

“Viva la pepa: 10 poetas y 10 plásticas”: figuras del sujeto artístico postmoderno en los colectivos emergentes de la transición democrática en el Uruguay.

Lucía Delbene¹

“Viva la pepa”, fue un colectivo de mujeres poetas y plásticas que se consolida en torno a una antología que se publicó en Ediciones de Uno en 1990: “Viva la pepa: 10 poetas y diez plásticas”². No obstante la fecha tardía de publicación, ésta testimonia un proceso que comenzaría a tomar cuerpo en plena etapa de transición o lo que los críticos de la década han llamado de “movida contracultural” o incluso “promoción dionisiaca”. Esta última se comenzó a gestar en el segundo lustro de la década del 80, años bisagra que se instalan entre el “subidón” de la apertura y el desencanto de la restauración. El colectivo se reúne por primera vez en el Circo de Montevideo en 1988, evento que adobó la escena artística local de finales de los 80 con la integración de distintas expresiones que abarcaban desde la música hasta el teatro o los títeres. Andrea Blanqué, fue la figura convocante a la que se unirán Silvia Guerra, María Gravina, Isabel de la Fuente, Patricia Bentancur, Lacy Duarte y Nelbia Romero entre otras, en una época donde comenzaban a circular los primeros debates acerca de las minorías, en pleno auge postmoderno de la cuestión del sujeto y sus relaciones con el poder. En la convocatoria que realiza Blanqué para la formación del colectivo se manifiesta la cuestión del género, invisibilizado como expresión política y artística, comenzando a dar voz a los grupos que empiezan a tomar forma política a partir del periodo. En este trabajo, intentaremos analizar el discurso de las mujeres como subjetividades de minorías postmodernas y su expresividad en las dos manifestaciones artísticas que consagró “Viva la pepa”, la poesía y la pintura.

hombres, hombres, hombres (Blanqué: 113) cierra el segundo párrafo de *Breve historia pepal*, epílogo del libro que publicara Ediciones de Uno como cierre de la experiencia. Dicha reiteración hacía referencia a la participación de género en la arena pública del debate cultural, particularmente intenso hacia finales de los 80. Efectivamente, si

1 Lucía Delbene Azanza (Mdeo. 1975) Poeta, narradora, investigadora y docente. Egresada del IPA (Instituto de Profesores Artigas) y Lic. en Filología Hispánica (Universidad de Barcelona) En poesía ha publicado “Garza en garza” (2009); “Taurolabia” (2012), en narrativa “La homicida de las flores” (2001) Revista Cantá Odiosa, “El libro de los peces” (Trópico Sur, 2013) “El libro de los peces y otros relatos” (Trópico Sur, 2014) y diversos artículos sobre poesía en revistas electrónicas nacionales, hispanoamericanas y extranjeras: H Enciclopedia (Uru), No Retornable (Arg), Piedra Alta (Uru), Revista Lab (Chile), Revista Sic (Uru), Alter/nativas (USA).

2 Las participantes en “Viva la Pepa” fueron: Cecilia Álvarez, Andrea Blanqué, María de la Fuente, Isabel de la Fuente, Marianela González, María Gravina, Silvia Guerra, Laura Haiek, Elena Neerman y Marisa Silva por la poesía; Pilar González, Inés Olmedo, Lacy Duarte, Mónica Packer, Nelbia Romero, Lala Severi, Ana Tiscornia, Patricia Bentancur, Stella Vidal y Beatriz Battione como pintoras.

observamos esquemáticamente, la intervención de las mujeres en el territorio público del quehacer intelectual, observaremos que, consagradas históricamente como poetisas de la nación, prestándole a menudo un rostro con el cual ésta llegó a identificarse, su participación en la configuración de la identidad de los espacios culturales, las improntas estéticas o la lucha de los discursos artísticos de la *polis*, se ve sensiblemente soslayada por una actividad creativa que pareciera transcurrir en el coto del espacio privado. Por supuesto que esta afirmación conoce algunas excepciones, como el caso de Idea Vilariño que funda y dirige la Revista Número en el seno de la generación del 45, o el de Susana Soca, poetisa directora de la revista *La licorne*, editada en Francia que publicaría los textos de Felisberto Hernández, que no hacen más que confirmar su premisa. No obstante la actividad artística de las mujeres continuaba sin pausa, confirmándose en sus publicaciones, exposiciones y consagraciones, algunas de las plásticas participantes en “Viva la Pepa” por ejemplo, contaban con premios a nivel nacional como Monica Packer y Ana Tiscornia. En el ámbito de la poesía – ya que la narrativa continuaba siendo un territorio casi exclusivo del varón – su visibilidad en el ámbito público, era muy escasa por no decir nula. En el poema número tres que Silvia Guerra presenta en la compilación, el modo condicional propone un reino en donde lo masculino es el ámbito de la realización:

