

Nuestra América

Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana nº5 Cultura Brasileña

directora

Ana María da Costa Toscano

organizador

Rui Torres

Publicação do NELA (*Núcleo de Estudos Latino-Americanos*) e do CECLICO (*Centro de Estudos Culturais, da Linguagem e do Comportamento*)

Universidade Fernando Pessoa

edições Universidade Fernando Pessoa

Praça 9 de Abril, 349

4249-004 Porto - Portugal

edicoes@ufp.pt

PORTO - JANEIRO/JULHO 2008





*Papel mojado
Con ríos
con sangre
con lluvia
o rocío
con semen
con vino
con nieve
con llanto
los poemas
suelen
ser
papel mojado.*

Mario Benedetti

Ficha Técnica

Nuestra América
Revista de Estudios sobre la Cultura Latinoamericana
N.º 5 JANEIRO/JULHO 2008

Directora
Dra. Ana Maria da Costa Toscano,
Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal.

Consejo de Dirección y redacción
Dra. Esther Álvarez López,
Universidad de Oviedo

Secretario de redacción
Dr. Emilio Frechilla,
Universidad de Oviedo

Directora de reseñas
Dra. María Teresa Medeiros-Lichem,
Universidad de Viena (mt.lichem@gmx.at)

Consejo editorial
Dra. Alicia Borinsky, Boston University, (EEUU)
Dra. Alicia Inés Sarmiento López, Universidad de Cuyo, (Argentina)
Dra. Carmen Ruiz Barrionuevo, Universidad de Salamanca (España)
Dra. Carolin Overhoff Ferreira, Universidade Católica Portuguesa do Porto, (Portugal)
Dra. Diony Durán, Universidad de La Habana, (Cuba)
Dra. Dora Barranco, Inst. Interdisciplinario de Estudios de Género de la Univ. (Buenos Aires)
Dr. Fernando Ainsa, Universidad de Zaragoza (España)
Dra. Lucía Guerra, Universidad de California, Irvine (EEUU)
Dra. María Ángeles Pérez López, Universidad de Salamanca (España)
Dra. María A. Salgado, Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill (EEUU)
Dr. Rafael Morales, Universidad Autónoma de Madrid (España)
Dr. Ricardo de la Fuente, Universidad de Valladolid (España)
Dra. Shelley Godstland, Manchester Metropolitan University (Inglaterra)
Dr. Stewart King, Monash University, (Australia)
Dr. Włodzimierz Szymaniak, Universidade Jean Piaget, (Cabo Verde)

Corresponsales de Nuestra América
Alicia Borinsky (Argentina); Bernardo Reyes (Chile); Cristina Gutiérrez Richaud (México);
Cristina Norton (Portugal); Helena Araujo (Suíza); Lourdes Espinola (Paraguay);
Luisa Valenzuela (Argentina); Mempo Giardinelli (Argentina); Virginia Vidal (Chile).

Edição
edições Universidade Fernando Pessoa
Praça 9 de Abril, 349
4249-004 Porto, Portugal
www.ufp.pt / E-mail: edicoes@ufp.edu.pt

Design e Impressão
Oficina Gráfica da Universidade Fernando Pessoa

Acabamentos
Gráficos Reunidos, Lda.

Depósito Legal
245 177/06

ISSN
1646-5024

(ilustração)
Daniela Duarte

Reservados todos os direitos. Toda a reprodução ou transmissão, por qualquer forma, seja esta mecânica, electrónica, fotocópia, gravação ou qualquer outra, sem a prévia autorização escrita do autor e editor é ilícita e passível de procedimento judicial contra o infractor.

Índice

007 *Introdução* **Olhares contemporâneos sobre o Brasil**

RUI TORRES

Cultura e comunicação

013 **Brasil barroco: pequeno inventário utópico**

PAULO TUNHAS

029 **São Paulo metrópole comunicacional**

MASSIMO CANEVACCI

053 **Contemporâneo noctambulismo. Ocupação urbana e fruição juvenil nas cenas eletrônicas cariocas**

FERNANDA EUGENIO

087 **Rio de Janeiro: o paraíso tropical em meados do século XX**

MONICA RECTOR

Literatura – Prosa, Poesia e Teatro

103 **Diagnosticando discursos, subvertendo prognósticos: vozes infectadas em “Depois de agosto”, de Caio Fernando Abreu**

LUCIANA NAMORATO

115 **Carlos Drummond de Andrade ou a obliquidade da mudança**

MARIA DO CARMO CASTELO BRANCO DE SEQUEIRA

131 **Uma Breve História do Teatro Brasileiro Moderno**

CAROLIN OVERHOFF FERREIRA

Outras Artes

147 **Artes do corpo biocibernético e suas manifestações no Brasil**

LUCIA SANTAELLA

165 **Para um estudo do desenvolvimento de Zé Carioca: de personagem-tipo a personalidade**

PEDRO MOURA



- Crónica**
- 197 **Bahia de todos os reinos - capital e interior**
OTÁVIO FILHO
- 205 **Retratos e canções do Brasil**
RAIMUNDO FERREIRA DE VASCONCELOS E VASCONCELOS
- Criações Literárias**
- 219 **Morte do Poeta**
ÁLVARO FARIA
- 221 **Três poemas inéditos**
ARNALDO ANTUNES
- 223 **Breviário**
CARLOS F MOISÉS
- 227 **O Dia inacabado**
LEDO IVO
- Prosa**
- 231 **Diana**
ALEXANDRE BONAFIM
- 237 **O Ilusionista**
ÁLVARO CARDOSO GOMES
- 247 **Recensão Crítica**

Bajo el Signo de Heráclito: Cultura Uruguaya Contemporánea

Francisca Noguero Jiménez¹

La profesora Ana María da Costa Toscano, directora de la revista *Nuestra América*, me ofreció hace dos años la oportunidad de coordinar un monográfico sobre cultura uruguaya. Desde un principio la propuesta me pareció tan estimulante como arriesgada pues, ¿cómo ofrecer una visión ajustada de un universo tan rico y plural? Todos sabemos que el número de kilómetros cuadrados de la antigua Provincia oriental no se corresponde en absoluto con el de sus creadores e intelectuales, entre quienes se encuentran, con el permiso de Borges, Cortázar y Ribeyro, el cuentista mayor de las letras en español (me refiero, obviamente, a Juan Carlos Onetti) y ensayistas imprescindibles para interpretar nuestro tiempo como Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal o, en la actualidad, Fernando Aínsa.

Desde el comienzo de mi carrera, el “país de los pájaros pintados” me fascinó. En pocos lugares percibí una *épica de la derrota* mejor trazada, que llevó de expresiones triunfalistas como “La Suiza de América” o “Como el Uruguay no hay” a la nostalgia por el “paisito con una esquina rota” sentida por muchos intelectuales en el exilio de los setenta y ochenta.

Y es que la meditación sobre el ser nacional ha sido una constante en sus mejores pensadores. Baste recordar, en este sentido, las visiones tan lúcidas como desencantadas de William Hudson –*The Purple Land* (1885)-, Julio Herrera y Reissig –*Tratado de la imbecilidad del país por el sistema de Herbert Spencer*, es-

¹ Francisca Noguero Jiménez es profesora Titular de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. Ha sido profesora visitante en diferentes universidades americanas (Estados Unidos, Colombia, México, Brasil) y europeas (Francia, Italia y Alemania). Doctorada con una tesis sobre Augusto Monterroso fruto de la cual fue su libro *La trampa en la sonrisa* (1995; 2ª edición en el año 2000), es autora asimismo de *Los espejos las sombras, Mario Benedetti* (1999); *Augusto Monterroso* (2004); *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura* (2004), y de la coordinación del monográfico *Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn* (2005). Ha publicado hasta el momento 108 trabajos de investigación en revistas especializadas nacionales e internacionales, en los que se manifiesta su especial interés por la minificción –sobre la que ha editado más de quince ensayos-, los imaginarios culturales, la crítica genológica, la última narrativa latinoamericana y las relaciones entre imagen y literatura. **Contacto:** fnoguero@usal.es



critico hace más de cien años y recientemente publicado por Aldo Mazzucchelli (2006)-, Mario Benedetti –*El país de la cola de paja* (1960)-, Carlos Maggi –*El Uruguay y su gente* (1963)-, Copi –*El uruguayo* (1973)-, Carlos Real de Azúa –*Uruguay, ¿una sociedad amortiguadora?* (1984)- o, recientemente, Antonio Lezama con *La historia que nos parió. Ensayo sobre la idiosincrasia rioplatense* (2008).

Todos ellos ofrecen la imagen de un “homo uruguayensis” marcado por la pasividad y la espera, tan consciente de su situación como cercano a la categoría de “falluto”. Este estereotipo ha sido recreado, asimismo, por escritores tan reconocidos como los ya mencionados Onetti y Benedetti, Armonía Somers, L.S. Garini, Cristina Peri Rossi, Julio Ricci, Ricardo Prieto, Leonardo Rossiello o Hugo Burel -muchos de ellos presentes en este monográfico-, y por películas contemporáneas entre las que se cuentan *El Dirigible* (1994), *La Espera* (2003), *Whisky* (2004), *Alma Mater* (2005) o *La Perrera* (2005).

Pero existe otro Uruguay ajeno a la idea de inmovilismo, medianía y grisura: con diferentes etnias en su composición –de lo que da idea Teresa Porzecanski en “Trance y transición en los rituales afro-uruguayos: el caso de la Umbanda”-, sus habitantes luchan por la supervivencia adoptando en más de una ocasión la difícil opción de emigrar. Así se destaca en el presente volumen, donde el tema es abordado por la antropóloga Karina Boggio en “Emigraciones uruguayas: entre pérdidas y construcción de nuevas redes”, o en “El último que apague la luz”: Emigración y crisis de identidad en la narrativa, el cine y la música uruguaya”, escrito a cuatro manos por el crítico literario Jesús Montoya y la socióloga Natalia Moraes.

Asumiendo, pues, un enfoque multidisciplinar, comenzamos estableciendo “el estado de la cuestión” con el artículo “La lucha por la democracia en el último cuarto del siglo XX”, del historiador Enrique Coraza, complementado magníficamente por “Uruguay 1985-2007: Restauración, reforma, crisis y cambio electoral”, del politólogo José Rilla.

En el ámbito literario, María José Bruña plantea el nacimiento y desarrollo durante los años setenta y ochenta del pasado siglo de una vertiente neobarroca, amalgama de distintas formas artísticas (video-arte, *performance*, teatro, arte plástico), mientras Norah Giraldi Dei Cas deconstruye el concepto de “literatura nacional”



con “Darwin, ¿escritor uruguayo? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir”. Por su parte, José Manuel González Álvarez ahonda en la cuestión de la nueva novela histórica uruguaya de los noventa, y Rosa Pellicer encuentra en Enrique Amorim a un interesante y apenas reconocido autor policíaco.

Siguiendo el enfoque interdisciplinario, Rafael Courtoisie repasa el cine uruguayo contemporáneo en “Desde *El lugar del humo* hasta *Whisky*: Crónica de un nacimiento anunciado”, Marisa Martínez Pérsico demuestra los estrechos vínculos existentes entre vibracionismo pictórico y ultraísmo literario a partir del análisis de la revista hispano-uruguaya *Alfar* y Osvaldo Obregón plantea las corrientes seguidas por la dramaturgia nacional para detenerse, por su incuestionable calidad, en *El huésped vacío* (1977), obra de Ricardo Prieto integrada en la corriente del teatro del absurdo.

En el capítulo de testimonios, Fernando Aínsa traza en “Los 60: años de euforia y crisis” el recorrido por una década marcada por el intenso experimentalismo literario y el claro compromiso político, terminada abruptamente con el comienzo del periodo de violencia en el país. Por su parte, Giuseppe Gatti firma una aguda entrevista en “*Memoria sin nostalgia, violines como flores*. Un encuentro con Hugo Burel”.

