

La restauración cultural/ Resistencias contraculturales
Arte joven, cuerpo y política: censura e impunidad en la transición democrática uruguaya
(1985-1990)

Luis Bravo¹

Resumen

La sátira libertina del poeta Sarandy Cabrera, la clausura de la exposición de dibujos de Oscar Larroca (1986) por parte del intendente de Montevideo —apoyado por legisladores de todo el espectro político—, las respuestas y polémicas en la prensa (Uruguay Cortazzo, Hilia Moreira, La Oreja Cortada), la performance El hombre desnudo de Héctor Bardanca en Arte en la lona (1988), son los discursos seleccionados para vincular a la joven generación artística de los 80, en torno al eje de la corporalidad y la sexualidad en el marco de la transición democrática. Del análisis surge el doble discurso de un sistema político cuyos voceros invocan la tolerancia democrática y la sanidad moral mientras se abocan a reprimir mediante razias a los jóvenes, y van orquestando en paralelo la ley de impunidad (1986). Las nuevas vertientes artísticas que buscan la reapropiación del sujeto a través de la liberación del cuerpo son culpabilizadas y censuradas, mientras desde el Estado se pacta el amparo de los ejecutores del Terrorismo de Estado durante el período dictatorial (1973-1985).

Palabras clave: arte / cuerpo / política

Abstract

The libertine satire of poet Sarandy Cabrera, the forceful cancellation of the drawing exhibit of Oscar Larroca in 1986 by the then Mayor of Montevideo, fully supported by parliament members from all the political spectrum; the answers to these incidents and the debates in the press (Uruguay Cortazzo, Hilia Moreira, La Oreja Cortada), the performance The naked man by Hector Bardanca at Arte en la Lona (1988), are the discourses selected to link the young artistic generation of the 80s around the axis of sexuality and corporality in the context of the transition back to democracy. This analysis evidences the double discourse of a political system whose speakers invoke democratic tolerance and moral sanity while championing the repression of youth through police raids and orchestrating the law (1986) that would eventually grant impunity to the scions of the dictatorship. While the new artistic trends that strive to gain back the subject through the liberation of the body are shamed into guilt, the political establishment simultaneously pacts to shelter the executors of the State Terrorism Policies carried out during the dictatorship (1973-1985).

Key words: art / body / politics

1. La poética libertina: Sarandy Cabrera y los jóvenes dionisiacos de los 80

1.1 En carta a Peto, Cicerón (106-43 a.c.) ironizó sobre la moral de los estoicos, para quienes no existía nada vergonzoso de decir: *nihil esse obscenum, nihil turpe dictu* (no hay nada obsceno, nada vergonzoso de decir). Según Cicerón lo obsceno debía estar en “la cosa” o en el “nombre que designa a la cosa”, y si no estuviese en ninguna de éstas, entonces: *Igitur in verbis honestis obscena ponimus* (en palabras honestas introducimos significados obscenos) [Introini, 2008: 378]. Similar apreciación, aunque desde la perspectiva opuesta al severo Cicerón, plantea unos veinte siglos después Robert Stallen al afirmar: *nada es pornografía `per se` hasta que la fantasía del observador es añadida* (Sastoros, 1988: 20).

Según el *Diccionario etimológico de la lengua latina*, de Ernout-Meillet, *obscenus* significa “mal augurio”, y en consecuencia es algo que “se debe evitar o esconder” (Introini, 2008: 380). Por esto

¹ Instituto de Profesores “Artigas”; Universidad de Montevideo. tarja@netgate.com.uy

para Cicerón lo obsceno atenta contra el *decorum*, o incluso contra el más amplio pudor (*verecundia*). El hecho es que en nombre del conjunto de las personas de bien, los cicerones postulan que no se debe dar carta libre al “*instinto natural*” ni a la lengua que lo pretenda representar. Las tres áreas que presentan los ejemplos de Cicerón son: palabras que refieren a los genitales, descripciones del coito, lo relativo a lo escatológico. Ya con la poética del epigrama, cuya mordacidad es letal como un veneno, el poeta latino Cayo Valerio Catulo (87-54 a.C.) y el hispanorromano Marcial (40-104) adelantaron lo que sería el estilo libertino. Y Ovidio (43 a.c.-17 d. c.) será el primer poeta del que sabemos sufrió una censura que afectó a la vida de un autor. En el año 8 d. c. fue desterrado a Tomis (ex Rumania) debido a la publicación de *Ars amatoria*, texto demasiado explícito para la mirada del emperador Augusto quien, habiéndose propuesto emprender reformas morales, dio la espalda a su ex protegido. Ovidio muere en el exilio por causa de ese libro cuyas estrategias de seducción y descripciones de posturas físicas para el mayor disfrute sexual será considerado siglos después, por Michel Foucault entre otros, como un tratado de *scientia sexualis*.

El concepto de pornografía — acuñado por Restif de la Bretonne en *El pornógrafo* (1769) — es el “*estudio de la prostitución*”, según lo sugiere la etimología griega (*porné*: prostituta; *graphie*: escritura) y se utilizó por primera vez en 1842 para censurar pinturas consideradas licenciosas. Siendo la eroticidad lo que diferencia al ser humano del factor meramente reproductivo de la sexualidad —este sí compartido con el resto de las especies animales— el hecho es, por lo menos, paradójico. A dejar en evidencia ese contrasentido —de manera satírica, con humor o con desacadado lenguaje— es a lo que cabe adjudicar el carácter subversivo de la literatura libertina. Una primera conclusión de esta introducción coincide con la opinión de Antón Andreas Guha (1977: 80): *lo pornográfico es un término normativo en el que una sociedad expresa lo que su moral quiere que se interprete como deshonesto*. He aquí que ese recipiente vacío que es la pornografía se llena según los parámetros de quienes juzgan, y aun regulan, lo que el conjunto de una sociedad estaría autorizada a recepcionar en materia sexual. Dicho de otra manera: la prohibición y/o censura que pesa sobre las artes ha sido históricamente motivada por el tabú que lo sexual suscita en una determinada sociedad.

1.2. Durante su exilio político en la ciudad sueca de Växjö, el poeta uruguayo Sarandy Cabrera (1923-2005) acomete la traducción y publicación de *Epigramas eróticos de Marcial* (1983). Esta y otras traducciones poéticas fueron su inspiración para que, a inicios del 80, el autor ingresara en la faceta libertina de su ya rebelde personalidad artística. Cabrera había sido el poeta existencial con asomos de surrealismo nerudiano en su primer *Ónfalo* (1947), al que le siguieron cinco poemarios que conforman un primer período de su trayectoria, que cierra con *Poemas a propósito* (1965). Mientras tanto adoptó el *nomme de guerre* de Pancho Cabrera, con el que cultivó formas de la tradición popular (cifra, triste, milonga, décimas) dando a conocer *Décimas cubanas* (1960), *A la desgracia chilena* (1960), *Lucha y dolor del Paraguay* (1961). Con ese filón poético preanunció, en parte, lo que sería la *Canción protesta*, desde una actualización de los cielitos patrióticos de Bartolomé Hidalgo a los tiempos que corrían. Fundó *Carumbé*, editorial de discos y libros, con la que publicó durante tres años (1962-65) a poetas y cantores. Produjo el estreno en disco de *Los olimareños* (EP, 1962) e inauguró una colección fonográfica pionera, *La poesía uruguaya en la voz de los poetas*. Allí publicó dos EP de poetas: uno con Carlos Brandy y Milton Schincha, y otro con Saúl Ibargoyen Islas y el propio Cabrera. El proyecto y su política de publicar música popular y poesía fueron absorbidos por el sello *Ayú/Tacuabé* que, activo hasta el presente, fue fundado en 1971 por *Los Olimareños*, Daniel Viglietti y Coriún Aharaonián.