O uno fuera un hombre y trabajara
y arduamente tuviera el material
necesario
y pudiera buscar a tentetieso
y grabar
y decir ésta sí por tal cosa
ésta no por tal otra (Guerra: 75)

Esta configuración se hace particularmente notoria en la etapa de la transición³, transcurrida entre el final de la dictadura y el periodo gubernamental de la restauración democrática en los cinco años que abarcan la segunda mitad de la década del 80. El lustro transcurrido entre 1985 y 1989 se caracterizó por ser intensamente productivo desde el punto de vista político y cultural, pues una de las características de la transición según lo planteado por Guillermo O’ Donnell es la indefinición de las reglas políticas,

3 El historiador argentino Guillermo O’Donnell caracteriza esta etapa como: “Las transiciones están delimitadas, de un lado, por el inicio del proceso de disolución del régimen autoritario, y del otro, por el establecimiento de alguna forma de democracia, el retorno a algún tipo de régimen autoritario o el surgimiento de una alternativa revolucionaria. Lo característico de la transición es que en su transcurso las reglas del juego político no están definidas” en *Transiciones desde un gobierno autoritario. Conclusiones tentativas sobre democracias inciertas. T. 4*, Bs As: Paidós, 1991.

en un territorio donde se trataban de definir las normas que se implementarían en la restauración. Afloran a la superficie, las energías sociales que habían estado soterradas en las mazmorras de la dictadura, durante los doce años del gobierno de facto. Movimientos sociales y culturales, colectivos en acción que coordinaban fuerzas heterogéneas en la reestructuración de la polis devastada y rota. Durante el último cuarto del siglo XX, a nivel mundial, en lo que toca a la civilización occidental, transcurrieron cambios muy profundos en el interior de las sociedades, fenómeno que los críticos han mentado como la fractura moderna o el avance de la postmodernidad, en el cual los relatos fundamentales sustentados en la era de la razón y de la utopía parecían dar su toque de queda. Tal vez la caída de la bomba atómica en 1945 sobre Hiroshima primero y Nagasaki en Japón, signifique el hito fáustico de la potencia aniquiladora que la ciencia era capaz de llevar a cabo a partir de la manipulación teleológica de los elementos. Tal capacidad para la masacre y la destrucción colocaba al hombre frente a los límites mismos de la ética, en el desamparo del señorío único y absoluto de sus propias acciones. La soledad nitzscheana de Dios en toda su radicalidad. Al impulso tecno-científico siguió el correlato socio-filosófico, postulando su apocalipsis propio: era el fin de todo. Particularmente, el fin de la historia auspiciada por el auge del imperio en 1980, parecía poner punto a toda línea de evolución posterior, la filosofía conservadora promulgaba la imposibilidad de la dialéctica en la plenitud de su poderío, demostrado en la práctica con el lanzamiento de la bomba e irónicamente teorizado por Francis Fukuyama, un filósofo de ascendencia japonesa, dotando con un chiste siniestro a la trama postmoderna.

