante y la ruptura con el realismo conversacional de la poesía de los 60 y 70. La estética neobarroca de los 90 se queda con lo primero y con el trabajo artístico de/sobre la palabra y se quiere desprender de anclajes circunstanciales, no subordinándose a fines comprometidos demasiado evidentes. Los principales cultivadores, gran parte de los cuales residen en el extranjero, son: Eduardo Espina y Roberto Echavarren (precursores), Marosa di Giorgio, Víctor Sosa, Melisa Machado, Álvaro Ojeda, Javier Barreiro, Carlos Pellegrino, Gabriel Vieira. Tienen conexiones indudables con el argentino Néstor Perlongher y el cubano José Kozar.

A pesar de diagnósticos desalentadores, como el que hace Hebert Benítez Pezzolano quien señala el individualismo, el diálogo improductivo con los poetas de los 80, el escepticismo y la falta de estabilidad ideológica y una multiculturalidad más peligrosa que libre, me parece que lo neobarroco da cauce a formas de expresión lúcidas, innovadoras y reveladoras del momento postmoderno y de la identidad latinoamericana. Así, mediante la carnavalización de la realidad, sondeamos qué está pasando; mediante el montaje y deconstrucción del lenguaje provocamos un efecto poético que puede nacer de la propia sonoridad de las palabras, en un fluir, en un devenir, como muestra de forma evidente la escritura de Marosa di Giorgio; mediante lo escatológico o el erotismo crudo despertamos la conciencia *de género* del lector. Si en el Barroco se trataba de obtener un efecto de belleza desde la acumulación erudita y el estímulo de los sentidos -sin olvidar las exploraciones en lo oscuro de un Góngora-, ahora son la parodia, tan lezamiñana, tan propia de Herrera y Reissig también, el artificio y la condensación de lo ancestral y lo "mitológico urbano", los que invaden la poesía, pero conviviendo, en muchos casos, con el lenguaje de la calle; es lo mutante, lo metamórfico en combinación con la sensorialidad/sensualidad del lenguaje lo que lo caracteriza.

Nos referiremos a continuación sucintamente a dos de los escritores barrocos con un imaginario más singular e interesante en el Uruguay: Roberto Echavarren y Marosa di Giorgio.

Roberto Echavarren combina, como muchos de los escritores neobarrocos, su faceta como crítico con la de poeta. Doctor en Letras por la Universidad París VIII por la que pasó Michel Foucault también, estuvo asimismo en diversos



centros europeos y americanos, como la Universidad Goethe de Frankfurt am Main, la Universidad de Londres, la Universidad de Nueva York, la Facultad de Humanidades de la Universidad de Montevideo y el Instituto Rojas de la Universidad de Buenos Aires. Desde un punto de vista teórico, ha trabajado a algunos de los autores más singulares del Río de la Plata, tales como Felisberto Hernández o Manuel Puig.

Es autor de varios libros de poesía: *La planicie mojada* (1981), *Animalaccio* (1986), *Universal ilógico* (1994), *Casino Atlántico* (2004) y *Centralasia* (2005). Sus poemas escogidos fueron compilados, junto con artículos críticos sobre su obra, en *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (1996). Entre sus libros de ensayo destacan *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto* (1998) y *Performance, género y transgénero* (2000). Por otro lado, ha publicado dos novelas: *Julián. El diablo en el pelo* (2003) y, más recientemente, *Ave roc* (2007).

Su lenguaje celebratorio y críptico, plagado de erudición a nivel de contenido, de hipérbatos y encabalgamientos desde un punto de vista sintáctico y de cultismos, a nivel léxico, exalta temas plenamente posmodernos como el aura innegable de los fetiches –la moda–, el universo artificial de las nuevas drogas, el viaje a Asia como catarsis del hombre moderno o la música rock como escape. Sin embargo, combina, en forma de pastiche, este registro elevado con otro totalmente popular o un argot juvenil voluntariamente *snoob* lleno de extranjerismos. En el cruce de ambos modos, de la “demo” o los “chuchos” con el “ápice” o el “zafiro”, estriba la plasmación lúcida de la heterogeneidad de la postmodernidad, con su efecto paródico, de desfase o ruptura. Por otro lado, los efectos fónicos y sinestésicos nos devuelven una lírica juguetona e ingeniosa que rompe la expectativa de solemnidad esperable en ciertos poemas barrocos: “El cantante cubierto de esmaltadas escamas/escapa antes de que lo pillen los pillastres”.