Paso ya a destacar la extraordinaria nómina de creadores uruguayos que han cedido sus textos generosamente para el presente monográfico. Así ha sucedido con Mario Benedetti, del que trazo una síntesis bio-bibliográfica a partir de algunos de sus mejores poemas; con los inéditos de Fernando Aínsa, Luis Bravo, Rafael Courtoisie y Amanda Berenguer –cuyo hijo nos ha regalado una muestra fotográfica de su trabajo manuscrito-; y, finalmente, con los relatos de Cristina Peri Rossi, Teresa Porzecanski, Leonardo Rossiello o Amir Hamed.

De la novela histórica a la policíaca, de la estética neo-barroca a la conversacional, del realismo sucio al extrañamiento, el panorama de las letras uruguayas presentado pretende ser tan abarcador como plural en las tendencias que reúne. No me queda ya, pues, sino agradecer a los autores que participan en estas páginas la diligencia y empeño con que cumplieron sus tareas. Uruguayos o no, todos se mostraron entusiasmados con la idea de apuntar desde sus diferentes áreas de conocimiento la extraordinaria vitalidad cultural del país oriental,



rompiendo viejos estereotipos y subrayando el dinamismo de una nación que, al fin y al cabo y por llevar el nombre de un río, sólo puede encontrar su adscripción bajo el signo de Heráclito.

ADDENDA: La triste noticia de la muerte de Mario Benedetti el pasado mes de mayo nos ha hecho incorporar en el último momento dos textos, firmados por la profesora M^a Ángeles Pérez López y por mí misma, en homenaje a una figura capital de las letras uruguayas y universales, al que desde aquí y donde quiera que esté agradeceremos siempre su generosidad, valentía y literatura y que ya, definitivamente, superó el paréntesis de la vida para colocarse bajo el signo de Heráclito.



Estado de la cuestión Política, Historia y Emigración



Emigraciones uruguayas: entre pérdidas y construcción de nuevas redes

Karina Boggio¹

RESUMEN

El presente trabajo realiza una introducción a los actuales procesos emigratorios del Uruguay. Con el objetivo de acercarnos a una comprensión de las dinámicas y representaciones que los sostienen, hace un recorrido histórico de la movilidad poblacional del Uruguay desde su fundación, poniendo de manifiesto la transformación del Uruguay receptor de inmigración al Uruguay de la emigración. Se basa en los principales trabajos que recogen y sistematizan los datos existentes, y que permiten afirmar que la emigración constituye una tendencia estructural de la población uruguaya. Finalmente se refiere a las políticas migratorias, donde la nueva Ley de Migraciones formaliza la iniciativa de vinculación del Estado uruguayo con la emigración uruguaya residente en el exterior.

PALABRAS CLAVE

Uruguay, emigración, estadísticas, representaciones, políticas.

ABSTRACT

This article is an introduction to the present state of the Uruguayan emigration processes. It presents a historical recount of Uruguayan population mobility in order to convey a thorough understanding of the dynamics and representations involved. It highlights the transformation of migration patterns: from immigration to emigration trends. The text is based on the main papers that inform and organize the existing data, which let us affirm that the emigration processes can be considered a structural tendency for the Uruguayan population. It additionally discusses the politics of migration and the latest

¹ Licenciada en Psicología por la Universidad de la República, es doctoranda y tutora del Dto. de Antropología social y cultural de la UNED, España. Es miembro del Grupo de Antropología urbana, del mismo departamento y participante del Foro de Salamanca: Red de investigador@s para el estudio de los exilios y las migraciones uruguayas. Investiga sobre procesos migratorios y expresiones culturales. Ha publicado artículos en revistas especializadas en la temática migratoria y ha presentado ponencias en calidad de avance de la investigación que viene llevando adelante sobre el colectivo uruguayo en Madrid. Es coautora de *Migración uruguaya: Un enfoque antropológico*. **Contacto:** kariboggio@hotmail.com



Migration Law, in which the official initiatives develop an institutional connection with the Uruguayan citizens living abroad.

KEY WORDS

Uruguay, emigration, statistics, representations, politics.

Introducción

La emigración uruguaya más reciente se puede enmarcar en los procesos de movilidad humana que experimenta intensamente América Latina, la cual en la actualidad, al decir de García Canclini (2002), 'desborda su territorio' y se extiende más allá de la región, en nuevas formas de vinculación y recreación de sí misma. En este contexto, los relatos de identidad que han resaltado la herencia europea sobre el mestizaje apartando del imaginario las mezclas indígenas y africanas, que la investigación antropológica ha podido documentar en el presente, otorgan particularidades a los procesos de emigración uruguaya y a sus representaciones.

Este trabajo propone recorrer el camino desde el Uruguay despoblado, la atracción de la inmigración europea y la reversión hacia la tendencia emigratoria que hoy presenciamos, para comprender las dinámicas de los procesos de emigración reciente. Es de subrayar que, a pesar del reconocimiento del impacto que la emigración persistente ha tenido y tiene en la sociedad uruguaya, esta preocupación no se ha visto plasmada en políticas y prácticas que apunten hacia la reversión de la tendencia emigratoria. Así, se recibe de forma alentadora la intención vinculante del Estado uruguayo con sus ciudadanos en el exterior que expresa el gobierno del Frente Amplio a partir de su asunción en 2005, y que se institucionaliza a través de la Ley de Migraciones aprobada en 2007, cuya articulación con la organización de la emigración uruguaya en el exterior abordaré en este texto.

En consonancia con esto, la temática migratoria no ha contado con suficientes apoyos institucionales para su estudio y sistematización, por lo que aun existe una importante falencia de datos estadísticos y de estudios más extensos y ambiciosos. Es de destacar los importantes esfuerzos hechos desde algunos departamentos de la Universidad de la República, que han logrado exponer y analizar



datos que permiten delinear el panorama de la emigración uruguaya. También algunos trabajos, a los que me referiré en particular, plantean un acercamiento al significado de la emigración para la sociedad uruguaya y su repercusión en la vida familiar, así como otros recogen la experiencia emigratoria de los uruguayos en el exterior.

Trayectos migratorios del Uruguay en construcción

Los procesos de movilidad poblacional, en los volúmenes e intensidad que se presentan desde hace algunas décadas, se evidencian en todas las regiones del planeta. Castles y Miller (1993) han subrayado esta característica de nuestro tiempo nombrándola como la 'Era de la migración'. Los trabajadores se mueven buscando un hueco en mercados laborales que trascienden fronteras, los perseguidos huyen hacia otros territorios, los estudiantes se mueven, los turistas lo hacen, la cultura y los sentidos viajan también, al punto que podríamos llamar a ésta la 'era del movimiento'. Bauman (2001) plantea el acceso al movimiento como un capital diferenciador. Algunas personas van y vuelven a su casa en unos días, pero para otros se trata de un emprendimiento mayor: la emigración. Un viaje que implica una mudanza de 'lugar' en el sentido antropológico.

Las migraciones internacionales constituyen un campo de estudio complejo en el que se ponen en tensión fuerzas de orden político, económico, social, cultural, entre muchos. En el contexto de la expansión de un capitalismo renovado y el desarrollo de un mercado financiero transnacional, las nuevas tecnologías de la comunicación y el transporte han facilitado las dinámicas del movimiento. Los estados -que han visto erosionada su omnipotencia controladora entre las tensiones que otorgan los capitales multinacionales y el auge de los derechos humanos como marco supraestatal- participan habilitando sus territorios para alojar parte de estos procesos, y las grandes ciudades compiten como centros clave de la gestión de la información, coordinación y ordenación de la economía capitalista mundial (Sassen, 2001).

Los estados nación ya no son contenedores de la cultura, principales organizadores de las identidades y las diferencias (García Canclini, 2005). La comunidad imaginada a la que se refiere Anderson (1993) se expande en múltiples perte-



nencias a múltiples comunidades imaginadas anudadas en los más diversos polos de atracción, en los que la base territorial nacional pierde su fuerza. De esta manera, se establecen nuevas fronteras en los imaginarios que articulan las diferencias (Appadurai, 2001).

Los desplazamientos humanos se constituyen en una parte del engranaje que impulsa el desarrollo de los países más desarrollados, y profundiza la asimetría y dependencia de los menos desarrollados que se convierten en exportadores de fuerza de trabajo vulnerable, propicia para su explotación. Estos últimos se ven incapaces de contener a sus ciudadanos dentro de sus territorios, en algunos casos porque no se garantiza su supervivencia y en otros porque los modelos culturales de otras regiones han impregnado el consumo de un estilo de vida, de prosperidad y desarrollo personal.

Demás está decir que, cuando se desplazan trabajadores, lo hacen también personas por lo que, cuando nos acercamos a la experiencia tanto de las familias de los emigrados como de los sujetos migrantes, se nos abre un mundo que no se puede abarcar con números. Así, como una nación no son el número de sus habitantes ni los kilómetros de su superficie, la migración es mucho más que un fenómeno demográfico.

El Uruguay ha visto a lo largo de su historia muy de cerca estos procesos de desplazamientos humanos. El intercambio poblacional con Argentina y Brasil constituyó un fenómeno constante desde su fundación, así como lo fueron los movimientos de inmigración hasta mediados del siglo XX, en que esta tendencia se invirtió. En el centenario de su fundación, a principios del siglo pasado, desde el poder político se enfocan los esfuerzos hacia un aumento de la población del territorio. Así, se publicitan las virtudes de esta nueva nación con la intención entusiasta de recibir inmigrantes, especialmente a aquellos que provinieran de “países de raza blanca”. La modestia del legado colonial y la inexistencia de población indígena eran dos elementos más a favor de la elección de Uruguay (Caetano, 1997).

Llega a puerto montevideano una inmigración masiva y heterogénea, principalmente de españoles e italianos, que buscan tierras para trabajar o que abandonaban Europa para salir del medio rural, así como obreros con experiencia



sindical y militantes políticos socialistas o anarquistas, cuyo pensamiento dejó huellas (Pellegrino, 1997). Así, “[...] en el periodo situado entre 1825 y 1950, la población del Uruguay se multiplicó 32 veces; esto dio al Uruguay la fisonomía de lo que el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro llamó un pueblo trasplantado” (Pi Hugarte, 2001: 16).

Una mezcla de culturas se amalgama en estos procesos. Según Caetano (1997), por entonces la sociedad uruguaya puede definir su perfil nacional, cuyo lema es el de armonizar lo diverso, teniendo en cuenta todas las tradiciones existentes y tendiendo a una integración uniformadora, que alimentó el imaginario de una supuesta homogeneidad. La prosperidad económica, junto con los procesos de modernización, le llevaron a merecer el apelativo de ‘Suiza de América’, tomada como paradigma de estado democrático. También el título de ‘Campeones del Mundo’ en el Mundial de fútbol de 1950, con el ‘maracanazo’² y otras hazañas que gestaron el folklore de un Uruguay muy grande, reapropiado por los uruguayos como ‘el paisito’.

En los años 50, la entrada de gentes provenientes del extranjero comienza a mermar en un periodo en que se registra un estancamiento en la economía uruguaya. Las décadas del 60 y 70 marcan un importante giro de la inmigración hacia la emigración, donde confluyen una serie de factores internos del Uruguay y también de cambios en las políticas migratorias de países como Estados Unidos, Canadá y Australia, orientados al reclutamiento de trabajadores para sostener sus programas de producción (Pellegrino/ Vigorito, 2005).

Aunque el interés y la preocupación por la temática emigratoria ha estado presente desde el ámbito académico, las fuentes de información para estudiar estos procesos han sido escasas y la sistematización estadística no le ha concedido la atención que lo migratorio merecía. Cabella y Pellegrino (2007) ponen de manifiesto las dificultades metodológicas en la obtención de datos fiables para cuantificar la emigración uruguaya. Sin embargo, tal como exponen las autoras, los datos que arroja la estimación de saldos residuales y emigrantes

² Se refiere al triunfo del equipo de fútbol uruguayo frente al brasileño en el estadio de Maracanã en 1950, en la final del Campeonato Mundial de Fútbol.



para los periodos intercensales considerados permiten observar a la emigración internacional como una tendencia estructural de la población uruguaya desde mitad del siglo XX.