En Latinoamérica y el Uruguay, sin embargo ésta no dejó de fluir, densa de sedimentos, drenando el final del siglo. Los movimientos de cambio y el impulso marxista generado a partir de la década del 60, con su efecto viral a partir de la revolución cubana en 1959, fueron abortados con el aval de Norteamérica por medio de la implementación de las dictaduras y su red de cooperación conocida como Plan Cóndor. Si bien el gobierno militar siguió las directivas económicas mundiales en cuanto a la liberalización de la economía y la mundialización de los trust financieros con el correspondiente flujo de capitales, a nivel ideológico y cultural toda expresión fue reprimida al principio violentamente y luego a través de los dispositivos del miedo que dieron origen al *insilio*, situación de inmovilidad por parte de cualquier manifestación de los agentes sociales. Una vez recuperada la democracia, la aprobación de la ley de caducidad de la pretensión

punitiva del Estado, conocida como ley de impunidad, en 1986 que negaba la investigación sobre crímenes contra derechos humanos cometidos en la dictadura, detonó la relativa tranquilidad en la cual se procesaba la transición, activada a partir de las elecciones de 1984. Los colectivos, hasta el momento expectantes en cuanto al nuevo clima en el que se restablecía la democracia, alzaron su voz frente a un continuismo en la política de fondo que había cambiado superficialmente sus estructuras formales. Con el aparato represivo intacto, avalado por más de la mitad de la población, Uruguay demostraba el temor a revolver en el pasado y tal vez encontrar en el espejo el rostro sangriento del fratricidio. Tampoco hay que menospreciar la mordaza del miedo que sostuvo por bastante tiempo la cultura del insilio. En entrevista realizada a Silvia Guerra, una de las poetisas participantes de Viva la Pepa, en referencia a esos años recordaba:

veníamos de una época muy dura, muy aislada, esa es la verdad, los que hicimos el liceo en esa época, en el 70, quedó todo cortadísimo, lo que uno había estado mirando desde niño, después yo me vine a Montevideo y la facultad de humanidades estaba intervenida (...) la gente se tenía que encontrar un poco por ahí, estaba la Feria del Libro que era un lugar de resistencia activa, estaba el club de grabado y la cinemateca, eran los lugares donde la gente se podía ver (...) en el 80 era plena dictadura, ahí conocí a Aiello, tenía ese proyecto Destabanda, donde publicaba alguna gente, también estaba Ediciones de Uno (...) eran gente que no necesariamente eras amiga pero que estaba tratando de hacer algo, por lo menos de leer, también por ahí estaba el grupo Fabla, donde estaba Víctor Cunha, Elder Silva, que hacía cosas más o menos juntos, eran pequeñas cosas en un lugar verdaderamente muy aislado, muy hostil y difícil. (Guerra: 2015, s/p)

Los 70 habían comenzado a perfilarse en la historia del país como una década de terrorismo activo por parte de las instituciones implementadas por la dictadura. Según los análisis del periodo, si bien había organismos concretos avocados a la censura, como el Estado Mayor Conjunto (ESMACO), el Departamento de Información e Inteligencia, El Ministerio del Interior y las Intendencias, no existían premisas explícitas que permitieran o negaran la entrada de una obra en el mercado: “las órdenes se trasmitían oralmente, incluso, a veces, por teléfono” (Greising: 132) lo que generaba una gran incertidumbre a la hora de la producción cultural. No obstante la cortina de hierro, con la abolición generalizada de muchas figuras de la cultura, como el encarcelamiento y/o la expulsión de los artistas – los casos de Onetti y Zitarrosa, el blasón de múltiples ejemplos –, la prohibición de las obras, el cierre de varios medios de prensa y salas de teatro, la producción de la escritura continuó su realización por múltiples vías, perfilándose en el trabajo de una nueva generación de poetisas que algunos críticos

relevaron como “del silencio” y otros “de la resistencia”.⁴ Las experiencias del insilio y del exilio, del silenciamiento y la devastación política y económica son recogidas en la compilación de “Viva la Pepa” por las autoras que como Silvia Guerra, Marisa Silva, María Gravina o Andrea Blanqué vivieron la dictadura en su adolescencia o plena juventud:

Juan, Juan, Juan
Europa es un viejo continente
y yo tenía el pelo tan pero tan largo
lo arrastré por ruinas y museos paseantes
pero no te vi frente a aquel cuadro ni en la fuente ni
en el toro. (Blanqué: 24)

En la poesía cotidianista de Marisa Silva, se presiente la alegoría de la nación a partir del espacio de la casa, un *topoi* donde se ocultan cosas como los caños, sin dejar de existir en sus hondos ruidos, o ya no resulta la morada de acogida:

yo viví sobre un piso
 hundido
se iba hundiendo
yo hundía y al piso
lo tragaban los animales más pequeños del planeta (Silva: 105)