Varios viajes por el Este soviético, especialmente Hungría, y su estadía en China comunista entre 1963-1965 fueron determinantes para que Cabrera apoyara la vía de la violencia política como forma de liberación. Su voz se situó en la primera línea de fuego de la poesía denominada *rebelde* o

combativa con un libro emblemático, *Poeta pistola en mano* (1970). Así como el gallego Blas de Otero había propuesto que el poeta “*bajara a la calle*”, desprendiéndose de la auto conmisericordia existencialista, Cabrera declaraba: *Se acabó la dorada/ franquicia del poeta. /Pistola en mano bala en la recámara/disparará sus balas verbales o letales/en fuego sucesivo o simultáneo* (Cabrera, 2004:69). Diez años transcurren hasta que con una serie de *plaquettes* (*Gracias y desgracias del Santo Pedo*, 1980; *Sonerotición*, 1980; *Camasutrón*, 1982; *Sonetos a Don Pijote*, 1983) inaugura la tercera fase de su poética que confluirá en el libro *Poesía Libertina* (1988).

Para dar cauce a una flama sexual y burlesca vuelve el heterónimo Pancho Cabrera. La fundación del proyecto *Vintén Editor* comienza en Växjö y prosigue, continuada por su hijo Daymán Cabrera hasta el presente, en Montevideo. Publicaciones cuidadosamente editadas —papeles reciclados, tipografías y tintas para cada ocasión, grabados y viñetas ilustrativas— toda una dedicación gráfica acorde con su destacado oficio de artista plástico (diseñador, dibujante, caricaturista). El lejano antecedente de la vertiente licenciosa en la poesía uruguaya era *La apología del carajo* del mismísimo autor del himno nacional, Don Francisco Acuña de Figueroa. Igualmente, la línea en la que se inscribe Cabrera a sabiendas, es tan universal como soterrada. El poeta comienza traduciendo a los latinos Catulo y Marcial, prosigue con los goliardescos, en traducciones de Pietro Aretino y de Cecco Angiolieri, y entronca con el barroco del siglo XVII, confluyendo en el inglés John Donne, a quien traduce finamente en verso.

De esa relevante tarea como traductor destaca la cabal conciencia que Cabrera presenta en torno al valor identitario de las variedades dialectales. En consecuencia, utiliza los registros rioplatenses más directos, sin aceptar juicio alguno de obscenidad en relación al decir poético. Nada de lo que pueda ser calificado como bajeza, de mal gusto, ordinario, asqueroso, queda autocensurado en sus versiones. En esa actitud Cabrera es contracultural en el uso del lenguaje y es, a la vez, contestatario en relación a lo que considera una forma de neocolonialismo en el campo de las traducciones metropolitanas. Así lo declaró en 1991:

Manuel Alvar, actual presidente de la Real Academia Española, en las obras completas de Delmira Agustini la hace “laísta”. Delmira aparece diciendo “la dijo a otra”. Eso es monstruoso. No sólo es una falta de respeto para nuestra manera de hablar sino que es la demostración palmaria de que el español con poder, caso Alvar, se cree modélico [...] Algunos españoles consideran que nosotros somos usuarios de un idioma del cual ellos son los propietarios. Estos aún no conciben que de los cuatrocientos millones de hispanoparlantes de fines del siglo XX, ellos solo son el 10%, unos cuarenta millones, incluso menos ya que hay vascos, catalanes, gallegos cuya primera lengua no es el castellano. Esa minoría, implantada en puestos de poder, dígame la Academia o el mundo editorial, escriben los manuales de duda, determinan qué está bien y qué está mal [...] Es una forma de neocolonialismo cultural a resistir. Mi traducción se inscribe, en cierto modo, en ese movimiento de resistencia (Bravo: 2005: 22).

La veta libertina de Cabrera celebra el lance sexual, a la vez que enristra la lanza ideológica de un anarco-individualismo cuyo antecedente en nuestro país es Roberto de las Carreras (1873-1963). En la misma línea que éste, lo libertino en Cabrera no es solo el traslaticio placer de los cuerpos en la exaltación del lenguaje que los representa en letra impresa, sino que contiene, un componente trasgresor de proyecciones sexo-políticas: *es una especie de provocación ante una situación reprimida, de sentirse limitado para referir las cosas por su nombre, la poesía libertina está llena de riqueza y de cambio* (Bravo, 2005: 22).

En su caso se está ante un discurso contracultural en dos vertientes: 1) En una intratextualidad de alcance autocrítico y conflictivo en varios niveles: en lo estético, en lo ético con sus propias

opciones ideológicas del pasado, en lo político con la vía revolucionaria armada, a la que adhirió. Estos aspectos se plantean en *Poemas zoológicos y otros delitos de opinión* (1986), libro solitario y valiente con el que su voz se hace oír al regreso del exilio en el país. 2) En cómo esa poética libertina anuncia y, a la vez se articula, con la *trasgresión dionisiaca* —según concepto acuñado por Rafael Bayce (1989: 75) —que caracterizó la emergencia de la *Generación de los 80*. En *Poemas zoológicos* (1986) se enuncia con sorprendente puntería una contundente crítica de la convulsiva y dogmática fe revolucionaria por él mismo esgrimida en el pasado. Del extenso poema “Sobre izquierdas y derechas” cito:

Existen quienes son la derecha en la izquierda/ y aunque las proposiciones simétricas sean atractivas/ no pueden existir quienes sean de izquierda en la derecha//

Hay un punto de viraje entre izquierda y derecha que se llama poder/ que es además el producto alquímico básico que garantiza sin error/ la transformación del oro en hierro u otro metal no precioso//

Ejemplos de izquierdistas a muerte pueden ser: /Jesús, Tupac Amaru, el Che, don Carlos llamado el Moro/ Ejemplos de izquierdistas vueltos derechistas pueden ser: haga Ud. la lista alfabética, lector y no olvide las letras L, M y F//

De la variedad siempre derechista con léxico izquierdista/ existen multitudes y se caracterizan por ser militantes ejemplares/ Son el andamiaje sobre el cual se apoyan los izquierdistas/ para transformarse también ellos en derechistas (Cabrera.2004: 109-111).