Las tensiones políticas de finales de los 60 y principios de los 70 determinan un aumento notable de la emigración de uruguayos, que a partir del golpe de Estado del 73 y de la instalación del régimen militar, se ven forzados a salir por persecución política, por riesgo para sus vidas, o porque la opresión que se vive en el país hace imposible su permanencia, en un contexto de caída del salario real y el aumento del desempleo. En los años siguientes el exilio se instala como práctica simultáneamente con la emigración por presión económica. Según las estimaciones que han trazado Cabella y Pellegrino (2005) utilizando la ecuación compensadora, que combina la información censal y las estadísticas de nacimientos y muertes, el volumen de emigrantes uruguayos en el primer período intercensal: 1963-1975 estaría en torno a los doscientos mil. Cabe resaltar, como señala Coraza (2007), que: “Lo que no se observa en ninguno de los trabajos que incluyen la estadística como fuente es un estudio particular de la emigración forzada a fin de cuantificar la importancia real del exilio dentro de la emigración internacional en Uruguay”.

En el espacio de la transición democrática de los 80 y la siguiente década, los procesos de emigración continúan vigentes, aunque con menor intensidad, en un periodo en el que simultáneamente se producen retornos de exiliados. Así, las estimaciones de las citadas autoras se acercan a los ciento ochenta mil emigrantes en el periodo 1975-1985 y casi cien mil en el periodo intercensal 1985-1996 (Cabella/ Pellegrino, 2005)

A partir del año 1999 las dificultades en la economía de la región se profundizan marcadas por la recesión, y las crisis financieras, que en Uruguay tienen su punto más crítico en el 2002, impactan negativamente en el bienestar de los hogares, produciendo un importante deterioro. La emigración uruguaya también se agudiza en ese año, mostrando que la misma constituye un proyecto alternativo ante la adversidad que presenta el contexto económico social y el mercado de trabajo, con un fuerte incremento de las ya elevadas tasas de desempleo, y la precariedad de éste. Basándose en la Encuesta de Caracterización Social, efectuada por el Banco Mundial a finales de 2002, y en los datos del Movimien-



to anual de pasajeros uruguayos en el Aeropuerto de Carrasco, se comprueba que los flujos se han internacionalizado, siendo los principales destinos Estados Unidos, España, Argentina, e Italia. Pellegrino y Vigorito (2005) estiman que unos 30.000 uruguayos emigraron ese año.

Según Cabella y Pellegrino (2005) el volumen de emigrantes durante el período 1997-2004 superó las 100.000 personas. Además, las autoras calculan que la cantidad de uruguayos en el exterior correspondería a un 13,6% de la población residente en el Uruguay. A partir de los datos extraídos de esta encuesta, se puede afirmar que la emigración constituye un fenómeno de gran impacto demográfico, socioeconómico y cultural para el Uruguay por su volumen con relación al total de su población, y porque aquellos que emigran pertenecen a la franja poblacional en edad activa. Estos datos estadísticos también orientan el interés sobre las redes que estos uruguayos en el exterior sostienen en vinculación con el Uruguay territorial, tanto en la construcción material como simbólica de la comunidad imaginada del Uruguay.

Imaginario migrantes: entre pérdidas y ganancias

Las dificultades a la hora de recoger y organizar información sobre los procesos de emigración no se corresponden con la profunda preocupación que la temática promueve en la sociedad uruguaya, que la hace diariamente presente en los medios de comunicación, en la vida familiar y social y en la cultura popular, sentida muy especialmente en su calidad de pérdida de capital humano y cultural.

Así como en otras épocas el puerto montevideano vio bajarse de los barcos a tantos nuevos pobladores de la mano de un sueño, desde hace algunos años es el Aeropuerto Internacional de Carrasco la principal puerta de salida de los uruguayos, muchos de ellos nietos y bisnietos de los que una vez llegaron a ‘hacer la América’. Los destinos elegidos están marcados por la influencia de los lazos culturales, históricos y también basados en la herencia de derechos ciudadanos, como es el caso de la Unión Europea. ‘Pocos caminos abiertos, todos los ojos en el aeropuerto, unos años dorados, un pueblo habituado a añorar’, ‘un sueño y un pasaporte, como las aves buscamos el norte’ dice Jorge Drexler en



su canción “Brisa del Mar”, describiendo cómo las condiciones objetivas, que generan la imposibilidad de vislumbrar horizontes de oportunidades, se suman a las históricas y culturales, para iniciar la partida. Unos míticos años dorados que pesan, como un tiempo mejor que retorna ausente en la memoria, y que ahora puede estar en otra parte.

Diconca y De Souza (2003) presentan los resultados de un estudio, realizado con jóvenes montevidianos, que busca explorar el universo de significados que se despliegan respecto al imaginario emigratorio:

[...] más que una decisión de partir, atañe a una opción de vida, de futuro, de posibles compromisos. La identificación con uno u otro proyecto, irá conformando la atribución de sentido que realiza el sujeto al hecho social que atraviesa su imaginario, y determinará, su posicionamiento frente a la problemática. (Diconca/ de Souza, 2003: 156).

La vivencia del país como un medio limitante para la realización de sus expectativas y proyectos personales, recogida en las percepciones de los jóvenes montevidianos, y que podemos leer desde las coordenadas del modelo de vida occidental, coinciden con las motivaciones para emigrar recogidas en el estudio que vengo realizando, desde una perspectiva antropológica, sobre el colectivo uruguayo en Madrid. Estos últimos expresan en forma unánime que la posibilidad de emigrar estaba desde hacía mucho tiempo presente, como idea ligada a sus expectativas de ‘desarrollo personal’, de ‘crecimiento profesional’, de ‘conocer el mundo’, de ‘experimentar cambios’ que les estimularan, de ir a un lugar que les ofreciera ‘más oportunidades’ y un coincidente deseo de ‘vivir mejor’, aunque esto significara afrontar un riesgo.

Esto aun cuando el detonante para la decisión migratoria fuese en la mayoría de los casos el deterioro del bienestar del hogar o la pérdida del empleo de alguno de los miembros de la familia, en el contexto de una recesión económica que no da lugar a discusión (Boggio, 2007). Es interesante apuntar que también los estudios arrojan coincidencias en cuanto a que los sujetos valoran los vínculos familiares y sociales como la pérdida más importante, y también lo que las autoras señalan como una preocupación por la pérdida respecto a las ‘actividades identitarias’ y de la ‘identidad nacional’, aunque la elección se resuelva por



enfrentar el desafío. En el caso de los sujetos emigrados en Madrid, los mismos hacen referencia al trabajo que les ha implicado, en tanto esfuerzo e inversión afectiva, la reubicación identitaria, la reconstrucción de su ‘lugar’, del sentirse ‘como en casa’ consigo mismo, cuya intensidad sobrepasaba lo que habían podido calibrar antes de emigrar.

Las autoras plantean como conclusiones preliminares que de acuerdo a su estudio, para los sujetos involucrados, “La emigración constituye, en definitiva, una búsqueda de otro espacio donde desarrollarse, aun pasando por el sacrificio de la pérdida afectiva y el riesgo de una reformulación identitaria” (Diconca/ de Souza, 2003: 170). Esto aporta una articulación cualitativa a los datos que arrojan las estadísticas, que permiten afirmar la condición estructural de la tendencia emigratoria en la población uruguayo, incorporada también como una opción de fuerte arraigo en el imaginario colectivo. Los resultados recogidos en la investigación de Debellis (2005) coinciden con lo antes expuesto y agregan

[...] la aspiración a una mejor calidad de vida, haciendo especial hincapié en brindarles a los hijos (motivo altruista) que tienen (o que proyectan tener) un presente y un futuro mejor, así como mejorar las condiciones económicas. A su vez, la búsqueda de ‘progreso individual’, ya sea en el perfeccionamiento profesional como en la aspiración por ‘conocer otros mundos’, forma parte de otro de los elementos identificados que juegan a favor del proceso migratorio. (Debellis, 2005: 96)

La expansión nacional en el territorio global

A partir de los estudios que están siendo realizados con sujetos de la emigración o del exilio (Moraes, 2007; Coraza, 2006; Boggio, 2007) observamos la fuerza aglutinante de los uruguayos en el exterior, que desarrollan redes informales o con estatus de asociaciones. Podemos delinear que aquello que los jóvenes y los inminentes emigrantes privilegiaban como lo más valorado o sobre lo que obraría el sacrificio -‘las redes familiares y sociales’, y el lugar identitario imaginado como ‘el que soy en Uruguay’- es recreado en la distancia, en nuevas formas de pertenencia y participación, en intercambios que construyen el Uruguay imaginado desde múltiples fronteras territoriales, y en los más diversos mestizajes. En ello las afinidades ideológicas son una clave importante para anudar estas



redes y, a pesar de que aun no se reconoce el derecho al voto en el exterior, los sujetos y los colectivos encuentran caminos indirectos para la participación en la vida política del país. Existen también organizaciones de la sociedad civil como son la Asociación de padres e hijos de emigrados (A.P.H.I.E.) o Idas y Vuel-
tas, que tienen por objetivo atender a demandas concretas de uruguayos en el exterior en la vinculación con los entornos familiares de origen.

Aun estamos muy lejos de poder concluir algo sobre los efectos de esta persistente emigración, los cuales deben ser explorados en mayor extensión y profundidad, pero es cierto que suelen enfatizarse en las consecuencias negativas desde el punto de vista del país de emigración. En cuanto a lo demográfico, por el creciente envejecimiento de la población y el mayor peso a largo plazo de las cargas sociales sobre las personas en la franja de edad productiva; la fractura psicosocial y familiar por efecto del vaciamiento; la desintegración de redes sociales locales; la pérdida del capital humano y cultural; la disminución de la fuerza de trabajo y la propulsión constructora de un país.

A estas posiciones se contraponen otras, que consideran los retornos en forma de remesas como una vía de sanear las economías dependientes. Es indudable que el impacto demográfico irradia sus consecuencias sobre todas las dimensiones sociales, y también que las remesas proveen de un ingreso de divisas importante, pero que provoca una mayor dependencia del país emisor de mano de obra. En este sentido, Hernández y Ravecca (2006) realizan un estudio basado en entrevistas en profundidad en hogares montevideanos de sectores vulnerables, y concluyen que con la emigración de un referente cercano, se observa un riesgo considerable de pérdida de oportunidades de acceso al bienestar por erosión de su capital social primario. Una pérdida que no se ve compensada por las remesas, que tienen un carácter ocasional y presente en momentos límite.

A pesar de que las remesas no parecen ser significativas para la economía del Uruguay (Cabella/ Pellegrino, 2007) se ha procurado su captación con creación de cuentas a distancia del Banco República y también a través de la oferta inmobiliaria en el extranjero, cuyos clientes posibles serían los uruguayos emigrados.

En cuanto a las políticas migratorias, con la asunción del gobierno del Frente Amplio, el presidente del ejecutivo reconoce la ciudadanía uruguaya en el exte-



rior y la participación en la construcción del país de los uruguayos emigrados, a los que llama 'la patria peregrina'. Una metáfora doblemente vinculante, por el sentido de patria y porque el peregrinar denota un viaje ritual de comunidad. El presidente Vázquez expresa el compromiso de su partido para lograr la vinculación del Estado con la emigración uruguaya. Crea la Dirección General para Asuntos Consulares y de Vinculación y el espacio del Departamento 20, aludiendo a una jurisdicción territorial que se suma a las 19 existentes. Una vez más, el uso de una potente metáfora, que reterritorializa y recupera el capital humano perdido, ahora se ubica espacialmente en el Uruguay. Recientemente fue aprobada la Ley de Migraciones, que formaliza la figura de los Consejos Consultivos como interlocutores legítimos con el Estado de los uruguayos en el exterior, otorgando institucionalidad a la vinculación. Aun resta la reglamentación de los mismos para que puedan tener un marco legal compartido. Pero esto no implica, de por sí, un esfuerzo por retener más a la población en el país.