En una poeta jovencísima como Isabel de la Fuente, que recién asomaba al ring literario, tampoco se escapaba la constatación de la herencia de un país en ruinas:

Me traje y estoy acá
Con este olor a ciudad
Y el ritual de la pobreza
con los anuncios de neón.
Con este pibe linyera
que se me fuma la lástima
en un pucho miserable (de la Fuente: 45)

De tal estado de cosas se parte hacia la transición democrática mojonada en 1980 por el plebiscito, en cuya instancia el triunfo del NO significa un primer acto institucional de resistencia popular que negaba la continuidad del régimen, abriendo la posibilidad de una resistencia activa que se comienza a desarrollar a principios de la década. En otro artículo⁵, hemos aseverado que la obturación cultural implementada durante la dictadura

4 La primera referencia pertenece al trabajo “Memorias de una generación fantasma” de Mabel Moraña, mientras que la segunda fue la respuesta que analistas como Álvaro Miranda, Alejandro Michelena o Luis Bravo dieron al término mencionado, en cuanto que a pesar de la censura y la represión, la generación siguió produciendo sus obras, en el país o en el exterior.

5 “Ediciones de Uno, poesía en la resistencia y reactivaciones de la vanguardia” en Cuadernos de Historia 13, Cultura y comunicación en los ochenta.

en los países del cono sur, abortó el debate intelectual en torno al fin de la modernidad efectuado a partir de los 70 desde las academias del centro. De este modo la polémica, no se instala en nuestro país sino en el momento de la apertura. Al principio de forma difusa e incluso contradictoria, interpretaciones paradójales que articulaban la discordia instalada entre las trincheras que dividían la configuración de las fuerzas sociales y sus luchas particulares. Así lo constata Hugo Achugar en sus estudios de fin de siglo y postmodernidad en el Uruguay:

En este sentido, hay algunos sectores de la izquierda que ven a “los postmodernos” o “postmos” como derechistas desideologizados mientras otros distinguen, en el conjunto de discursos entendidos como postmodernos o simplemente contemporáneos, elementos (o discursos) progresistas y reaccionarios. (Achugar: 39)

El clima de la restauración o de la “dictablanda”, piloteado por el gobierno colorado de Julio M. Sanguinetti, se estableció entonces entre sentimientos múltiples y contradictorios, que irrigaron las manifestaciones de la expresión cultural. Los sectores de izquierda sufrieron su desilusión con la ratificación de la ley de impunidad con el triunfo del voto amarillo en 1989, en el plano internacional, la caída del muro en este mismo año y el advenimiento de la perestroika, signaron la crisis ideológica de la izquierda. La juventud despertaba de su sueño de una noche de invierno entre palos y razzias, respondiendo con el movimiento antirazzias, padeciendo las consecuencias de una ausencia absoluta de un proyecto nacional con el que identificarse, y el fin del país del bienestar, de la Suiza de América y toda aquella mitología sustentada en el bienestar económico que había propiciado la segunda guerra, buscando en el nuevo sonido del rock en inglés y argentino un atuendo con el que vestir su descontento. Si bien campeaba un negro pesimismo, florecían los colectivos y las expresiones más interesantes de la cultura autóctona finisecular, en una etapa que Achugar caracteriza como de *fragmentación caótica* de la otrora homogénea cultura nacional⁶. En un artículo de 1989, el sociólogo Rafael Bayce utiliza la dicotomía nitzscheana de lo apolíneo y lo dionisiaco para caracterizar a la nueva generación que irrumpe en la mitad de la década. La fórmula encerraba la oposición juventud – vejez, en una categorización que por primera vez se postulaba fuera de las condicionantes político-estéticas que habían signado al quehacer cultural desde la generación del 45. La

6 En el diagnóstico que Achugar realizara en 1992, señala asimismo la falta de “un centro hegemónico o casi de dirección cultural. Hoy más que nunca es posible hablar de una fragmentación de la cultura uruguaya” (Achugar, op. cit. 49)

juventud, arracimada en el gran hálito de arte y cultura que como aluvión desembarcaba en el ambiente decrepito de la cultura nacional, supo proponer una personalidad estética que trascendía la frontera de lo político-partidario para reposicionarse en lo político-postmoderno:

Es una explosión consecuente a la implosión y sobriedad apolíneas y uniformes de golpistas, marranos y autistas que los dionisiacos intentan quebrar para manifestar sus valores culturales y su identidad generacional, dividida en múltiples subidentidades culturales más o menos profundas, pero contagiosas y simbólicamente ricas. (Bayce en *Bardanca*: 304)

Es la explosión llamada Montevideo rock, Mamá era punk, los hippies de la feria Villa Biarritz, el mega-concierto y campamento al estilo *Woodstock* realizado por el colectivo antirrazzia en el pueblo Libertad, las varieté Arte en la Lona y El Circo que congrega músicos y performers, el boliche *under* Juntacadáveres, las maquinitas Partagás de concentración punk en Pocitos, el pub Graffiti en Carrasco donde tocaban Los Traidores y Los Estómagos, las revistas subterráneas como La Oreja Cortada, GAS y muchas otras. Este movimiento generacional, compuesto por jóvenes de la movida contracultural y adolescentes que se iban incorporando a la eclosión y que amerita una mayor profundidad de análisis, se debate entre la fascinación de lo nuevo y el desencanto de la restauración, entre el nihilismo pesimista frente al derrumbe de las utopías y la antropofagia de la globalización, que adoraba según el rockero argento Charly García “aquellos raros peinados nuevos”, se polariza entre la destrucción de la historia a partir de un *no future* y la apuesta a una trascendencia que no incluye al marxismo y sus variantes, y se postula más cercano a la revolución contracultural acuñada en la generación beat del cincuenta, el flower power y la psicodelia de los sesenta incorporando la experiencia con sustancias psicotrópicas, sexo libre, y la emergencia de las minorías afro, queer, gay y feministas que empiezan a despuntar como nuevos sujetos políticos de la historia, visibilizados a partir del posestructuralismo de los 60. Es por ello que sus expresiones, a veces llenas de furia y de combate, otras atrincheradas en la indolencia y en la destrucción, se inscriben en una fuerte experimentación formal que la proyecta hacia un *desborde* del modelo, de acuerdo a los análisis que realizan tanto Luis Bravo como Roberto Appratto en torno a la poesía de los 80. Este último radiografía las particularidades de la generación constatando la disyuntiva que se plantea con respecto al modo de la generación del 45, cuyos moldes,

más allá de sus saltos particulares con respecto a generaciones anteriores, se habían mantenido en las formas de la literatura escrita:

Peveroni, Ojera, Wojcienchowski, Blanqué, aunque no sólo ellos, conciben algunos de sus textos como un salto hacia afuera, como una ruptura de las expectativas de lectura: si se considera exclusivamente el formato de esos intentos, se percibe el esfuerzo para acumular esos marcos, lo cual impediría situar el impulso expresivo en un solo lugar físico (Appratto: 3)

En este sentido, solo sería posible hablar de un verdadero rupturismo con la poesía del 45, salvo singulares excepciones que habían acaecido antes de la dictadura como las de Clemente Padín, o el proyecto fusilado de Ibero Gutiérrez. La polémica se instaló además de manera expresa y se extendió a través de la prensa, en el debate Luis Bravo – Graciela Mántaras, en torno a la publicación de la antología “Contra el silencio Poesía uruguaya 1973 – 1988”⁷ y en la contienda benedettista, singularmente intensa en 1987, donde los jóvenes poetas saludaron el “abuelicidio” de Benedetti al mismo tiempo que la izquierda comenzaba a erigirle un túmulo en su panteón oficial. La poesía comunicante que proponía el canon del 45, sobre todo en el caso particular de Benedetti, era sentida como obsoleta por los jóvenes de la nueva generación, quienes en su edípica demolición parricida, intentan demarcar un territorio estético propio. Para Hugo Achugar, la discusión sin embargo, no planteó un verdadero revisionismo del pasado a la luz del presente, limitándose a una contestación superficial que implicaba asimismo la ubicación en las tribunas de poder intelectual:

De Benedetti se sostuvo que su realismo y fuerte retórica política no sólo no condecían con el presente sino que su proyecto no tenía nada más que ofrecer. Pero también se señaló que ejercía su poética desde un poder intelectual que impedía el desarrollo de los jóvenes. (Achugar: 48)