En el poema “Lo dijo el Che en Montevideo” apunta a desarmar su propia pistola en mano de 1970, desafiando por elevación a los tupamaros que, al regreso de la democracia, no habían hecho pública una autocrítica seria en relación a la lucha armada:

Carajo ya han pasado más de 20 años! / Recuerdo al Che en Montevideo y lo que dijo:/ Una-vez-disparado-el-primer-tiro-ya-no-puede-decirse-cuál-será-el- último // De militantes a militares se pasa con cambios insensibles/ De jefe que tira el primer tiro a jefe que se pasea pistola al cinto/ y de jefe que vuelto policía glorifica el arte de los tiros/ van pasos sutiles que evocan el riesgo del primer tiro (Cabrera. 2004: 99-100).

En “Tupamaro” es categórico en el juicio histórico, y coherente con su actitud libertaria:

Ser tupamaro no es una aventura sino una tragedia/ como ser militar es una infamia y un pesado crimen.// Con la apariencia de la epopeya y del triunfo/ la verdad final es la derrota y el fracaso// Y a la vez el imperativo permanente y acuciante/ de empezar nuevamente la insurrección contra el orden injusto// Que el lector me perdone esa última redundancia/ Todo orden por serlo es injusto: así es lo humano. (Cabrera, 2004:112).

No se trata de un renegar que traiciona sino de relevar un cambio de conciencia, cuya estrategia lo ubica con brutal honestidad en la encrucijada opuesta a la construcción del mito oficial de los tupamaros, que comienza a ser cimentado justamente en ese mismo año 1986 con la publicación de la *Historia de los tupamaros*, de Eleuterio Fernández Huidobro.

1.3 En el bienio de la transición democrática 1985-86 se produce una serie de hechos sociales y de acciones culturales —nuevo periodismo, poesía y punk-rock serán protagónicos—que dan origen al debate intergeneracional. Los jóvenes de la generación poética de los 80 — en su primera fase, 1980-1985, se incorporó a “la resistencia cultural”— comienzan a portarse mal, según el estrecho orden etario, jerárquico y patriarcal de una sociedad a la que, sumado a su propio conservadurismo, se la había expuesto durante once años a discursos pseudo-moralistas de torpe orden castrense. El desacato ocurre durante una segunda fase de la generación (1985-1994), la que en otros estudios

denominé como *movida contracultural* (Bravo: 2007), que coincide con la transición democrática. Sus producciones y acciones se podrían enmarcar entre la irreverencia de los grafitis de la *Brigada Tristán Tzará* (1985)² y la realización del *Primer Festival hispanoamericano de Poesía de Montevideo* (1994), organizado por los poetas de la iconoclasta *Ediciones de Uno* junto con la Intendencia Municipal de Montevideo, en el primer gobierno capitalino de Tabaré Vázquez. En tal sentido, no coincido en que la producción de discursos revulsivos de esa *movida* haya sido clausurada automáticamente con el dramático desenlace del plebiscito que ratificó la popularmente denominada *Ley de impunidad*, el 16 de abril de 1989. La beligerancia cultural de la *movida* prosiguió, aunque apagándose es cierto, hasta 1994, cuando el modelo de gobierno de Luis A. Lacalle terminó de asentar su axiología neoliberal.

Sin embargo, la praxis transgresora de la *movida* afectó los códigos artísticos y axiológicos con más largo alcance, adoptando una orientación de micropolíticas que esgrimieron, ya sin posible regreso, el estandarte de la *diferencia*. Sus aperturas del tratamiento de lo sexual (desde el valor de lo pornográfico hasta la asimilación de lo homoerótico), en torno a lo neo-sicodélico (protagonizan el primer planteo en materia de legalización de la cannabis). Es desde la operativa gestada en esos años que esos tópicos llegan con diverso alcance hasta las conquistas legales del reciente período 2009-2014: matrimonio igualitario, aborto, legalización de la marihuana. Mientras que otros aspectos, un poco más abstractos pero igualmente serios, y que fueron motivo de polémicas por aquellos años —la auto-crítica ideológica que provocará rupturas históricas en la interna, sin ir más lejos, del Partido Comunista, la evaluación entre discurso y praxis política, la acción cultural y educativa como desarrollo de los sujetos y valor en sí mismo, y no como mera herramienta electoral — recién están siendo visualizados como problema y reclamo social en el presente, afectando varias aristas de los dos últimos gobiernos de izquierda (Mujica 2010-2015; Vázquez 2015-16).

En 1987 proliferan los debates culturales, ya personalizados entre jóvenes de los 80, y representantes de la promoción de los 60, en un fuego cruzado en el cual se fuerzan aperturas para una sociedad que se siente asfixiante y anquilosada, encerrada entre las secuelas represivas del pasado inmediato y el conservadurismo restauracionista. Por un lado el gobierno abusa de la violencia represiva, amedrentando al sector juvenil de clase media, y universitario, con razias sistemáticas que van produciendo una estigmatización creciente del ser joven, de vestirse libremente, de escuchar rock, reorganizar los gremios estudiantiles o fumar marihuana, todo con idéntico desprecio. Mientras, desde ese mismo aparato represivo, y en consonancia con los sectores políticos pro-gubernamentales, se planifica la impunidad para los crímenes de lesa humanidad cometidos desde el Estado durante la dictadura militar (1973-1984). En ese contexto un sector intelectual de la ciudad letrada comienza a discriminar los discursos juveniles con parámetros anacrónicos, como si nada hubiese ocurrido aquí ni en el mundo durante más de una década, como si esos jóvenes no hubieran sido protagonistas en la lucha por la democratización, o carecieran de discernimiento para el trazado de un rumbo futuro. Es en ese terreno que las actitudes paternalistas y la censura harán su penosa aparición.

2 La *Brigada Tristán Tzará* (1985-86) desafió la prohibición de inscribir los muros montevideanos, registrando algunos de los grafitis más representativos de la “*movida contracultural*” a la cual pertenecen sus fundadores, los poetas Julio Inverso y Rodolfo Tizzi. Su acción ocurre en los inicios de esa vertiente iconoclasta, cuyo espíritu libertario se batió a diestra y a siniestra. A modo de ejemplo: “*Manolo siniestro stalinista basta de Wajda queremos Andy Wharhol*”, inscribieron en la fachada de Sala Cinemateca, salteándose que Wajda ya era un crítico del Socialismo Real, pero apuntando a las carencias de una oficialidad cultural de izquierda, cuyos esquemas estéticos consideraron flechados ideológicamente y anacrónicos (Bravo: 2011: 10-11).