Esta propuesta de ordenar la vinculación e institucionalizarla llega un poco tarde, puesto que los uruguayos en el exterior poseen una importante fuerza congregadora y han mantenido los vínculos de forma muy fuerte reproduciendo y recreando tradiciones, reinventando, multiplicando 'cultura uruguaya'. En mi participación en la formación del Consejo Consultivo de Madrid, y en los intercambios con el resto de Consejos de otras regiones, he observado que tanto el reconocimiento institucional como el interés del estado en vincularse, fue bien recibido.

Esta iniciativa presentaba, especialmente, el interés para los uruguayos en el exterior de formalizar el usufructo de los derechos que otorga la nacionalidad uruguaya en el extranjero a través de la posibilidad de ejercer el derecho al voto en el exterior. Actualmente, los uruguayos residentes fuera del país pueden ejercer el voto si cuentan con los recursos para volver al Uruguay en las fechas en que se hace el acto eleccionario. Es decir, vivir en el exterior no es un impedimento para el sufragio: lo que no existe es un dispositivo de voto en el exterior sin la necesidad del traslado físico de los ciudadanos.

Esto ha abierto un debate muy fuerte en torno al lugar de los emigrados en el seno de la sociedad uruguaya, visibilizando algunas fronteras como 'los que están acá' y 'los que están afuera', 'los que se quedaron' y 'los que se fueron', 'los



que tienen que aguantar después al gobierno', los que aportan a la economía del Uruguay. Estas discusiones han tenido lugar también entre quienes están emigrados respecto a si, aun existiendo el dispositivo para votar, querrían ejercer el voto.

Conclusiones

El recorrido esbozado en este trabajo deja en evidencia la importancia que la movilidad poblacional ha tenido y tiene en la construcción del Uruguay y de sus imaginarios. La reversión de la inmigración a la emigración que tuvo inicio a mediados del siglo pasado no ha dado tregua en la segunda mitad del siglo XX y en las migraciones recientes del siglo XXI. Los datos sobre los saldos residuales negativos y de emigración en todos los periodos intercensales que ofrece la estadística demográfica permiten afirmar que la emigración es una tendencia estructural de la población uruguaya, cuyas dinámicas necesitan ser estudiadas en profundidad para elaborar políticas que atiendan las urgencias de una tendencia que trae consigo importantes pérdidas a nivel de capital humano y cultural, y que impacta en lo social en un grado que aún no podemos medir. Esto, sin dejar de reconocer los beneficios que la riqueza del movimiento y el intercambio poblacional traen a cualquier comunidad cuando se construyen redes transnacionales.

Bibliografía

Anderson, Benedict (1993): *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: FCE.

Appadurai, Arjun (2001): *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Bs As: Trilce/ FCE.

Bauman, Zygmunt (2001): *La globalización. Consecuencias Humanas*. México D.F.: FCE.

Boggio, Karina (2007): "Dinámicas identitarias y procesos migratorios. Reflexiones a partir del acercamiento al colectivo uruguayo en Madrid". En: Diconca,



Beatriz/Campodónico, Gabriela (comp.): *Migración uruguaya: Un enfoque antropológico*. Montevideo: UdelaR, pp. 85-105.

Cabella, Wanda; Pellegrino, Adela (2007): "Emigración: Diagnóstico y propuestas para discutir políticas". En: Calvo, Juan José/ Mieres, Pablo (eds.): *Importante pero urgente: Políticas de población en Uruguay*. Montevideo: UNFPA/ Rumbos, pp. 83- 16.

Cabella, Wanda/Pellegrino, Adela (2005): "Una estimación de la emigración internacional uruguaya entre 1963 y 2004". En: *Documento de Trabajo, No. 70*. Unidad Multidisciplinaria. Facultad Ciencias Sociales. Montevideo: UdelaR.

Caetano, Gerardo (1997): "Lo privado desde lo público. Ciudadanía, nación y vida privada en el Centenario". En: Barrán, Jose Pedro/ Caetano, Gerardo/ Porzecanski, Teresa (dirs.): *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soleidades 1920 - 1990*. Tomo 3. Montevideo: Santillana.

_____ (1993): "Identidad nacional e imaginario colectivo en Uruguay. La síntesis perdurable del Centenario". En: Achugar, H. (et al): *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce, pp. 75-95.

Castles, Stephen; Miller, Mark (1993): *The Age of Migration. International Population Movements in the Modern World*. Houndmills: Macmillan.

Coraza de los Santos, Enrique (2007): "¿Quién hablará de nosotros cuando ya no estemos? Memoria e historia del Uruguay del exilio a partir de un análisis bibliográfico" en *Studia Historica. Revista de Historia Contemporánea*, vol. 25. Salamanca: Área de Historia Contemporánea. Facultad de Geografía e Historia/ Universidad de Salamanca, pp. 55-66.

_____ (2006): "España de mil destierros". En: Dutrénit Bielous, Silvina *El Uruguay del exilio: gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Trilce, pp. 32-48.

Debellis, Mariela (2005): 'Uruguayos for export'. Análisis de las razones y proyectos de vida de inminentes emigrantes uruguayos al exterior. Tesis de Maestría defendida en Facultad de Ciencias Sociales, Montevideo: UdelaR



Diconca, Beatriz; De Souza, Lydia (2003): "El camino del *afuera*: La opción de emigrar". En Romero Gorski, Sonia (Comp.) *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*. Montevideo: Nordan Comunidad, pp. 155-174.

García Canclini, Néstor (2005): *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa

_____ (2002): *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Bs.As.: Paidós

Hernández, Diego; Ravecca, Paulo (2006): "Emigración, capital social y acceso al bienestar en entornos vulnerables". En: *Cuadernos del Claeh* n.º 92. Montevideo: Claeh.

Moraes, Natalia (2007): "Identidad transnacional, diáspora(s) y nación: una reflexión a partir del estudio de la migración uruguaya en España". En: Mato, Daniel (Coord.) *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Montevideo: CLACSO.

Pellegrino, Adela (1997): "Vida conyugal y fecundidad en la sociedad uruguaya del siglo XX: una visión desde la demografía". En: Barrán, José Pedro; Caetano, Gerardo y Porzecanski, Teresa (dirs.): *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades 1920-1990*. Tomo 3. Montevideo: Santillana.

Pellegrino, Adela; Vigorito, Andrea (2005): "La emigración uruguaya durante la crisis del 2002". En: *Serie Documentos de Trabajo DT03/05*. Instituto de Economía, Facultad de Ciencias Económicas. Montevideo: UdelaR.

Pi Hugarte, Renzo (2001): "Elementos de la cultura italiana en la cultura del Uruguay". En: Romero Gorski, Sonia (Comp.): *Anuario de Antropología Social y Cultural en Uruguay*, Montevideo: Nordan Comunidad, pp. 16-22.

Sassen, Saskia (2001): *¿Perdiendo el control? La soberanía en la era de la globalización*. Barcelona: Bellarta.



Continuidades y rupturas en Uruguay: La lucha por la democracia en el último cuarto del siglo XX

Enrique Coraza de los Santos¹

RESUMEN

El presente artículo intenta indagar en la historia del Uruguay reciente, concretamente en las experiencias socioculturales y políticas vividas por este país del Cono Sur de América en el último cuarto del siglo XX. La razón de esta elección parte de la permanencia en la actualidad de una serie de conflictos que tienen que ver con las memorias individuales, sociales, grupales e históricas de un reciente pasado traumático. La fractura institucional del sistema democrático representado por la dictadura cívico militar (1973-1985) marcó y marca una inflexión que ha dejado sus huellas más allá de la recuperación democrática a partir de 1985.

PALABRAS CLAVES

Uruguay, Democracia, Dictadura, Historia.

ABSTRACT

The present essay explores recent Uruguayan history, specifically those socio-cultural and political events experienced in the last quarter of the XX century. The reason for selecting this period is based on the continuous presence in contemporary society of a series of conflicts related to individual, social, collective and historical memories originating in a recent traumatic past. The institutional fracture inside a political system -represented by the civil-military dictatorship (1973-1985)- still can be perceived beyond the democratic transition of 1985.

KEY WORDS

Uruguay, Democracy, Dictatorship, History.

³ Doctor en Historia por la Universidad de Salamanca. Investigador vinculado al Instituto Interuniversitario de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca. Miembro del "Foro de Salamanca" Red de investigador@s para el estudio de los exilios y las migraciones uruguayas. **Contacto:** ecoraza@usal.es.



Introducción

Antes de comenzar con el análisis del proceso histórico de un período que se inicia a fines de la década de los años 60 del siglo XX, identificado con el fin del Uruguay Liberal (Nahum et al., 1995), creo necesario comprender, a la vez que explicar, cuáles son los elementos que constituyen la base de las identidades personales, colectivas y sociales de los uruguayos en esa época. Me refiero a cuál es el imaginario social de partida, cuáles son sus bases y cómo lo percibe en esa inflexión temporal la sociedad uruguaya, una comunidad que, en los años 80 y 90 del pasado siglo, aparece como fragmentada. Esta percepción de fragmentación hace que el investigador uruguayo exiliado en Venezuela, Hugo Achugar hable de “varios Uruguay” (Achugar, 1987). Considero que uno de los elementos constitutivos del conflicto que vive en los últimos años Uruguay tiene que ver con un enfrentamiento entre los diferentes imaginarios de democracia que se quiere y se busca, y es por ello que es necesario rastrear en el pasado para observar cuándo se produce la fractura de ese imaginario social, político y cultural impuesto por el batllismo² y que domina gran parte del siglo XX.

El imaginario social del Uruguay se relacionaba con la denominación de la “Suiza de América”, producto de los resultados de la coyuntura favorable que dejaba la Segunda Guerra Mundial y la Guerra de Corea. Se identificaba con un país de clases medias, proclive a generar consensos y una estabilidad política y social que lo diferenciaba del resto de los países del continente. Lo definían los triunfos deportivos y un segundo período reformista del batllismo, protagonizado por Luis Batlle Berres.

Sin embargo, en la década de los años 60 del siglo XX este modelo comienza a perder sus bases de sustentación dando paso a un proceso creciente de crisis que, además de los planos económico, social y político, también se trasladaba a las identidades. El resultado será un espacio conflictivo que derivará en

² Se denomina batllismo al proceso histórico, a la vez que a un modelo de sociedad, generado a partir de la experiencia de gobierno del dirigente del Partido Colorado José Batlle y Ordoñez (1903-1907 y 1911-1915). Este modelo, básicamente urbano, se basó en una serie de reformas sociales y políticas que llevaron a la modernización del país basado en la participación ciudadana, la consolidación de clases medias y la búsqueda de fórmulas de ascenso social a través del trabajo y la educación.

la búsqueda de nuevas alternativas, el refugio en el pasado que representaba esa seguridad que comenzaba a perderse o nuevas resignificaciones históricas (Caetano y Rilla, 1994: 176; González Lauriano 2001: 36-38, Real de Azúa, 1984: 43-45 y Rial 1986: 22-25).

La cosmovisión socio cultural del Uruguay de mediados del siglo XX

La clave de los cambios y la crisis que afectará a toda la sociedad uruguaya en varios niveles está en la década de los 60, una década convulsionada en el plano internacional y que tendrá sus reflejos en las diferentes realidades nacionales.

La década de los 60 representa una escisión al interior del imaginario social, producto de la confrontación entre las diversas percepciones sociales de la vigencia o la crisis de los “mitos fundadores” (Perelli y Rial, 1985) del estado uruguayo moderno. Estos cambios, que comienzan a hacerse cada vez más visibles, tienen sus causas en la década anterior y su consecuencia será la pérdida creciente de legitimidad del sistema político. La sociedad uruguaya observa cómo uno de los mitos sobre los que se sustentaba, el de “la seguridad del estado de derecho”, comienza a resquebrajarse evidenciado en un estado que cada vez actúa en forma más autoritaria y represiva y que finalmente eclosionará en el Golpe de Estado de 1973.