Con todo, lo más original de su poética lo constituye, aparte de esa retórica entre sorjuanina y modernista –Julián del Casal– que tiende al prosaísmo y se combina, en ocasiones, con una sintaxis mucho más entrecortada y plástica, una sensualidad que exuda por todos los resquicios, sensualidad transgresora y que cuestiona los planteamientos de género al uso, pues la tematización acerca del andrógino o trans-género se convierte en uno de sus tópicos más interesantes (“un bailarín a gogó en un minivestido plateado, un tipejo balanceándose,



papagayo estrujado verde lima” se lee en “Casino Atlántico”). Por último, el énfasis en lo escatológico y abyecto en forma de residuos, vómitos, cadáveres, sudores, la mugre y la estridencia en general nos hace trazar parentescos evidentes con Puig, Sarduy o Arenas. Bajo esta estética compleja, experimental y culturalista late una censura hacia todo aquello que coarta la libertad. Su poesía constituye así una apuesta por la transgresión y la identidad y plantea, como Butler y Rubin hacían desde un punto de vista teórico, la ‘desnaturalización’ de las categorías hombre y mujer. La identidad de género es un ‘devenir’ y lo *queer* está más allá de los límites del ‘heterocentrismo’ de nuestra sociedad:

La significación más amplia de la condición posmoderna yace en el reconocimiento de que los límites epistemológicos de esas ideas etnocéntricas son también fronteras enunciativas de una serie de otras disonancias, y aun de historias y voces disidentes –mujeres, el colonizado, grupos minoritarios, los portadores de sexualidades sometidas a control policiaco. (Bhabha 1994: 4-5)

Otra escritura en los límites de la subversión y lo anticanónico o marginal es la de Marosa di Giorgio. Escritora de culto, su prosa poética y su poesía están libres de tabúes y descolocan o desestructuran la sintaxis y la ideología convencional al mismo tiempo. En Marosa están presente lo antropomórfico, la mezcla, tan surrealista, de lo onírico con lo “real”, y todo ello a través de un trabajo sobre el lenguaje que afecta a lo eufónico y lo sonoro y las asociaciones disparatadas e ilógicas que surgen de ese parecido fónico. No hay acciones, sino transformaciones o metamorfosis:

¿No podría pensarse que la poética de Marosa ofrece a una sociedad como la nuestra, con mecanismos de segregación siempre dispuestos a funcionar, una lírica erótica en contrapunto con esos modelos ya-ahí que multiplica la propaganda? *Queer Marosa, rara*, en todas las valencias del término, rara en su erótica alternativa. (Capurro, 23)

A través de procedimientos muy dispares que tienen que ver, en primer lugar, con la reivindicación transcultural de una suerte de femineidad desde el placer y el deseo y, en segundo lugar, con la teoría *queer*, ya enunciada en el caso de Echavarren, esta escritora plantea modos de transgredir las imágenes de mujer al uso. Así, sus escritos nos desconciertan con una prosa irreverente y lúci-



da que deconstruye y renueva toda idea preconcebida. Su forma transgresora asombra y escapa a todo intento de clasificación. Ella misma lo advierte en una declaración: para leerla “hay que entrar en una habitación/bosque/comarca encantada” y “hablar con hadas y con ángeles”. (Di Giorgio 2006)