Los debates se entablan a través de los medios de prensa que habían ido ganando espacio al final de la dictadura, junto a otros nuevos (*Jaque, Brecha, Cuadernos de Marcha, Revista Graffiti, La República*) así como en las revistas alternativas (*La oreja cortada, Tranvías y buzones, Minga, Trantor, Rem*), mientras comienza la circulación de *fanzines underground*, estos de menor calado y tiraje (*G.A.S., Cable a Tierra, Suicidio colectivo*). Es significativo el impulso de una serie de editoriales independientes, autogestionarias, artesanales, todas fundadas por poetas. Entre éstas: *Vintén Editor; Ediciones del Mirador; Ediciones de Uno* (en la cual se van a estrenar la mayoría de los jóvenes de los 80); *Cuadernos de Granaldea, Destabanda; Editorial Crítica, Ediciones Imaginarias*, el grupo *Fabla*, entre otros. Cabe señalar que la Revista y editorial *Siete poetas hispanoamericanos* venía realizando esa tarea de ediciones alternativas que religó con los jóvenes y que, merced a su gestora, la poeta Nancy Bacelo, brindó un espacio de encuentro e intersección intergeneracional en la anual *Feria Nacional de Libros y Grabados*, que venía operando desde 1960 siendo un hito de resistencia cultural durante la dictadura militar.

El período, denominado como restauracionista en materia cultural, fue caracterizado por Hugo Achugar en los siguientes términos:

El país cultural [...] está dividido entre un espíritu de restauración y un espíritu de innovación. Hay sectores que no han superado la nostalgia y quieren volver a la Edad de Oro de los sesenta ¿Fue Edad de Oro? ¿No estará sucediendo que a falta de un proyecto cultural para este Uruguay de hoy se vuelve a lo que existió, bueno o malo, antes de la dictadura? ¿No será que quienes detentan el poder cultural —y que en este país es compartido por la derecha, dueña del aparato estatal y por la izquierda, hegemónica a nivel intelectual— pertenecen en su mayoría a los cuadros dominantes de hace un par de décadas? (Achugar, 1986: 81).

En entrevista a cuatro poetas del grupo *Ediciones de Uno* y a Álvaro Miranda, de *Ediciones del Mirador* (Oreggioni; Fontana, 1986: 29) se registra por primera vez el término *abuelicidio*. Los jóvenes reclaman la necesidad de revisar el canon de la *Generación del 45* y de sus epígonos, así como se plantean rescatar a los vanguardistas uruguayos del 20, y a la neo-vanguardia de la segunda mitad de los 60. Lo que está en el aire de la polémica es un necesario deslinde entre pluralidad estética y homogeneidad ideológica. Ese derrotero llevará a una bifurcación de actitudes estéticas y de cuestionamientos sociopolíticos que tensionarán el campo cultural.

Se está ante una pujante cultura juvenil que, entre 1986-1993, organiza sus propios eventos (*Cabaret Voltaire, Arte en la lona, Viva la Pepa, El Circo de Montevideo, Arte de Marte*) imprimiendo una praxis y un discurso libérrimo, beligerante, pero de *aggiornamento* y apertura a fundacionales prácticas culturales. Muchas de éstas resultan al presente moneda corriente, pero no lo eran por entonces: presentaciones de libros que adquieren el valor de eventos culturales, *performances* interdisciplinarias, la puesta oral de poesía y la inauguración de los primeros Ciclos de lecturas, instalaciones plásticas e intervenciones en espacios públicos, el ritual de lo *under* en pubs y boliches, ferias al aire libre donde confluyen lo artístico y lo artesanal y donde el fumar porros es una práctica corriente que desafía las prohibiciones.

Si bien Bayce (1989) habla de *subculturas*, y Abril Trigo (1997: 148) de *transculturaciones lumpenpoéticas*, en mi opinión resulta más adecuada la denominación más amplia de *discursos contraculturales*. Actitudes y discursos que, gestados en el enclave del 68 internacional, habían quedado obliterados, como en suspenso en el Uruguay. Tras el paréntesis dictatorial la consciente reactivación de esa herencia libertaria postergada vuelve a asomar. Y lo que se visualiza es una tensión entre una cada vez más identificable *cultura oficial* de izquierda y los jóvenes. Una

oficialidad cuyo poder era por entonces simbólico, como lo señalara Achugar, pero cuyo perfil restauracionista mostró, además, las polaridades históricas nunca resueltas en su propia interna: entre cultura de elite y cultura popular, entre lo identitario de fondo nacionalista y lo foráneo o cosmopolita, entre autonomía estética y sujeción social, entre rebeldía política y represión de las sexualidades. Ante tal estado de cosas los jóvenes adoptaron un discurso contracultural en sentido genérico (nada orgánico ni direccionado) que, mezclándolo todo, subvierte, desafía, parodia, desgasta y se enfrenta a las falsas dicotomías en pugna. De ahí que pluralismo, heterodoxia, autocrítica, y desobediencia caractericen la actitud de los jóvenes neo-contraculturales.

En cuanto discurso, es posible ver cómo en la nueva poesía de los 80, lo polifónico (lo crudo del punk-rock, lo coloquial del barrio, lo sexual libertino, lo metapoético, lo performativo y lo translingüístico) se contraponen a un registro calibrado por lo racional, y su moral bien pensante. La respuesta a esa sensación opresiva tenía raíces más hondas que el mero señalamiento de los estereotipos benedettianos (pobres y ricos, pitucos y clase media, revolucionarios y fachos, buenos y malos) que por un tiempo centró la atención, siendo a la vez una polémica un tanto estereotipada en sus argumentos y juicios. La discusión de fondo giraba en torno a un necesario deslinde entre libertad creativa y sujeciones ideológicas, en donde los grados de ruptura eran discutidos inclusive entre los propios integrantes de *la movida*. Si en el grupo *Uno* se habían perfilado síntesis o aleaciones entre vanguardia estética y política, al crítico Uruguay Cortazzo (“Crítica con odio...”, 1988:72) esto ya le resultaba un modelo anacrónico. Su crítica bogaba más radicalmente por una “*necesaria desideologización (ideología en el sentido marxista de enmascaramiento de la realidad)*”. Estas diferencias ni siquiera eran percibidas entre quienes replicaban desde el restauracionismo, sin reconocer que quienes habían resistido a la dictadura desde adentro ya eran, por lo menos, dos promociones que — a caballo una de la otra por una corta diferencia de edad, entre los nacidos en la segunda mitad de los cincuenta, y los nacidos entrados los sesenta— asumirían una forma discursiva sin tapujos para defenderse contra cualquier comisariato que mostrase su índole conservadora. Tal y como se ha ejemplificado anteriormente, los poemas (auto)críticos de Sarandy Cabrera habían dado la voz de alarma al respecto de similares actitudes, a un lado y otro del espectro político e ideológico.