Los mitos fundadores a que hago referencia son los establecidos por algunos historiadores uruguayos, dentro de los que se destacan Carlos Real de Azúa (1987), Juan Rial y Carolina Perelli (1986) y Gerardo Caetano (1997) entre otros. Estos mitos no sólo son una percepción propia de la sociedad uruguaya, sino también forman parte de su imaginario. A su vez, también constituye la proyección que el país ha lanzado al exterior, que se observa con mayor o menor grado de vigencia aún hoy en ciertas frases que lo definían como “La Suiza de América” o a Montevideo, su capital, como la “Atenas del Plata”, muestra de un período denominado el “Uruguay feliz” que tiene su punto de apogeo en 1950 con el triunfo del Mundial de Fútbol en Brasil, en el estadio de Maracanã como símbolo.



Así, la historia de mediados de siglo se cimentaba en la frase “Como el Uruguay no hay”, acuñada por el historiador González Conzi y que sintetiza con humor la vieja idea del país excepcional. Sin embargo, este “país modelo”, como lo definía José Batlle y Ordóñez en 1909, comenzaba a evidenciar sus fallos estructurales que hacía aflorar por entre el imaginario impuesto, la base real de su sustento. Los intentos de construir un país urbano e industrial comienzan a fracasar con el fin de la coyuntura externa favorable a mediados de los 50. La idea de “isla” y de atemporalidad (plasmada en la frase “Uruguayos campeones de América y del Mundo” en la letra de una Murga de Carnaval de 1932, reafirmada con el triunfo de Maracaná en 1950) se sustentaba en ritos reafirmadores como el carnaval, el fútbol, la escuela pública o sus héroes encarnados en la figura del general Artigas.

El cambio en la realidad circundante hizo que, mientras para una importante parte de la sociedad ese imaginario continuaba vigente, ciertos sectores comenzaban a experimentar un sentimiento de pérdida de esa edad de oro. Para ellos surge la pregunta: ¿Cómo recobrarla? De esta forma, nos dice Juan Rial, la respuesta a la desesperanza será defensiva, no apuntará a mitos positivos sino conservativos. Para esta porción de la sociedad, la europeidad será sustituida por la latinoamericanidad, acompañada de una desconfianza creciente en las posibilidades de salida de la situación imperante.

Esta búsqueda de nuevos imaginarios sociales también se evidenciaba en otros sectores de la sociedad y la cultura, a la vez que también en dos campos que a primera vista no guardan mucha relación: la política y la historiografía. Puede verse en la evolución historiográfica uruguaya de este período una fuerte impronta de la historiografía “de izquierdas”, con varias tendencias históricas intentando bucear en la historia para dar sentido al discurso político. En la historiografía, el revisionismo histórico, el marxismo, la historia económica y la historia política representarán una revolución importante en los estudios históricos sobre el pasado uruguayo, especialmente sobre el período de las revoluciones independentistas, destacándose en este sentido la figura de Artigas. En el campo político, este ejemplo podemos centrarlo en el contenido histórico de raíz artiguista que rodeará a la fundación del Frente Amplio y al discurso del MLN-Tupamaros, principalmente (véase al respecto Borucki y Robilotti, 2004 y también Zubillaga, 2004).



En los años 60 podrá percibirse la convivencia de varios Uruguay: uno conservador, otro resistente, otro contestatario y otro militante, que va de la acción política y sindical a la lucha armada. El Uruguay conservador responderá con el autoritarismo y la represión, el Uruguay resistente con la incredulidad y la desilusión y los restantes Uruguay responderán desde diversos ámbitos con la oposición, con diferentes grados de presencia activa.

De este contexto previamente esbozado, el “triunfador” final para comienzos de 1970 será el Uruguay conservador y autoritario que recibirá desde el exterior –principalmente desde Estados Unidos– la legitimidad y la colaboración activa para imponer la idea de la necesidad de un “proceso” que recuperara el orden perdido (Aldrighi 2001). El gran “perdedor”, que se percibe como “vencido”, será el Uruguay definido y autodefinido como “de izquierdas”, a la vez que la sociedad democrática en su conjunto, con diferentes matices dentro de ella. Para él vendrá la marginación, la exclusión, la represión, la cárcel, la tortura, el secuestro, el chantaje, la muerte, la desaparición y el exilio. También existirá ese Uruguay que, si bien no es partícipe del “proceso”, tampoco se opone abiertamente a él, y se refugiará en el interior de lo privado esperando el final del mismo y muchas veces sumándose a la oposición en los años finales de la dictadura. Así, este período asiste a la imposición salvaje de un Uruguay conservador sobre los demás, que engendrará en una parte de ese conservadurismo, la militar, la noción de la sociedad civil como el enemigo y a sí mismo como el brazo ejecutor de ese necesario “proceso” que recupere el orden, pretendidamente perdido.

La dictadura cívico militar representó un quiebre en la historia institucional del siglo XX en Uruguay y en su tradición democrática, cubriendo un período que comienza el 27 de junio de 1973 y se extiende hasta el 1º de marzo de 1985, en que asume el poder un presidente electo por la ciudadanía como resultado de elecciones presidenciales, parlamentarias y departamentales el 25 de noviembre de 1984. De todas formas, la historia de la represión, la violencia social y política y la violación de los Derechos Humanos en Uruguay no comienza en 1973 sino unos cuantos años antes, bajo un sistema democrático que, en realidad, gobierna bajo el signo del autoritarismo, la represión y el encubrimiento, cuando no promociona a diferentes grupos de la derecha radical que desencadenan un proceso de violencia social y política desde mediados de los años 60.



El Uruguay hacia la dictadura

La situación de crisis y aumento de la violencia y la represión del Uruguay se enmarca dentro de una crisis generalizada en América Latina que tiene que ver con el agotamiento del modelo de sustitución de importaciones y los fracasos de los modelos de desarrollo planteados desde una perspectiva industrial y urbana que sobreviven gracias a una situación internacional propicia.

Finalizada la última coyuntura favorable para América Latina derivada de los conflictos internacionales, la II Guerra Mundial y la Guerra de Corea, que demandaron altas cantidades de materias primas y permitieron una importante inyección de divisas para estos países que se reinvirtieron en el desarrollo de un sistema industrial, los problemas estructurales de la dependencia emergieron nuevamente. Terminados los conflictos sobrevino la recuperación europea, la distribución internacional del trabajo vuelve a instalarse y los intentos de industrialización sucumben frente al avance de la industrialización de Estados Unidos y de Europa. La matriz estadocéntrica establecida comienza a evidenciar problemas a la hora de elaborar y desarrollar respuestas a los indicadores de la crisis, una crisis que no sólo es económica, sino también social y política (Cavarozzi, 1991).

Los gobiernos del Partido Colorado a partir de 1966, representantes de la burguesía de raíz urbana y rural, a la vez que inician la aplicación de medidas de corte liberal elaboradas en los centros de financiamiento internacional, Fondo Monetario Internacional y Banco Mundial, comienzan también a reaccionar frente a los reclamos sociales y sindicales con medidas represivas, abusando de los mecanismos constitucionales como el estado de excepción, que les permite gobernar bajo decreto sin tener en cuenta al parlamento. Los sectores dirigentes responden a los reclamos sociales, sindicales y políticos con la represión y el desarrollo de políticas liberales y de ajuste que contribuyen al clima de enfrentamiento ya evidente a todos los niveles (véase al respecto D'Elía, 1982; Panizza, 1992; Real de Azúa, 1984 y Nahum et al., 1990).

Frente a la crisis política en Uruguay, que se traduce en crisis de representación y de legitimidad, diferentes sectores de la sociedad perciben que los elementos sobre los que se sustenta el modelo de vida y de convivencia se han deteriorado



y que no surgen modelos alternativos que generen consenso social y político (Perelli y Rial, 1986). Ante esta situación, se alzan diferentes grupos de presión y corporaciones que comienzan a desarrollar modelos y visiones alternativas a la realidad imperante, en algunos casos elaborando estrategias de autodefensa frente a lo que se considera un ataque de la violencia capitalista³. De la misma forma, comienzan a percibirse cambios en las Fuerzas Armadas que, bajo nuevos parámetros formativos basados en la contrainsurgencia y en la Doctrina de la Seguridad Nacional, recibirán desde la Escuela de las Américas en Panamá, desde la CIA y el Departamento de Estado norteamericano una nueva visión de la realidad donde ellos deben representar un papel activo en la política del país.

De esta forma, ya a mediados de los años 60 se hablaba de las posibilidades reales de un golpe de Estado, por lo que una parte de las fuerzas políticas y sindicales comienzan a reaccionar con la estructuración de planes de resistencia.

Esta realidad compleja, que se pretende sintetizar, va a derivar en un golpe de estado civil con el apoyo militar el 27 de junio de 1973, cuando la acción de las organizaciones armadas de izquierda ya estaba anulada (por la muerte, cárcel, clandestinidad, secuestro o exilio de sus integrantes)⁴, lo que va a mostrar que las aspiraciones de las Fuerzas Armadas tenían que ver más con un plan propio que con el pretendido “restablecimiento del orden institucional”.

Con el golpe de estado, los objetivos primarios de la persecución contra ciudadanos están centrados en los líderes políticos, sindicales y las autoridades de la educación (especialmente de la Universidad de la República. Muchos de ellos, después de ser detenidos y liberados (algunos en varias oportunidades) resuelven emprender el exilio como solución forzada frente al peligro de ser víctimas de violencia real o simbólica. Este exilio es aún menor frente al que se

³ De ello resultará la formación de nuevos Partidos Políticos como el Frente Amplio, fundado en 1971, que resumía experiencias previas de unificación de la izquierda como la UP -Unión Popular- de raíz socialista y el FIDEL -Frente Izquierda de Liberación-, de raíz comunista. También nacieron movimientos dentro de la izquierda revolucionaria que derivarán en el desarrollo de estrategias de lucha armada siendo el grupo más importante el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaro. Sobre estos últimos ver entre otros los trabajos de Aldrighi (2001), Blixen (2000), Campodónico (1999) o el excelente análisis de Rey Tristán (2004) y el coordinado por Jorge Lanzaro (2004).

⁴ Aquellos militantes y/o dirigentes de la izquierda armada que no estaban en la cárcel, habían sido asesinados o muertos en enfrentamientos armados, encontraron refugio en el Chile de Allende o en Cuba.



va a producir años después, resulta selectivo y en su mayoría se dirige a Buenos Aires o Chile, primero por una cuestión de proximidad y de contactos previos y también porque muchos hacen un análisis particular de la situación (el convencimiento de que las circunstancias que vivía el país no se iban a prolongar por mucho tiempo, basados en la tradición civilista de los militares uruguayos y en la experiencia de los anteriores golpes de estado, sí bien éstos no habían sido militares).

Pero la conjunción de nuevas circunstancias regionales hacen que ese análisis se vea transformado, a la vez que también la aparente y relativa seguridad (aparente si consideramos los asesinatos en Buenos Aires de los líderes políticos Zelmar Michelini, Héctor Gutiérrez Ruiz o Liberoff entre otros, y el atentado contra Wilson Ferreira Aldunate) que disfrutaban en el país vecino desaparece a raíz del golpe de estado en Argentina en 1976, y con el conocimiento de las acciones combinadas de represión de militares y policías uruguayos y argentinos desde 1974.

A su vez, en Uruguay la represión aumenta y comienza a extenderse a porciones de la población cada vez más amplias, va a alcanzar a todo aquel que se identifique con la izquierda; en la práctica la sociedad civil en su conjunto va a ser considerada como el enemigo a controlar y reprimir. Así, se van a convertir en objetivo prioritario los militantes de los llamados movimientos de masas, como los del Partido Comunista, los de los Grupos de Acción Unificadora (GAU) y los del Partido por la Victoria del Pueblo (PVP).