El juego de las posiciones también se instaló en el interior de “Viva la Pepa”. La confrontación beligerante con la estética del 45 pertenecía sobre todo a los más nuevos, entre ellos a la recién estrenada poeta y performer Lalo Barrubia, quien no fue admitida por algunas poetas del colectivo debido a su postura iconoclasta y parricida. Es interesante observar que, si bien “Viva la Pepa” no realiza un corte generacional - ya que lo integran poetas que en ese momento frisan los cincuenta (María Gravina) hasta

7 El artículo de Luis Bravo que recoge la discusión analiza los argumentos que dejaron fuera de la antología publicada por Mántaras en 1989 a la mayoría de los poetas que incorporaban experiencias de tipo vanguardistas, tanto de los textualistas de los 70 como los multimediáticos de los 80, Bravo opone esta poesía con la oficialista que la antología muestrea. Tales polémicas dan muestra de la riqueza y del fervor del debate de la época. L. Bravo, *Una antología tautológica*, BRECHA (semanario), p. 26; 21 de julio de 1989.

las jovencitas de apenas quince (Isabel de la Fuente) –la discusión se instala atravesando su configuración última. La idea de reunir a poetas y plásticas, en tres momentos importantes, la reunión y colgada de poemas en El Circo, en 1988, la exposición de los libros objeto realizados por las plásticas en la galería del Notariado y finalmente, la compilación editada por Uno, en 1990, fue una idea original de Andrea Blanqué. Esta poeta había aterrizado luego de pasar unos cuantos años becada en Europa, sobre todo en España, habiendo participado, como ella mismo declara en entrevista, de la movida madrileña. Los elementos ideológicos que los exiliados tanto políticos como económicos o culturales, traían en sus valijas, resignificaron, en el contacto las prácticas y creencias de su lugar de origen. Esto sucede no solamente con el retornado sino con sus círculos directos de pertenencia social:

A.B: y después volvió la democracia con un Sanguinetti que hacía razzias, con un frente amplio que le decíamos marrón, en el sentido de conservador, de gente muy anciana, que no daba lugar a los jóvenes, muy cantopopu y profundamente cuadrada a nivel ideológico, con el tema de género, lo que te decían los comunistas que llevaban la batuta en cultura era la diferencia entre clases sociales pero no la diferencia de género L.D: ni se planteaba el tema. A.B.: Se planteaba pero para burlarse, yo venía de una España de la movida madrileña en donde la libertad también pasaba por discutir los roles de género, por el derecho a las drogas, por el derecho al alcohol, a pasarse la noche en la calle, acá hubo un proto-movimiento similar, con mucho descrédito en los políticos, en el video Mamá era Punk los jóvenes te dicen son todos iguales (...) Había otros derechos que ni se mencionaban, el derecho al aborto, el derecho de las mujeres, era una cosa completamente estigmatizada, recuerdo que cuando hicimos Viva la Pepa, nos entrevistaron mucho, como que éramos unos bichos raros, incluso hasta nos agredieron... (Blanqué: 2015, s/p)

El testimonio resulta revelador en cuanto al estado de la democracia de la restauración en aquellos años. Un gobierno continuista y una oposición enquistada en la vieja guardia prosoviética, que todavía no renovaba su plantel humano e ideológico, de acuerdo a los nuevos tiempos que corrían, la generación del 80 contestó con aquella irreverencia escéptica a ambas posturas.

¿Qué sucedía en aquél momento con el tema de género en Uruguay? es posible apoyar las palabras de Blanqué con la documentación disponible. Si bien el Uruguay fue uno de los primeros países del continente en reglamentar la ley del divorcio por voluntad unilateral de la mujer (1907), lo que les permitió una mayor libertad de acción y les abrió las puertas tempranamente de algunos panteones como el de las letra, su situación social y económica dentro de la estructura patriarcal no varió prácticamente a lo largo