2. Pornografía del cuerpo joven *versus* impunidad del Terrorismo de Estado

2.1. En cuanto a cómo el tabú de la corporalidad estaba en plena vigencia por los años 80 son varios los ejemplos que podrían citarse. La censura del intendente colorado Jorge Elizalde a la exposición de dibujos del joven Oscar Larroca (1962) en agosto de 1986, fue un hito de la confrontación cultural que caracterizó el trienio 1986-89. Allí se estaba jugando algo que tenía que ver con el doble discurso y con la doble moral de una clase política que, como era evidente, no sólo no representaba a los jóvenes sino que tampoco representaba cabalmente a la democracia uruguaya. Mediante el *Pacto del Club Naval* (agosto, 1984) se acordó que las elecciones de noviembre de ese año no contarían con las vertientes mayoritarias de dos de los tres partidos políticos más representativos. Estaban proscriptos los líderes máximos, Wilson Ferreira Aldunate y el Gral. Liber Seregni, así como Jorge Batlle en el coloradismo, aunque su sector no era mayoritario. El 5 de agosto, cuando el dictador Gral. Gregorio Álvarez firmaba el Acto Institucional n°19 avalando el mencionado pacto, Ferreira Aldunate —aún preso desde su retorno al país en Junio— envió una carta respondiendo dicho Acto:

(...) el pacto compromete y muy gravemente todo el futuro democrático del país (...) el Acto Institucional que pudiera dictarse será tan malo —y quizás más malo— que los anteriores. Hoy como siempre, tenemos que honrar la vieja divisa de Defensores de las Leyes junto a la inmensa

mayoría de los orientales. Hay que decirlo —decirlo ya—, con nosotros no va. No va con el país. ¡Que lo sepan! (Capelán, 2004).

Sin embargo, ese loable principismo de resistencia verbal no se vería corroborado con las actitudes políticas que sobrevendrán a corto plazo. En adelante, Ferreira Aldunate dará *governabilidad*, ese fue el término empleado, al electo presidente Sanguinetti, lo que se apreció como un gesto de nobleza política. Pero, el acuerdo iba más lejos aún. Ferreira, que había anunciado haría uso de la herramienta política disponible para enderezar el rumbo de aquella elección renga, me refiero al llamado a Asamblea Constituyente para realizar elecciones libres de verdad, anticipadamente en 1985, nunca más mencionó el asunto. Lo más grave aún estaba aún por venir. El Gral. Medina (artífice del *Pacto del Club Naval*, y por entonces Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas del gobierno de Sanguinetti), se declaró en desacato: afirmó tener en su poder, y bien guardadas, las citaciones judiciales a militares a comparecer por denuncias relativas al abuso de funciones durante la dictadura: desaparición de personas, violaciones, tortura, asesinatos. Ante esa dramática coyuntura el líder blanco, que había renegado del Pacto y se venía oponiendo a la amnistía a los militares, cedió y terminó promoviendo que su sector, el más progresista del Partido Nacional, votara a favor la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado³. Para los jóvenes de los 80 había llegado la hora de aprender que, incluso los más rebeldes discursos podían ser coyunturales, que las palabras y los hechos estaban divorciados, que la Justicia se alejaba del fiel de su balanza a paso cansino y derrotada quién sabe por cuánto tiempo.

El domingo 21 de diciembre de 1986 se aprobaría la polémica ley, de manera tal que el lunes 22 los militares citados por la Justicia no tuvieran que desacatar la orden de comparecencia. Pero ocurrió algo más en cámaras. El parlamento votó la expulsión de quien acusó el daño que se haría a la República, bautizando la ley con el nombre con el que se haría fatalmente popular: *ley de impunidad*. La expulsión parlamentaria del senador José Germán Araujo (Democracia Avanzada) fue un correlato alegórico de lo que sucedía a nivel sociocultural: decir las cosas por su nombre, como lo venían haciendo los jóvenes, significaba ser castigado, expulsado, dejado al margen y sin palabra pública.

2.2. El destacado artista plástico Manuel Espínola Gómez (1921-2003) había sido el curador de la muestra de Larroca, que había pasado sin pena ni gloria en la *Sala de Cinemateca* unos meses antes. Cuando se estaba montando la muestra en la sala de la I.M. de Montevideo, algunos funcionarios vieron aquello y fueron prestos a decirle al Secretario de la Intendencia, si esos dibujos se iban a exponer allí. Lo que los ojos de este primer censor vieron fue, por ejemplo, una sugerente *fellatio* en la que el órgano masculino no estaba dibujado sino recortado en blanco.⁴

³ El hijo de Ferreira Aldunate, por entonces senador Juan Raúl Ferreira, hoy integrante de la *Institución Nacional de Derechos Humanos*, declaró en un programa radial, el 9 de enero de 2015: “Al haber adquirido una visión verdadera de las consecuencias que tuvo la ley de caducidad, estoy arrepentido y no me da vergüenza pedir perdón a la sociedad por haberla votado. Fue un error muy grave” (...) “lo más grave de la ley de caducidad es haber instalado bolsones de impunidad con los que todavía tenemos que lidiar” (Ferreira 2015).

⁴ **Aclaración:** Los dibujos que ilustran este artículo fueron cedidos por el artista Oscar Larroca al autor.



Oscar Larroca, LA CENA, 1985 (70 x 55 cm. Grafito s/ Canson). Colección privada.

A partir de esa escena la “mirada pornográfica”, la que proyecta su propia obscenidad sobre el objeto censurado, ardió en todas las retinas. Los dibujos de Larroca — un eximio artista del trazo hiperrealista— dejaron de ser eróticos para ser calificados como pornográficos, según los censores de todos los sectores políticos, quienes reafirmaron la suspensión de la muestra por parte del Intendente. El asunto adquirió ribetes de opereta mediática gracias a que el abanderado más fundamentalista de la censura fue el senador frenteamplista Francisco Rodríguez Camuso. Este llevó personalmente el caso al parlamento y pidió explicaciones a la ministra de cultura, Dra. Adela Reta. En lo que podría describirse como una cruzada de moralina inquisidora, declaró la plana mayor de la clase política de entonces. Los juicios de parlamentarios blancos (Luis A. Lacalle, Carlos J. Pereyra, Gonzalo Aguirre, Uruguay Tourné, Jaime Trobo, Juan Raúl Ferreira), colorados (Américo Ricaldoni, Raumar Jude, Luis B. Pozzolo, Juan A. Singer) y de los frentistas (Hugo Batalla, Francisco Rodríguez Camuso, Luis Senatore), entre muchos otros, dan cuenta del grado de violencia al que el pudor ciceroniano podía llegar entre las togas de los parlamentarios uruguayos.

Es preciso citar fragmentos de las declaraciones de prensa de dichos políticos para comprender cómo se comportaba el temor a la sexualidad explicitada, entre quienes durante los meses de agosto a diciembre de ese mismo año 1986, elaborarían y votarían, sin ningún pudor, *la ley de impunidad*:

De ninguna forma puede admitirse que se realice con patrocinio oficial. El intendente cuenta con mi más absoluto respaldo. Este tipo de expresiones presuntamente artísticas son una afrenta a la cultura del país y al país todo. Si esta muestra con la franja verde se diera en el cine Luxor, por ejemplo, estaría dentro de lo que se está haciendo en Montevideo con respecto a las películas pornográficas. (Luis B. Pozzolo, senador colorado).