Algo similar había ocurrido anteriormente con Chile. Para muchos uruguayos, desde antes del golpe de Estado en Uruguay, ese país había sido uno de los destinos para su huida; era el Chile de Salvador Allende, pero al igual que va a suceder con Argentina años después, el golpe de Estado liderado por el General Pinochet el 11 de septiembre de 1973 hace que se vean obligados a un segundo exilio, muchos como parte de los contingentes de refugiados chilenos que se dirigen a México, Alemania u Holanda.

De esta forma, para muchos 1973 de Chile y 1976 de Argentina significarán el comienzo de un segundo exilio y, para los que habían permanecido en Uruguay hasta mediados de los 70, su primer exilio (en muchos casos ya sin pasar por



Buenos Aires) (para ampliar el tema, véase Dutrénit Bielous, 2006; Dutrénit Bielous et al., 2008, y Coraza de los Santos, 2001 y 2007).

La violación de los derechos humanos en el Uruguay

Considerando sólo algunos elementos de carácter descriptivo con un sentido contextual, podemos señalar el final de la década de los 60 y los 70 del siglo XX como el inicio del período del terror, que no podemos reducir a un carácter exclusivamente militar sin caer en un reduccionismo falso y tergiversar del pasado. El terror está dominado por una dictadura cívico-militar pero precedido por unos años 60 de autoritarismo, ejercido y establecido por autoridades civiles de gobiernos formalmente democráticos como representantes de los sectores más conservadores de la sociedad.

De esta forma, las violaciones de los Derechos Humanos en forma sistemática se desarrollan a partir de una acción constante de represión social, política y sindical ejercida tanto por gobiernos autoritarios como dictatoriales. Esta represión alcanza niveles diferentes de crueldad y violencia derivada de un conflicto socio-político interno, pero que desde el poder –ya sea civil o militar– responde a directivas, filosofías y formas de acción externas (Doctrina de la Seguridad Nacional⁵, CIA, Departamento de Estado Norteamericano)⁶ e internas (pensamiento conservador). En el ámbito externo, especialmente a la labor desempeñada por los Estados Unidos en su diagnóstico, análisis, evaluación y solución particular de la realidad latinoamericana.

Es así que, eliminadas las trabas “formales” de la democracia con el golpe de Estado de junio de 1973, se inicia lo que los militares denominan como “el proceso”, aplicando una serie de actos atentatorios contra las libertades individu-

⁵ Para ampliar este proceso, ver Campodónico, y Massera (1991), y Gayoso (s/f).

⁶ El artículo de Bañales (1996) es sumamente esclarecedor sobre la estructura y funcionamiento de la Escuela de las Américas y sobre el papel desempeñado por los Estados Unidos en el diseño de una política de control y represión desde las Fuerzas Armadas en toda América Latina. Para ampliar información el papel de la CIA véase también Zibechi y Pereira (1997).



ales y colectivas que van desde la división de los ciudadanos en “clases”⁷ a la destitución y expulsión laboral a partir de la militarización del sector público, y de las “listas negras” a la cárcel, el secuestro, la tortura sistemática y el exilio como corolario de este sistema represivo.

Las consecuencias de esta escalada autoritaria, que como ya mencionáramos, se hace sentir en un cercenamiento cada vez mayor de las libertades públicas a partir ya de fines de los años 50, va a recrudecerse desde el golpe de estado de 1973. Estas medidas, durante todo este período, van a implicar para muchos destituciones de sus empleos (especialmente en el caso de los funcionarios públicos), detenciones, torturas, desaparición, secuestro de líderes de las organizaciones armadas y de niños hijos de detenidos o el exilio desde antes de instaurada la dictadura. Las violaciones sistemáticas de los Derechos Humanos, de todas formas, no van a constituir una práctica exclusiva del Uruguay, sino que va a insertarse dentro del denominado “Plan Cóndor” de colaboración de las fuerzas represivas de Bolivia, Paraguay, Chile y Argentina incluyendo, además, la colaboración con la dictadura brasileña que, si bien desarrolló un plan represivo propio e independiente, guardó una estrecha colaboración con los países de la región.⁸

Partidos políticos y dictadura en la coyuntura 1976-1980

La dictadura uruguaya no contó con el apoyo de los sectores mayoritarios de los partidos políticos tradicionales ni del conjunto del Frente Amplio, sino con sectores principalmente rurales y algunas facciones minoritarias de los partidos *blanco* (herreristas por ejemplo) y *colorado* (Unión Colorada y Batllista). Así, debió buscarse una forma de legitimación propia a la vez que desarrolló una campaña de represión y anulación de las expresiones político partidario, sin-

⁷ Durante la dictadura cívico-militar los ciudadanos uruguayos fuimos divididos en “clases” de acuerdo al grado de confianza que el régimen tenía en cada uno. Dentro del documento de identidad, al lado del nombre se colocaba la clase a la que pertenecía cada uno. Los de clase A eran los adeptos al régimen, los de clase B no reportaban ningún “peligro social” y, finalmente, los de clase C eran considerados “peligrosos” y por lo tanto habían sido objeto de medidas represivas, cárcel o destitución.

⁸ Sobre este punto se puede ampliar información en Blixen (1994), Blixen et al. (1998), Calloni (1999), Martorell (1999), Molina Theissen (1998), Nilson (1998), Rey Piuma (1984) y, finalmente, en Sivak (1996).



dical y estudiantil. La cúpula militar no derogó la constitución vigente de 1966. Por el contrario, adecuó la legislación a su conveniencia, asumiendo la doctrina de la seguridad nacional y siguiendo el modelo de la dictadura brasileña, que promulgó los llamados “actos institucionales” (Gillespie, 1995: 65-66).

El objetivo de apartar a los partidos políticos de la vida nacional a través de mecanismos como la ilegalización, la proscripción, cárcel, asesinato, o exilio de sus líderes, así como de la inhabilitación para el ejercicio político, podría haber logrado que éstos desaparecieran. Sin embargo, sucedió todo lo contrario y, desde diferentes posturas político-ideológicas, estrategias y espacios, se mantuvo la resistencia ante la dictadura, mostrando por un lado lo que muy bien han analizado los historiadores uruguayos Gerardo Caetano y José Rilla en cuanto al sistema político partidocéntrico uruguayo, que no pudieron eliminar ni siquiera los militares. Por su parte Gillespie, analizando las acciones de los partidos durante la dictadura, habla de “estrategias de supervivencia política”, mostrando cómo los partidos políticos uruguayos mantuvieron diferentes niveles de diálogos *inter* e *intra* partidario en las épocas más duras.

En el caso del Partido Colorado, quitando el sector pachequista⁹ que colaboró con la dictadura, sus líderes mantuvieron contactos a nivel horizontal con otros partidos a la vez que con sus correligionarios, por encima de los líderes de su propio partido. En el caso del Partido Nacional, también quitando el sector herrerista, los líderes mantuvieron un estrecho contacto entre sí, dentro del partido, pero hicieron poco por conectarse con el movimiento social -sindical o estudiantil-.

Finalmente, en el caso del Frente Amplio se observó un estrecho contacto entre sus líderes -la mayoría de las veces secreto- tanto dentro -con la participación activa del Gral. Liber Seregni muchas veces desde la cárcel- como fuera del país, y también con el movimiento social y sindical, incluso con la Iglesia Católica como parte de la movilización de la sociedad civil contra la dictadura (Gillespie, 1995: 63-94).

⁹ Nombre que reciben los seguidores del ex presidente por el Partido Colorado, Jorge Pacheco Areco (1967-1971). Se constituye en el sector más conservador y a la derecha política del abanico ideológico partidario uruguayo.



Desde el exilio se va a seguir atentamente la evolución de los hechos políticos dentro del Uruguay, ya sea a través de los diferentes órganos de difusión escrita -revistas, folletos, informes, etc.- como por reuniones o contactos con familiares, amigos y compañeros que permanecieron dentro del país. Asimismo, se dieron representaciones del Frente Amplio en el exterior, del movimiento sindical -la CNT en el exilio- o de otros grupos -es el caso de Convergencia Democrática-.

El año 1976 representa un punto de inflexión en el desarrollo del “proceso”, ante la necesidad de un nuevo llamado a elecciones una vez cumplida la legislatura del presidente -en ese momento dictador- Bordaberry, y por el deseo de fundar la legalidad sobre nuevas bases. Las relaciones entre Bordaberry y los militares no eran buenas, debido a la insistencia de. Presidente en que éstos se ocuparan exclusivamente de la seguridad nacional y dejaran a los civiles la administración y el gobierno.

Los militares, que recelaban de los políticos considerándolos corruptos y responsables de la “crisis” que los llevó a la “necesidad de tomar el poder”, desconfiaban de los resultados que el propio presidente les presentaba en cuanto a la marcha del país, sospechando que éste “disfranzaba” los números (Gillespie, 1995: 67-68).

Por ello proponen un “Tribunal de Control Político” que les permitiera ejercer una fiscalización de la marcha del país, especialmente en el ámbito económico. Desde el sector civil se pondrán sobre la mesa dos propuestas divergentes: una de Bordaberry, que presenta un memorando donde propone su permanencia en el cargo, la abolición permanente de todos los partidos políticos y su sustitución por un sistema semicorporativista basado en “corrientes de opinión”. Mientras tanto Vegh Villegas, un tecnócrata formado en Harvard, no estaba de acuerdo con la desaparición de los partidos políticos y apostaba por la implantación de una política económica neoliberal, que también encontró escollos entre los militares por propuestas como las privatizaciones o la defensa del libre mercado, lo que le hizo renunciar finalmente al Ministerio de Economía e integrarse en el consejo de Estado el 27 de agosto de 1976, pocos días antes del 1 de septiembre, cuando asumió la presidencia un nuevo títere civil: Aparicio Méndez.

El proyecto de Vegh Villegas era no llamar a elecciones en 1976, continuar con el “proceso” y mantener los partidos políticos como factor de legitimidad del



régimen; tampoco eliminar la constitución sino desconocerla, y gobernar a través de Actos Institucionales de acuerdo con el modelo brasileño, país en el que había trabajado en el pasado. Los militares no confiaban totalmente en Vegh, pero se les presentaba el problema de hasta cuándo podrían mantener el estado de excepción y cómo conseguir la legitimidad que sus acciones violatorias de los derechos fundamentales y la renuencia a contar con los partidos políticos les habían sustraído.

De hecho, el mismo día de asunción del presidente Méndez se decreta el Acto Institucional nº 4, por el que se proscribió a quince mil políticos de toda actividad durante quince años y, en el caso de la izquierda, se negaba derecho a voto a todo aquel que se hubiera postulado para un cargo: en los partidos tradicionales, se proscribía a aquellos que habían ejercido un cargo electivo, pero no se eliminaba su derecho al voto. Dentro de las propias fuerzas militares también hubo movimientos como el pase a retiro de 49 oficiales, a la vez que se aumentó el número de generales para mostrar que se avecinaban nuevos tiempos.

Desde 1975 se percibían indicios en la corporación militar de movimientos destinados a elaborar un plan para mantener institucionalmente el proceso iniciado en 1973. De esta forma, surge el documento 1/75 de la COMASPO (Comisión de Asuntos Políticos para las Fuerzas Armadas) de febrero, en el que se establece la obligación de “dar continuidad por medios políticos al Proceso iniciado por las FFAA en un adecuado ambiente político, económico y social manteniendo su competencia en la Seguridad Nacional”.

Al mismo tiempo, se establecen las nuevas reglas del juego: un aumento de las proscripciones; un candidato único para la primera elección nacional; una nueva Constitución que institucionalizaría los postulados, competencias y órganos reivindicados por la institución castrense, la prohibición de los partidos marxistas y, finalmente, una mayoría asegurada en el Parlamento para el partido ganador (Achard, 1996: 15).