Esta “falena”, esta “mariposa” o “dríada”, como le gustaba ser denominada a la autora, mezcla poemas en prosa, prosa poética, poemas ensayo, poemas teatro, -tiene extraordinarias dotes como recitadora- y es considerada por Ángel Rama en su ensayo *La generación crítica 1939-69* como una de las figuras renovadoras de la literatura uruguaya por su intento de superar los límites del lenguaje, en una línea parecida a la practicada por Osvaldo Lamborghini o Néstor Perlongher. En efecto, si ya en *Liebre de marzo* (1981) o *Mesa de esmeralda* (1985) se aprecia la creación de un universo inédito trazado con una pluma originalísima, su única novela, *Reina Amelia* (1999), nos deslumbra, no sólo por la presencia de sus peculiares fantasías, inspiradas tanto en las leyendas medievales como en la literatura féerica, sino por un estilo reconstruido a través de una adjetivación inusual y una sintaxis autónoma. El carácter mestizo y surrealista de sus escritos se aprecia asimismo en los últimos títulos: *Misales* (1993), *Camino de pedrerías* (1997), *Rosa mística* (2003) o *Flor de lis* (2004). En realidad, existe una red, trama o pedrería tan elaborada y trabada, como sólo el barroco permite, que une los hilos de todos sus textos. Sus doce primeros poemarios, elaborados como un continuo *work in progress* aparecen recopilados en dos volúmenes en *Los papeles salvajes* (1979 y 1991) y sólo en el año 1999 ve la luz su primera y única novela, *Reina Amelia*.

Desde la invitación a la lectura y consideración de los autores/as que practican este nuevo molde que reactualiza lo barroco con otras estrategias y alcances, particularmente fértiles en la actualidad en el ámbito rioplatense, damos por concluido este trabajo que trata de ser una primera aproximación a un tema amplio, controvertido y con una proyección cada vez mayor.



Bibliografía

Bhabha, Homi (1994): *The Location of Culture*, London and New York: Routledge.

Benítez Pezzolano, Hebert (2007): "Nuevas diversidades: Desplazamientos y aplazamientos en la poesía uruguaya reciente (y un breve apéndice multiculturalista)". Conferencia en el marco del Instituto de Profesores "Artigas"; inédito facilitado por el autor.

Bravo, Luis (2005): "Poesía uruguaya 1980-2005 (Historia crítica abreviada)". En *Revista Les Langues Néol-latines*, Paris 99 [334], pp. 93-110.

_____ (2007): "Huérfanos, iconoclastas, plurales (La generación poética uruguaya del 80)". En *Fórnix: Revista de Creación y crítica*, Lima 5-6, pp. 105-156.

Campos, Haroldo de (1984): *Galaxias*. Sao Paulo: Perspectivas.

Capurro, Raquel (2005): *La magia de Marosa di Giorgio*. Montevideo: Lapzus.

Ciancio, Gerardo (2005): *Nada es igual después de la poesía*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.

Di Giorgio, Marosa (1979): *Los papeles salvajes I*. Montevideo: Arca.

_____ (1991): *Los papeles salvajes II*. Montevideo: Arca.

_____ (1999): *Reina Amelia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Echavarren, Roberto, José Kozér y Jacobo Sefamí, selección y notas (1996): *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Echavarren, Roberto (2005): *Marosa di Giorgio: devenir intenso*. Montevideo: Lapzus.

Gombrowicz, Witold [1947] (2006): *Contra los poetas*. Madrid-Buenos Aires: Sequitur.



Mazzucchelli, Aldo y W. Biurrum (1994): *La abadía de los pensamientos*. Montevideo: Arca.

Milán, Eduardo (2006): *Un ensayo sobre poesía*. México: Ácrono-Libros del Umbral.

_____ (2006): *Crítica de un extranjero en defensa de un sueño*. Madrid: Huerga y Fierro.

Paz, Octavio (1974): *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

Perlongher, Néstor (1991): *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana y rioplatense*. Sao Paulo: Iluminuras.

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

Zizek, Slavoj/Jameson Frederick (1998): *Estudios Culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Paidós.

Documentos en Internet

Freschi, Romina (2006) "Neobarroco, verdad y ficción". En *Plebella. Poesía actual* 4. En <http://www.plebella.com.ar> [16-03-08].

Entrevista a Marosa di Giorgio por Julia Galemire: <http://www.uruguay.com/revistadigitallaonda>, número 44 mayo 2006. [20-03-08]