Es directamente vergonzoso el temario y la forma morbosa con que demuestran ciertas inmundicias de la depravación humana (...) haber autorizado la exposición hubiera sido meramente ser cómplices de un sensacionalismo, que quizás sea comercialista, quizás sea fruto de una desubicación respecto del mundo. (Américo Ricaldoni, senador colorado).

Una cosa es el arte y otra cosa es una expresión pornográfica de repugnancia, que genera una sensación de repudio, una sensación de cloaca, de limitaciones en todo el sentido intelectual donde tiene que haber un

mínimo de respeto. La democracia tiene que servir para alumbrar cosas nobles y dignas, y no para producir una especie de farsa, de anti-democracia so pretexto de invocarla. (Raumar Jude, senador colorado).⁵

Estos tres senadores integraron la plana mayor de quienes elaboraron y votaron la *ley de impunidad*. La “*afrenta al país todo y a su cultura cívica*” no estuvo en cuestión, sin embargo, para estos representantes a la hora de hacerse cómplices de los torturadores que abusaron sexualmente de víctimas indefensas, detenidas bajo un régimen de por sí fuera de la ley y de la Constitución de la República. No les pareció una “*inmundicia de la depravación humana*” que personal de las fuerzas represivas actuante durante el período de facto, hubiera matado y hecho desaparecer a ciudadanos uruguayos dentro y fuera de fronteras. Esos individuos no debían ser juzgados por sus crímenes. Sin embargo, lo supuestamente pornográfico de unos dibujos artísticos debía ser extraído de cualquier vínculo con la institucionalidad cultural oficial. Haber sometido el cuerpo de miles de ciudadanos a vejámenes inferidos por agentes del Estado, no debía ser llevado a la Justicia como un crimen de lesa humanidad, sino que debía encubrirse con una ley promulgada por un gobierno supuestamente soberano. Eso no le pareció “*un fraude a la democracia*” al senador Jude, cuando afirmaba que ésta debía alumbrar cosas nobles y dignas. De hecho, lo que sucedió fue que una gran luz fue apagada para la conciencia republicana en diciembre de 1986, gracias a estos diligentes censores del arte pictórico que le pusieron triple x y franja verde a los derechos humanos de nuestro país durante los últimos treinta años de nuestra historia.

Las declaraciones de Hugo Batalla, Luis Senatore y Rodríguez Camusso, resultaron más graves porque eran tres de los seis senadores que tenía el Frente Amplio, y todos coincidieron en que el Estado no debía amparar la muestra. Para sorpresa de muchos la Dra. Adela Reta, única ministra mujer, los contradijo a todos, propiciando que la muestra se expusiera en la Biblioteca Nacional bajo el auspicio del Ministerio de Cultura y Educación.

El asunto dejó en claro que la cruzada de censura artística estaba en franca alineación con la falsa “*defensa de nuestros valores occidentales y cristianos*”, esa que la doble moral castrense había fatigado como un latiguillo mediático durante once años de dictadura. Tal y como lo expuso en un artículo Eduardo Milán (1986:78) el caso podía sintetizarse con una consigna satírica y por entonces resonante de Nicanor Parra, que el poeta chileno había leído pocos meses antes en nuestra Biblioteca Nacional: “*la izquierda y la derecha unidas jamás serán vencidas*” (*Artefactos*, 1972).

Veinte años después, Larroca, evocó la gestación de aquellos dibujos:

Era un momento de enorme efervescencia político-ideológica y (...) yo también me fundí un poco dentro de esa atmósfera y quise plasmar mi estado de ánimo en mis dibujos, pero siempre caía en el panfleto: el torturado, el soldado, el enfrentamiento. Y de pronto empecé con los dibujos eróticos. Alguien me dijo que había canalizado el tema de la opresión por mi costado más expresivo. Puede ser. Creo que esa puede ser una buena explicación (Larroca: 2005).

⁵ Estas y las siguientes declaraciones de políticos fueron publicadas en diario *El País*, 13.8.1986 :p.7. Fueron extractadas de *Polaroid / crítica de la cabeza uruguaya*, de Héctor Bardanca, Montevideo, Yoea, 1994: 102-104.



Oscar Larroca, SIN TÍTULO, 1986 (70 x 50 cm. Grafito s/Canson). Galería Latina.

En nuestro análisis, Larroca religó la dificultad de expresar la difícil temática de la represión sistemática del cuerpo social durante el trauma dictatorial. Al buscar una forma que no le resultara lineal ni evidente adoptó una representación de signos sexuales que funcionó como reapropiación del cuerpo del sujeto, en una paradójica celebración del goce que aparecía aún mediatizada por el estigma castrador de la moral totalitaria, represora, del pasado reciente. En vías de la necesaria superación de la violencia con la que todo cuerpo social herido implica a los sujetos o individuos, sus dibujos encontraron un punto de confluencia ambivalente entre la expresión personal y la referencia al vejamen de los cuerpos sometidos por la fuerza, bajo el régimen autoritario que legalizó el *Terrorismo de Estado*. El dibujo artístico del joven Larroca, invisibilizado por la mirada obscena, fue declarado “*aberrante*” (Lacalle Herrera), “*un mamarracho*” (Juan Raúl Ferreira), “*hiriente*” (Jaime Trobo; Gonzalo Aguirre), “*repugnante*” (Rodríguez Camuso; R. Jude) y “*pornográfico*” para la mayoría de los declarantes de aquel parlamento re-democratizado. La flagrante violación de los Derechos Humanos ejercida durante el período dictatorial ingresaba en una zona de invisibilidad mediante la Ley de impunidad, votada por la gran mayoría de esos mismos censores, integrantes del cuerpo legislativo.

2.3 En ese contexto la semiótica Hilia Moreira publica en Revista *Relaciones* “La pornografía: figura de la renuncia” (1986:23). Argumenta en contra de ésta y a favor del erotismo, como si fueran una antinomia. La pornografía, dice, se opone al amor, al vínculo estable, a todo impulso de construcción, y en esto consiste “la renuncia”. El crítico Uruguay Cortazzo responde a Moreira con un artículo titulado “Dime chanchadas y te diré qué mundo quieres”, haciendo una defensa del alcance trasgresor de lo pornográfico en el sistema patriarcal:

(...) ¿de qué construcción se nos habla? ¿qué es esta planificación del deseo que la pornografía destruye? Es ni más ni menos que lo que llamaríamos la del Eros Doméstico. Y son sus tabúes los que sostienen y defienden el sistema de la pareja monogámica, base de toda nuestra moral actual y de todo el orden social presente (...) La pornografía es una figura de la renuncia a la moral del matrimonio monogámico, con su sexualidad amputada, programada y alienada por la hipoteca de los cuerpos. Y en un sistema donde esta moral es la dominante, la pornografía tiene un valor de protesta (...) Frente a este tipo de dictadura que desconoce que el sexo también puede ser fisiología, objeto, instante, dispersión, orgía, placer y juego, la pornografía es esa machacona revuelta que recuerda siempre que hay más alternativas y que no todo tiene que ser siempre responsabilidad y planificación. (Cortazzo: 1987: 18).