Producto de los movimientos dentro de la corporación militar y de la coyuntura en el año 76, las presiones internacionales -procedentes de los exiliados pero, principalmente, de la administración Carter desde los Estados Unidos- provocan se presente una propuesta de lo que los militares consideraban una “rede-



mocratización” del país. De esta situación saldrá un “cronograma”, destinado supuestamente a programar el retorno a la “democracia”. En agosto de 1977, la Junta de Oficiales Generales de las Fuerzas Armadas culminó estudios realizados durante dos años y medio y aprobó en el cónclave de Santa Teresa el Plan Político Básico. Este, en lo fundamental, contemplaba las siguientes medidas: plebiscito constitucional en noviembre de 1980, rehabilitación de partidos políticos (excluía a la izquierda) y elecciones internas en marzo de 1981, elecciones nacionales con candidato único en noviembre de 1981 y, finalmente, nuevas elecciones en noviembre de 1986. El plan recogía, así, las ideas fundamentales planteadas en el documento de febrero de 1975 (Achard, 1996: 16; Gillespie, 1995: 84).

Una vez más, los militares intentaban imponer un plan sin contar con los partidos políticos; no estaban dispuestos a ningún tipo de negociación o de cesión de sus postulados y pensaban que la ambición de los hombres públicos por retornar al poder iba hacer que aceptasen cualquier solución que se les propusiera. Los Partidos Políticos, como ya dije, tenían una escasa posibilidad de maniobra. Los tradicionales habían respondido con la formación de Triunviratos y un ensayo de negociación con el Frente Amplio, pero no llegaron a ningún acuerdo entre ellos.

Era tal la indiferencia que concitaban que en 1979 los militares prepararon un proyecto de Estatuto sobre Partidos sin contar con sus destinatarios, pues el documento fue redactado por integrantes de la COMASPO, el Presidente de la Corte Electoral y miembros de los sectores que apoyaban el régimen (Dutrénit Bielous, 1994: 34).

En este contexto se produce el llamado a una reforma constitucional, plebiscito convocado para noviembre de 1980 con el que los militares pretendían alcanzar la legitimidad perdida por sus acciones y que obtuvo los resultados siguientes con una participación del 85% de la población: un 57,9 % se decantó por el NO a la reforma y un 42 % la apoyó.

La derrota de los planes de los militares tuvo importantes consecuencias para la evolución de la historia uruguaya. Por un lado, éstos vieron el error que habían cometido al no contar con los partidos al plantear reformas; por otro lado, ayudó a la reorganización de los políticos que, unidos frente a la cúpula castrense, descubrieron su fuerza para atraer los reclamos ciudadanos. Se abrió así un proceso



de transición hacia la recuperación democrática. Así, de este resultado salieron los interlocutores que en el futuro dialogarían entre sí para salir de la dictadura.

Los militares comenzaron por su parte a establecer contactos con los partidos políticos, cambiando el cronograma establecido en 1977 y elaborando un nuevo Plan Político en 1981. Éste no difería mucho tampoco del anterior, pero organizaba en forma diferente los pasos que dar en el nuevo gobierno: primero, defendía la elaboración de un Estatuto de los Partidos Políticos y elecciones internas; luego se negociaría un acuerdo constitucional, para finalmente llegar a la elección nacional. Se buscaba algo similar a lo ya hecho: una nueva Constitución que incluyera las reivindicaciones militares, pero esta vez aportaba como novedad la mediación de los partidos políticos.

Los conflictos en la etapa transicional de la dictadura uruguaya

La sensación con la que parte de la sociedad uruguaya entra en la dictadura es la de la crisis de los partidos políticos (alimentada y fortalecida por el discurso militar) y de su representatividad. Así lo señalan, entre otros, Barrán et al. (1997), Caetano y Alfaro (1995), Caetano y Rilla (1991), Lessa (1996), Machado et al. (1987 y 1991), Nahum et al. (1990), Panizza (1992); Perelló y Rial (1986), Real de Azúa (1984), Rey Tristán (2004) y Rial (1986).

Como síntesis de lo ya señalado, se puede decir que el denominado “proceso” intenta sustituir el sistema imperante por uno más proclive a los intereses y objetivos de los militares (Perelli y Rial, 1986 y Caetano y Rilla, 1991). Las acciones de proscripción de partidos y líderes, la eliminación, represión, persecución, prisión o exilio de los mismos junto a las propuestas de generar un nuevo sistema de candidato único (1978) y hasta la intención de crear un “partido del proceso” (1981) fueron, sin embargo, infructuosas. Este período es el que el politólogo uruguayo Luis E. González ha definido como del “ensayo fundacional”, ubicándolo entre 1976 y 1980.

El fracaso en las urnas en 1980 y el hecho de no poder despojarse del todo de las identidades partidarias subsistentes como parte de una cultura política tradicio-



nal, sumado a una valoración de la realidad presente y futura, hicieron que los objetivos cambiaran y los propios militares iniciaran un proceso de transición (en este punto, debemos reconocer la importancia de la sistemática presión ejercida desde el exterior por los grupos de exiliados uruguayos en todo el mundo).

Los militares asumen que toda solución política de futuro debía pasar necesariamente por la presencia de los partidos políticos y, de esa forma, en 1981 se producen los primeros acercamientos entre la cúpula castrense y representantes de los partidos políticos tradicionales (la izquierda, por supuesto, va a permanecer proscrita, si bien su existencia ya va a ser tema de preocupación y debate).

Con los primeros contactos se produce el final de las proscripciones de líderes de estos partidos tradicionales y un plan de transición a desarrollar en tres años. Seguidamente, en 1982, fruto de esos contactos se llega a permitir la intervención de los Partidos Políticos nuevamente en la vida del país (a excepción de la izquierda), realizándose elecciones internas de los Partidos Tradicionales (Achard, 1996: 222-247). Estos años ya comienzan a escucharse voces de la resistencia -algunas ya se había hecho oír muy tímidamente en el plebiscito de 1980-, promoviendo el voto en blanco como señal de protesta o realizando algunas manifestaciones populares que van a crecer de año en año.

Diferentes sectores de la sociedad comienzan a manifestar su rechazo al sistema imperante, desde ciertas instituciones económicas que critican las medidas del gobierno hasta el movimiento sindical tanto obrero como estudiantil, que comienza a reconstruirse y protagonizará acciones importantes a partir de 1983. Este fue el año del primer acto de un 1º de mayo de los trabajadores convocado por el Plenario Intersindical de Trabajadores (PIT) después de diez años de censura. También fue el año en que se dieron las primeras mesas de negociación entre militares y líderes políticos en lo que se llamaron las “Conversaciones del Parque Hotel”, que si bien fueron suspendidas por la imposible conciliación de las posturas enfrentadas, marcaron el comienzo de un proceso que llevaría al fin de la dictadura (Achard 1996: 248-256)¹⁰.

¹⁰ Para el exilio, una acción importante fue el viaje de 154 niños, hijos e hijas de exiliados y presos políticos, desde Madrid a Montevideo, hecho que representó un gesto simbólico y alimentó las esperanzas de un retorno que ya se veía como no tan lejano.



Este proceso, sin embargo, no fue uniforme, y provocó reacciones virulentas con el aumento puntual de la represión militar sobre la sociedad, nuevos encarcelamientos y torturas y amenazas de retroceder en el proceso de amnistías. Pero en este punto la sociedad ya había tomado un papel activo en la resistencia, se sucedían las manifestaciones públicas y las primeras *caceroladas*, mostrando un consenso cada vez más extendido de rechazo a la dictadura. Así, en estos años comienzan a delinearse las fuerzas protagonistas del proceso de transición, complejizando lo que hasta ese momento fue un espectro político muy simple, que identificaba intencionalmente a la sociedad entre colaboracionistas e implicados o, lo que es lo mismo, los que “no habían hecho nada” y aquellos de los que sospechaba alguna acción subversiva.

A partir de este momento, el compromiso irá tomando cada vez mayor fuerza para identificarse a favor o en contra del “proceso”¹¹. Asimismo la resistencia, por la necesidad de manifestarse en un clima de recrudescimiento represivo, adoptará formas imaginativas, que irán desde las frases y manifestaciones con doble sentido hasta las letras de las murgas del carnaval o el canto popular, uno de los instrumentos culturales de mayor fuerza a la hora de atacar la dictadura¹².

El año 1984 sufrirá mucho movimiento en todos los niveles: los militares, a la vez que endurecen censura y siguen su política de detención de militantes, continúan participando en los espacios de diálogo. En esta situación ambivalente se observaban ciertos gestos que alimentaban la idea de “transición”. Fue el caso de la liberación el 19 de marzo de Líber Seregni, personaje reconocido de la izquierda en su calidad de Presidente del Frente Amplio. Sin embargo, en abril el terrorismo de estado se mostró en el fuerte operativo desarrollado contra un pueblo del interior del país (San Javier), donde fue secuestrado Vladimir Roslik, fallecido posteriormente a causa de las torturas recibidas.

¹¹ Asimismo, influyen variables económicas que mostraban el fracaso del modelo liberal impuesto por la dictadura, y que provocó el aumento del desempleo y del costo de vida. Estos elementos sumaron voces críticas al “proceso”.

¹² Para profundizar en el período transicional de la dictadura y la transición democrática se pueden consultar Caetano y Alfaro (1995), Caetano y Rilla (1991 y 1996), Caetano (1995), Achard (1996), Brovotto y Rojas Mix (1998), Dirección Nacional de Relaciones Públicas (1983), Gillespie (1995), Ramírez (1989) y Solari (1990).



Los dirigentes políticos, por su parte, continúan sus difíciles por intentos de reestructurar el sistema unificando criterios entre los partidos habilitados (Nacional o Blanco, Colorado y Unión Cívica), formando diferentes espacios de concertación política “Multipartidaria” o “Interpartidaria”. En este proceso dos figuras se convierten en referentes: el ya mencionado Líber Seregni y el presidente del Partido Nacional, Wilson Ferreira Aldunate (exiliado desde 1973), quien en junio había retornado al país y se había constituido en símbolo del fin de un régimen y el retorno a la democracia. Si bien Wilson Ferreira es detenido en forma inmediata en el mismo puerto de Montevideo, su figura y su presencia constituirán también un referente dentro de este clima de negociación y toma de pulso permanente.

La sociedad cada vez vence más el miedo, por lo que la represión se da la mano con manifestaciones como las organizadas por el PIT, que lanza un llamado al primer paro general desde 1973 (18 de enero) -lo que le valió su ilegalización por parte del gobierno militar-. En este mismo sentido, se puede destacar el paro cívico convocado con motivo de un nuevo aniversario del golpe de estado (27 de junio) hecho que, si bien estuvo rodeado de fuertes y tensos enfrentamientos políticos, resultó una de las demostraciones más efectivas contra el régimen dictatorial.

En forma reiterada hemos hecho alusión a que este proceso de transición estuvo cruzado por múltiples enfrentamientos políticos: éstos abarcaban a dirigentes, partidos, fracciones dentro de los mismos y militantes; se puede decir que existía una lucha por imponer diferentes fórmulas de negociación, transición y salida de la dictadura. La evolución está marcada por uniones, separaciones y reunificaciones permanentes motivadas por causas tan disímiles como la pelea por el liderazgo o las relaciones con los militares, la influencia y respuesta de la sociedad (especialmente la que se manifestaba públicamente), las negociaciones entre partidos y hasta la difícil correspondencia entre las declaraciones públicas de los líderes y las expectativas de sus adherentes.

Uno de los momentos finales de controversia se dará en “El Pacto del Club Naval”. En él no participan todas las fuerzas políticas: si bien ya lo hace la izquierda, no ocurre lo mismo con el Partido Nacional, que decide no participar debido a la permanencia en la cárcel de su principal líder. La fórmula defendida por el Partido Colorado triunfa, defendiéndose el pacto y la negociación para lograr la recupe-



ración de la democracia. De esta forma los partidos políticos, sus distintas facciones y hasta los votantes dividen sus opiniones entre pactistas y anti pactistas, hecho que hizo que los respectivos líderes se esforzaran por explicar sus posiciones (véase al respecto Schroeder, 1997; SERPAJ, 1986 y, finalmente, Weisz, s/f).