del siglo. Como comentábamos arriba, el tema de las minorías comienza a hacerse relevante a nivel mundial a partir del postestructuralismo, a finales de la década del 60. A partir de allí, los organismos internacionales de los derechos de las mujeres comienzan a alinearse en la conquista de la legislación. En 1975 la UNESCO declara el Año Internacional de la Mujer, en el intento de visibilizar su problemática concreta, no obstante tal movimiento no llega al Uruguay debido a la clausura física e ideológica en las que el país se encontraba por esas fechas. Una vez recuperada la democracia se ponen en vigencia los mecanismos legislativos que buscarían integrar los derechos de las mujeres en nuestro país, en 1985 se crea el Instituto de la Mujer, dentro del Ministerio de Desarrollo Social, en cuanto a las leyes se presenta también en 1985 y se aprueba en 1989 la Ley 16.045 la cual prohíbe toda “discriminación que viole el principio de igualdad de trato y oportunidades para ambos sexos en cualquier sector” (Depto. de Historia del Uruguay: 241) Asimismo en 1989 se aprueban leyes vinculadas con la igualdad en el sector laboral en cuanto a la percepción de los sueldos, sin embargo el estudio afirma que en la práctica aún se mantienen las disparidades a todo nivel. No es nuestro objetivo aquí entrar en tales disquisiciones, simplemente señalaremos como el tema arriba al Uruguay país en la transición y cómo el arte y la poesía permean estas cuestiones.

En nuestro país existe un sexismo solapado así como existe un racismo solapado, que a veces, en momentos de crisis se vuelven manifiestos. No obstante la mujer uruguaya, tal vez por ser un país de escasa cultura católica, gozó y goza de cierta autonomía, de cierta libertad tanto en el ámbito público como el privado. Tal vez esto sea más demostrable en los sectores medios ilustrados, donde la mujer alcanza niveles superiores de educación. En un texto de María Gravina se puede percibir la libertad de acción de *las muchachas*:

en las noches heladas las muchachas salen sobres sus
piernas desnudas.
los viernes van a jugar al humo, al vino, a los
secretos.
la noche las chupa, ellas chupan a la noche. se
mascan. se aspiran.
pasan las horas y no hay manera de empalagarse
salieron a la una de sus casas calientes y caminaron
lentamente
buscando la musculatura distinta
hablando fuerte cortando el frío cruzando plazas y

monumentos,
parándose en muritos. (Gravina, 63)

La figura femenina es presentada como sujeto de su deseo, en viva búsqueda y acción, roles que por lo general se adscriben a lo masculino. Como la voz pública de la mujer ha sido acallada durante milenios, habiendo sido relegada al ámbito de lo estrictamente doméstico de la casa y de los hijos, desde la edad de bronce al menos, la mujer permaneció como objeto prestigioso del deseo masculino, un otro incomprensible, asociado a la tierra y a la oscuridad racional del cuerpo. En tanto la postmodernidad y la mengua en la preponderancia de la cosmovisión racional han revalorizado estos aspectos de la vida, como los del cuerpo, el inconsciente, la afectividad o la reproducción, el discurso sobre lo femenino proyectado desde el hombre ha despertado el interés de la filosofía y la política, es el devenir mujer que quería Deleuze para formar un cuerpo sin órganos. No obstante, tal mitología, ha sido puesta en cuestión al apropiarse las mujeres del *locus*, es decir, del sujeto de la escritura, no hay ningún vínculo especial con la tierra ni con la sangre, ninguna adscripción telúrica exclusiva de la mujer que al hombre le esté vedada en su propia estructura humana. Aquella ha devenido ser humano entonces, al contrastar las fantasmagorías del deseo masculino que convertían a la mujer en un ser ornamental, sexuado y desprovisto de razón, ángel o demonio, madre o percanta (para hablar de figuras caras al Río de la Plata) prototipos impuestos por aquél en el establecimiento de su vínculo con la mujer, casi siempre determinados en relaciones asimétricas de poder, comenzando por la posesión del *locus* discursivo.