En este y otros escritos Cortazzo apostó por la recuperación del sujeto en su dimensión sico-física soberana, en contraposición a convertirse en un objeto civil a quien el Estado cercena en sus derechos. Con la excusa del bien común se producen una serie de controles cuyos resultados ratifican lo patriarcal como estructura, afectando la libertad sexual en toda índole.

Otra respuesta a la censura de Elizalde —acaso no por casualidad, el último intendente colorado hasta el presente— se produjo a solo tres días de la censura. Se trató de una serie de instalaciones públicas de alcance paródico para con la censura comunal. Así figuró en primera plana del diario *Últimas noticias* (14.8.1986) con foto incluida:

El David amaneció en pañales

Un espectáculo insólito se apreció esta madrugada: la estatua de El David ubicada frente a la Intendencia amaneció con ropa interior. También una de las figuras femeninas de la base del monumento a El Gaucho vio cubierta su anatomía, esta vez con un corpiño (...). Los hechos efectuados “en defensa de la moral”, tienen la firma de una brigada que se denomina ‘amigos de Jorge Elizalde’. (Bardanca, 1994:105-106)

La oportuna instalación de humor sarcástico intervino dos monumentos públicos, una práctica novedosa en el campo de las artes visuales vernáculas. La autodenominada *Brigada Elizalde* fue un ejemplo del tipo de respuesta rápida, creativa y conceptual que la generación de artistas del 80, solía adoptar ante la ola de creciente represión que, durante los próximos tres años, y hasta 1990 inclusive, produjo cientos de razias, detenciones, apaleamientos de las fuerzas policiales a jóvenes, en conciertos de rock, en locales bailables, en bares, institutos de enseñanza ocupados, y en toda manifestación cultural que oliera a cuerpo juvenil⁶.

2.4 Al respecto de la figura del censor, un soneto de Sarandy Cabrera ya respondía, universalmente, a lo ocurrido en torno a la *fellatio* pictórica del escándalo.

Soncensor

*¿Por qué son mis sonetos licenciosos
si hablan de cosas que hace todo el mundo?
¿Por qué dar por el culo es juego inmundo
coñolinguo felacio escandaloso?*

⁶ Un abordaje muy completo del fenómeno generacional que se produjo en torno a las razias puede leerse en “Ser joven no es delito: transición democrática, razias y gerontocracia”, de Sebastián Aguiar y Diego Sempol. “Cultura y comunicación en los ochenta”, *Cuadernos de Historia 13*, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2014: 134.151.

*Me cargan los catones pudorosos
y su canon moral por infecundo.
Es el amor completo el más profundo
impulso y sus placeres, deliciosos.*

*Me cago en los que invocan a la estética
en los judeo-cristianos y su ética
pues de aquélla detrás ésta subyace.*

*No acepto culpas, culpo a la bajeza
del que hipócrita, niega lo que hace
y censura al que alegre lo confiesa.*
(Cabrerá. 1988: 125)

El planteo es evidente y no por simple resulta menor: escandaliza lo que se dice, pero no lo que se hace. Se condenan las palabras, pero se practican con fruición las acciones a la que esas palabras refieren. El censor persigue lo pornográfico porque, acaso como observaba H. Moreira, se perjudica el valor “amor”; pero el poeta responde que en su concepto hay una completud en la que no se cercena el placer sexual: “*es el amor completo el más profundo / impulso y sus placeres, deliciosos*”. Por último, el argumento conceptual, enfático e iconoclasta: “*me cago en los que invocan la estética*”. El poeta interpreta que detrás del juicio hay una culpa de origen religioso que, lejos de hacerse propia, le niega al otro el derecho al disfrute.

3. El hombre desnudo, manifiesto generacional

No consideramos una mera coincidencia que la imagen del cuerpo desnudo como figura artística, como metáfora y como cosa en sí, se volviera cuerpo presente y constante en los años subsiguientes. En plena polémica del 86, el investigador y crítico de arte Gabriel Peluffo (1986: 28) utilizó esta imagen que bien podría servir de epítome: “un tabú, un pánico inconfeso a vernos al desnudo”.

Dos hechos paradigmáticos del contexto de *la movida*, uno artístico y otro mediático, se centraron en el cuerpo desnudo. Primero fue la performance poética en el removedor evento multidisciplinario *Arte en la lona* (1988), en donde el poeta integrante de Ediciones de Uno, Héctor Bardanca, se desnudó en el ring-escenario del Palermo Boxing Club, mientras iba recitando el extenso poema “El hombre desnudo” (Bardanca.1988:21-22). Poema que considero un manifiesto contracultural de la joven generación de los 80.

Yo soy el hombre desnudo
(fragmento)

yo soy el que no tiene donde caerse muerto
y por eso muero
yo soy el que te hace morir de risa, no de poeta
y por eso muero

yo soy a veces el poeta
y por ergo también muero
yo soy el raro

y por eso muero

yo soy el negro

y por eso muero
yo soy el indio
y por eso muero
yo soy el puto
y por eso muero
yo soy el travestido, el transgresor
y por eso muero
(...)
yo soy el fumaporros
y por eso muero

yo soy el que lo encara todo
y por eso estoy muerto
(...)
yo soy el resentido, el rebelde sin causa
y por eso muero
yo soy el que con causa no es rebelde
y por eso no muero pero agonizo
yo soy joven en Uruguay
y por eso muero en otro país
yo soy de la generación degenerada
y por eso muero acá y en cualquier lado
yo soy el que está acá diciendo que está acá
y por eso quizás, pase la noche en la comisaría
yo soy el consumidor de rock and roll
y por eso muero sin Cultura
(...)
yo soy el pornógrafo que soy ahora
¿y por eso muero?
yo soy el que no se hace el distraído
yo soy el hombre desnudo, que los invita a
desnudarse conmigo
y por eso ¿quién se muere?

La invitación a desnudarse se vio literalmente representada en el primer número de la Revista *La Oreja cortada* (1987), donde el cuerpo de redacción apareció retratado al desnudo por el fotógrafo Alvaro Zino. No hay antecedente alguno de este tipo de acción en la historia cultural de nuestro país. En los cinco números de la *Oreja Cortada* (1987-1990) puede constatarse cómo el asunto de la corporalidad se asumió como elemento de erotización en la rebeldía política, y cómo la represión sexopolítica, a derecha y a izquierda, combatió la erotización juvenil como cuerpo de choque. El mostrarse al desnudo apuntaba a un sinceramiento, a un decir las cosas por su nombre que desplazara el “*pánico inconfeso*” que, según Peluffo, la sociedad uruguaya mantenía no solo con lo sexual sino más profundamente con toda la corporalidad en conflicto: el cuerpo torturado, con el cuerpo castrense; el cuerpo juvenil, con el cuerpo gerontocrático del Estado, y su cuerpo legislativo.

Cortazzo, que vehiculizaría su pensamiento de orientación libertaria en *La oreja cortada*, apostando desde el campo crítico por un “*franco planteo sexo-político*” y “*por una cultura sexual crítica y libre*”, fue quien presentó la poesía libertina de Sarandy Cabrera con un preciso título: “*De tupamaro a putamaro*” (Cortazzo: 1987:19).

El pliegue, un tanto barroco, de las tensiones generacionales que se venían produciendo en torno a lo sexual fue sintetizado por el crítico: “Sarandy Cabrera es el poeta más joven con que contamos hoy. Si fue conciencia del 60, ahora es conciencia del 80, por seguir tan inconformista como antes y con el mismo coraje para aventar todo aquello que ya no sirve. Y si es nuestro padre, también es propio parricida. Lo cual equivale a un suicidio. La pistola del poeta del 60 la pone ahora en nuestras manos para que lo liquidemos”.

La síntesis de todos estos hechos, obras y episodios expuestos es compleja y cada lector arribará a la suya. De nuestra parte cabe decir que durante la transición democrática, cuando las vertientes artísticas juveniles de la Generación del 80 comienzan a expresar la reapropiación soberana del sujeto, por ejemplo desde la liberación del cuerpo ejercida en lo sexual y en sus modos de representación artística (performance, dibujos, otros), serán culpabilizadas por la censura. Una censura ejercida por parte de una clase política cuyo gobierno amparaba con la ley de impunidad a la represión del cuerpo social ejercida por los ejecutores del *Terrorismo de Estado* durante el período dictatorial (1973-1985). Este hecho no sólo marcó a la joven generación de los 80 sino que produjo un quiebre histórico en la tradición republicana de nuestro país. La vergüenza frente al desnudo, su “*pánico inconfeso*”, funge como metáfora proyectiva e inconsciente de la vergüenza con la que la sociedad uruguaya no se atrevió aún a sanar el grave yerro ético de la impunidad.

Bibliografía

- Achugar, Hugo. “Para un debate sobre la cultura nacional”, Montevideo, *Cuadernos de Marcha*, Setiembre 1986, Tercera época, año II, N°11: pp. 81-84.
- Aguiar, Sebastián; Sempol Diego, “Ser joven no es delito: transición democrática, razzias y gerontocracia”, Dossier “Cultura y comunicación en los ochenta”,

- Montevideo, *Cuadernos de Historia 13*, Biblioteca Nacional, 2014: 134.151.
- Bardanca, Héctor. “El hombre desnudo”, *La Oreja Cortada*, Montevideo, Primavera 1988, año 2, N°3: pp. 21-22.
- Polaroid / Crítica de la cabeza uruguaya*, Montevideo, Yoea, 1994.
- Bayce, Rafael. *Cultura política uruguaya. Desde Batlle hasta 1988*. Montevideo, F.C.U., 1989.
- Bravo, Luis. “Huérfanos, iconoclastas, plurales/ La Generación poética uruguaya de los 80”, Dossier *La culture uruguayenne entre deux espoirs (1980-2005)*, París, Revista *Les Langues néo- latines* 99 année-3 n° 334, Septiembre 2005: pp.93-110.
- “Huérfanos, iconoclastas, plurales: la generación poética uruguaya del 80 / Zoom 80: muestra de la poesía uruguaya actual”, Lima, Perú, Revista *Fórnix* N° 5-6, Abril 2007: pp. 105-156.
- Entrevista al poeta y traductor Sarandy Cabrera, “Lo libertino en clave rioplatense”, Montevideo, Semanario *Brecha*, 8.4.2005: p.22. Extractado de la entrevista realizada al poeta en el programa radial “La luna” (Emisora del Palacio), Montevideo, 1991.
- “Un diamante entre la tiniebla”, Prefacio, *Papeles de Juan Morgan, Narrativa y otras prosas de Julio Inverso, Obras I*. Montevideo, Estuario, 2011: 7-19.
- Cabrera, Sarandy. *Poeta pistola en mano*, Montevideo, Ediciones Tauro, 1970.
- Epigramas eróticos de Marcial*, Suecia, Vintén Editor, Julio de 1983.
- Poesía Libertina*, Estocolmo, Vintén editor, 1988.
- Poemas zoológicos y otros delitos de opinión*, Buenos Aires, Estocolmo, Montevideo, Nordan, 1986. *Obra poética Escogida*, Montevideo, Vintén editor, 2004.
- Capelán, Andrés. “Se cumplieron 20 años de la firma del Pacto del Club Naval”, Montevideo, 5.8.2004. Disponible: <http://www.derechos.org/nizkor/uruguay/doc/clubnaval.html>. [Accedido: 30.3.2015].
- Cortazzo, Uruguay. “Crítica con odio leve al cubo”, Montevideo, *Cuadernos de Marcha*, Tercera época, año II, N° 16., Enero 1987: pp. 69- 72.
- “De Tupamaro a Putamaro”. Montevideo, *La oreja cortada* N°1, 1987: pp.18-19.
- “Dime chanchadas y te diré qué mundo quieres”. Montevideo, *Jaque*, 17.6.1987: p.18.
- Fernández Huidobro, Eleuterio, *Historia de los Tupamaros*, 3 Tomos, Montevideo, Tae, 1986-87.
- Ferreira, Juan Raúl, “Entrevista”, Programa *Visión Nocturna*, Radio Uruguay 1050 AM (SODRE), Montevideo, 9 de enero 2015. Disponible en: <http://www.radiouruguay.com.uy/innovaportal/v/64368/22/mecweb/juan-raul-ferreira-pidio-perdon-por-haber-votado-la-ley-de-caducidad?parentid=11305> [Accedido 30.3. 2015].
- Guha, Anton Andreas. *Moral sexual y represión sexual*. España. Ed. Juan Granica, 1977:p. 80.
- Introini, Juan. “Traducir lo obscuro”, *Voces relegadas del mundo Greco-Latino*, Montevideo, UDELAR, Audec, CSIC, Unión Latina, Fundación Tsakos, 2008: pp. 378-385.
- Larroca, Óscar. Entrevista al artista, Montevideo, diario *El País*, 24.08.2005.
- Milán, Eduardo. “Pequeñas notas sobre una gran depresión cultural”, Montevideo, *Cuadernos de Marcha*, Tercera época, año II, N°11, 1986 :pp. 78-80.
- Moreira, Hilia. “Figura de la renuncia”. Montevideo, *Relaciones* N° 37, 1986: p.23.
- Oreggioni, Laura; Fontana, Hugo. “Los poetas jóvenes”, Montevideo, *Brecha*, 17.7.1986: p.29.
- Peluffo, Gabriel. “Entre nuestras entrañas y nuestras direcciones”, Montevideo, *Brecha*, 17.10.1986: p. 28.
- Trigo, Abril, *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras? (Para una cartografía de la neomodernidad posuruguaya)*. Montevideo, Vintén Editor, 1997.
- Sastoros J.S. “El Porno”. Montevideo, *Tranvías y Buzones, año I, N° 3*, 1988: pp. 19-23.