Si bien el periodo de transición fue muy rico en cuanto a publicaciones en poesía, la originalidad de “Viva la Pepa” consiste en asumir el desafío de género y el interdisciplinario, prácticas poco usuales en la literatura hasta el momento de la apertura democrática y que hoy resultan anticipatorias. No obstante, en la mayoría de los casos, la “cocina creativa” entre la plástica y la poeta no se realiza en conjunto, según declaraciones de Silvia Guerra y Andrea Blanqué, sino de manera individual conectándose sólo a través de la obra. Es predecible en una sociedad que había condenado los proyectos colectivos durante tanto tiempo, que estas fueran unas primeras tentativas de lo que hoy se avista como un presente en el arte, las incursiones de los artistas en diferentes formatos de realización artística y el trabajo transindividual. Los noventa parecieron ser una etapa de fuerte individualismo en la praxis del arte en

connivencia con la irrupción del mandato neoliberal y la desregulación de los mercados que llevarían al país – junto con el resto de la región – a la debacle del 2002. Allí, parece cerrarse el trajín finisecular en medio de una crisis inédita que instalaría al Uruguay al borde del *default*, sino fuera por la capacidad de llanto de algún político nacional, lo que también nos propone como actores innatos. Aunque todavía es demasiado corta la perspectiva para el análisis, parece que en la actualidad los proyectos colectivos e interdisciplinarios son cada vez más comunes. Aún estamos empapados de cultura moderna en cuanto a nuestro acercamiento a las artes en disciplinas discretas, una estructura fragmentaria que se cimenta además en la educación, nótese cómo en la secundaria tenemos materias autónomas como música, literatura, dibujo, etc. Es evidente que tal percepción está cambiando a nivel global, y el conocimiento en todos sus niveles tiende a integrarse en prácticas interdisciplinarias. Un testigo de la muestra en la galería del Notariado, donde se expusieron los libros objeto que las plásticas y poetas compusieron para tal ocasión, observa la diferencia final en el trabajo integrado:

A diferencia de Pepi – Isabel, que no se conocieron, Elena y Stella Vidal diseñaron juntas. Por eso el resultado como “integración”, me resultó de los mejores. Trozos de tela tenues, en un celeste grisáceo, sugirieron a este espectador paisaje de cielo recortado, ropa colgada, ventanas a la niebla donde las palabras (escritas a pluma y en tinta como china) aparecían en estratégicos rincones, materializando un vacío poblado por desérticos vocablos, que es como podría definirse, por ahora, esta poesía.” (Bravo: 20)

Más allá de los encuentros y desencuentros de la experiencia, resulta interesante constatar cómo la época de la transición dinamizó prácticas y creencias que se deslindaban tácitamente a través de sus formas estético-políticas de la cultura del pasado, éste fue el signo de la nueva generación, un salto mortal en el futuro que implicaba no solamente la ruptura violenta con los padres sino también el abandono traumático de la sociología utópica con la consiguiente pérdida de la esperanza o la angustia ante el vacío, espacio en blanco que clamaba ser otra página escrita. No obstante esto no significó en muchos casos la entrega a un presentismo sin concesiones o la ausencia de proyecto individual y colectivo o la praxis de un hedonismo exaltado e individual, sino que para muchos artistas fue material para construir lo que ahora ya es la obra del presente.

Bibliografía citada

Achugar, Hugo. *La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*: Montevideo, Trilce, 1992.

Appratto, Roberto. “El lenguaje de la poesía uruguaya. 1980 – 1997” *Insomnia-Separata de Revista Posdata*, 4 de setiembre, 1998.

Bardanca, Héctor. *Polaroid – Crítica de la cabeza uruguaya*: Montevideo, Yoea, 1994.

Blanqué, Andrea. et. al. *Viva la Pepa – 10 poetas y 10 plásticas –*: Montevideo, Ediciones de Uno, 1990.

Bravo, Luis. “Viva la Pepa. Trovadoras en la galería” *Semanario Zeta*. 30/11/1989. Pág. 20 -21

Departamento de Historia del Uruguay. “La crisis de la democracia neoliberal y la opción por la izquierda. 1985 – 2005” en A.A.V.V. *Historia del Uruguay del siglo XX (1890 – 2005)* Montevideo, Banda Oriental, 2008.

Greising, Carolina; Cecilia Pérez; Elina Rostan y Marisa Silva Schultze; coord. Benjamín Nahum: *Historia Uruguaya II. La Dictadura. 1973-1984*: Montevideo, Banda Oriental, 2011.

Entrevistas

Blanqué, Andrea. Entrevista inédita, realizada por Lucía Delbene, 24/03/2015

Guerra, Silvia. Entrevista inédita, realizada por Lucía Delbene, 12/03/2015