La escena política comenzó a estar mediatizada por las próximas elecciones nacionales, que marcarían el fin de la dictadura y el comienzo del proceso de reconstrucción democrática. A las elecciones nacionales de noviembre de 1984 concurren todas las fuerzas políticas (incluido el Partido Nacional) superando los problemas que aún se mantenían en cuanto a proscripción de líderes y denominaciones partidarias. En este momento se había constituido la Comisión Nacional Programática o CONAPRO, espacio de negociación para discutir las medidas necesarias para reconstruir el país desde un punto de vista político pero, asimismo, fuertemente marcada por las Organizaciones no Gubernamentales, especialmente por las dedicadas a denunciar la violación de los Derechos Humanos o destinadas a la reparación de los efectos de la dictadura sobre la población (cárcel, tortura, secuestro, desapariciones, exilio). Este hecho muestra que los Partidos Políticos no eran aún los únicos interlocutores con la sociedad (Dutrénit, 1996). Reflejaba, asimismo, que las ONGs se van a ocupar de un tema tabú para los partidos -reacios a tratarlo abiertamente, tal vez con la excepción de la izquierda-: el de la violación de los Derechos Humanos y las reivindicaciones de verdad y justicia (véase al respecto Aguirre, s/f; Amarillo y Serretino, 1986, y Bucheli et al., 2005).

Las elecciones de noviembre de 1984 no generaron demasiadas sorpresas y sus resultados no fueron muy diferentes a las de 1971. La fórmula triunfadora fue la del Partido Colorado, regida por el lema “El cambio en paz”, síntesis del deseo dominante en la población, que apostaba por una fórmula nuevamente cercana al modelo de sociedad amortiguadora instaurada por el batllismo (Real de Azúa, 1984).

Los momentos clave sobre la revisión del pasado reciente en la transición democrática y la democracia

En este apartado de nuestro relato cambiamos nuevamente de protagonista: si bien antes intentamos describir el conflicto político de las fórmulas transi-



cionales, aquí observaremos, una vez instalada la democracia y sin entrar en discusión sobre su grado de consolidación, los momentos claves en la visión que enfrenta a los partidos políticos y a la sociedad con su pasado reciente. Creo que, por mi descripción anterior, pueden adivinarse los protagonistas del conflicto, si bien en este capítulo hay que añadir al sector de las víctimas. Éstas, liberadas de las cárceles o retornadas del exilio, como familiares de desaparecidos y secuestrados, van a descubrirse como agentes central en el conflicto. Encontrará sus interlocutores en las ONGs de Derechos Humanos y en ciertos sectores o partidos generalmente identificados con la izquierda.

Los intentos de “borrar” el pasado, de no revisar lo sucedido y hecho por los militares y civiles colaboracionistas durante la dictadura, comienza ya en la misma época del “proceso”. En 1978 el Comandante General del Ejército advertía en una orden: “Este Comando General, de acuerdo a la política oportunamente trazada, no permitirá ninguna forma de revisionismo de lo actuado por sus integrantes durante la guerra contra la subversión...” (Bergero y Reati, 1997: 17). Esta fórmula no será exclusiva del Uruguay, ya que los militares argentinos, meses antes de entregar el poder en 1983, realizan un balance de la llamada *lucha antisubversiva* y decretan una autoamnistía.

Puede verse aquí, por un lado, el reconocimiento de los militares de una serie de acciones cometidas contra ciudadanos (no solamente nacionales sino también extranjeros) justificadas por la llamada “lucha antisubversiva” y por la “defensa de la patria”, no necesitada por tanto de revisión ya que sus protagonistas “cumplían con su función de patriotas” y no alcanzaban sino el nivel de “desmanes” aislados (Achard, 1996: 197-199; Jacob, 1999 y Rial, 1986: 42-46). No obstante, buena parte de la ciudadanía esperaba ciertos gestos políticos de esclarecimiento de la verdad sobre lo sucedido (con diferentes fórmulas, como ya expresara en un comienzo).

En 1985, primeros días del gobierno de transición democrática, se dictan una serie de leyes destinadas a devolver la legalidad a una serie de organizaciones, especialmente políticas (el Partido Comunista) o sindicales (La Convención Nacional de Trabajadores –CNT– y el Plenario Intersindical de Trabajadores –PIT–), se eliminan instituciones de la dictadura y se crean otras nuevas. Otras medidas están destinadas a cumplir con los reclamos de una buena parte de la



sociedad, como es el caso de la Ley de Amnistía General e Irrestringida –una de las peticiones generales a toda la transición– del 8 de marzo.

Días más tarde se suceden otra serie de leyes como la del 14 de marzo, que convalida los actos legislativos dictados por el Consejo de Estado desde 1973, o la Restitución de la independencia del Poder Judicial establecida el 23 de junio. También en esos meses se aprueba la Ley 15.737, que en el Cap. VI y en su artículo n° 24 crea la Comisión Nacional de Repatriación, y en el Cap. VII, art. 25, restituye a los empleados públicos destituidos en aplicación del acto institucional n° 7, promulgado a comienzos de la dictadura)” (en www.parlamento.gub.uy/Leyes/Ley15737.htm).

Pero al gobierno le quedaba aún responder a uno de los reclamos más importantes en este proceso, con derivaciones importantes sobre el presente y el futuro de la consolidación de la democracia: el de la revisión de la violación de los Derechos Humanos producida sistemáticamente durante la dictadura y la investigación sobre los desaparecidos y secuestrados. En un principio, con la creación de la Comisión de Repatriación se consideraba que el “problema” de los retornados estaba resuelto y, con las Leyes de restitución, el de los destituidos; pero existía todo un mundo de crímenes y violaciones cometidas sin respuesta y se reclamaba al gobierno que actuara para esclarecerlos.

La sociedad buscaba la legitimidad del Estado y que el gobierno asumiera sus reivindicaciones buscando la verdad sobre el destino de muchos uruguayos. Pero los militares aún conservaban mucho poder, lo que hizo que se hablara de la existencia de una “democracia tutelada” por los mismos, y se escudaban contra las acusaciones en su reconocido argumento de “defensa de la patria” y de “cumplimiento de órdenes superiores”, amenazando con no presentarse a las citaciones de la Justicia, que comenzaba lentamente a cursar las denuncias presentadas (Rial, J. 1986: 46).

Esta situación de enfrentamiento entre múltiples actores generaba una inestabilidad que debía ser atajada por el gobierno, el que, además, se enfrentaba al peligro real de tener que actuar en el caso de que los militares incurrieran en desacato. De esta forma, se presentan varios proyectos de amnistía rechazados por diferentes coaliciones de partidos, que sumaban su oposición en el parlamento.



Finalmente, tras varias y tensas reuniones con militares y políticos, se llega a una fórmula de consenso sustentada por los partidos tradicionales (Alfonso, 2001). Así, la Ley 15.848 "... reconoce que ha caducado el ejercicio de la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos cometidos hasta el 1º de marzo de 1985". El texto fue sancionado el 22 de diciembre de 1986 con extrema urgencia porque varios militares estaban llamados a declarar por la justicia ese día.

De esta forma, el gobierno y ciertos sectores y partidos políticos pretendían cerrar el tema bajo frases como "mirar hacia adelante", o la necesidad de una fórmula de "reconciliación nacional", estableciendo una cortina que no revelara los horrores del pasado. Sin embargo, la misma Ley en su Art. 4º dejaba la puerta abierta a investigaciones futuras sobre el tema, emprendidas a partir de denuncias puntuales

Así vemos cómo, si bien la amnistía propone la impunidad de militares y policías, no impide por otra parte la investigación de los hechos; se cierra la posibilidad de la justicia, pero no la de la verdad. Sin embargo, la realidad demostrará a lo largo de los sucesivos gobiernos cómo las investigaciones nunca llegan a tener resultados positivos y las respuestas sobre falta de datos o desconocimiento de los hechos, así como la directa negativa de las acusaciones por parte de los militares, hacen que en la práctica esta ley inaugure un período de ausencia no sólo de justicia sino también de verdad, condenando el pasado al olvido como voluntad política (Blixen, 1997-1998; *En Perspectiva*, 1997). Esta situación, como se apreciará en el artículo del profesor Rilla incluido en el presente monográfico, sólo cambiará con la llegada al poder del Frente Amplio en 2005.

Aprobada la que se sintetizó como "ley de Caducidad" o "ley de Impunidad", comenzó a generarse un movimiento destinado a su derogación, encabezado por familiares de desaparecidos que conformaron la Comisión Nacional Pro-Referéndum (28 de enero de 1987). Se entendía que la voluntad política reunida para la aprobación de la citada ley no representaba la voluntad social de la mayoría de los ciudadanos y que, por lo tanto, se debía interponer un recurso y realizar un llamado a Plebiscito popular que reflejara el sentir de los ciudadanos.

Casi a un año de iniciada la campaña, el 17 de diciembre, se entregan a la Corte Electoral 600.000 firmas de adhesión al Plebiscito, lo que llevó otro año de veri-



ficación por parte de esta Institución. Una vez comprobadas las firmas, en 1989 se realizó la consulta popular, que dividía a la población entre los partidarios de la derogación -papeleta verde- y los de la permanencia de la ley -papeleta amarilla-, generó una campaña propagandística muy similar a las electorales y, de hecho, sirvió de ensayo para las siguientes elecciones nacionales, ya que el Plebiscito se realizó el 16 de abril y las elecciones el 26 de noviembre (Jacob, 1999). La campaña para el plebiscito también mostró dónde radicaba el conflicto y quiénes eran sus actores. Por la permanencia de la ley hacían campaña los partidos políticos tradicionales (Colorado y Nacional), mientras que la derogación era defendida por voluntades políticas de izquierda sumadas a organizaciones sociales y sindicales.

Del resultado final del plebiscito resultó la derrota de la derogación, consecuencia fundamentalmente del voto en el interior del país ya que, en la capital, la papeleta verde fue mayoría. El resultado confirmaba las voluntades políticas de tender un manto de silencio sobre el pasado y negaba toda posibilidad de justicia; revelaba no sólo la actitud del gobierno, sino también el deseo de una sociedad que se negaba a revisar su pasado. Esta decisión -interpretada desde muchos ámbitos como el fin de un conflicto- representó en realidad la imposición de una voluntad sobre los reclamos de los afectados. En la realidad no resolvió nada, porque el dolor y la rabia seguían existiendo, representando un conflicto soterrado que en cualquier momento podía hacerse visible nuevamente, como de hecho ocurrió (Abelardo 1997).

Para muchos ciudadanos y líderes políticos este momento representó el fin de la transición junto a las elecciones de ese mismo año, a las que pudieron concurrir todos los partidos y líderes sin proscripciones. Era la prueba cabal de que la sociedad había alcanzado el equilibrio. El 29 de diciembre de 1997, ante el reclamo de investigar el destino de los desaparecidos, el Poder Ejecutivo expresa a través del Ministerio del Interior y el Ministerio de Defensa que "...Ese proceso culminó con los resultados que permitieron las circunstancias especiales de un país en transición y, a juicio del Poder Ejecutivo, no puede ser reabierto. Nada lo justifica".

A partir del plebiscito de 1989 va a existir un largo paréntesis en los reclamos sobre verdad y justicia; esto no quiere decir que no permanecieran vivos en una buena parte de la ciudadanía uruguaya, pero sí es cierto que se apagaron las manifesta-



ciones públicas y las demostraciones al respecto. Pero, como ya dije, el olvido no se puede imponer, Así, en 1996, casi ocho años después de la derrota del voto verde, las voces por saber la verdad de lo ocurrido durante la dictadura comenzaron a hacerse sentir nuevamente. Una serie de hechos concurren ese año para propiciar estas peticiones: en el mes de febrero, la Revista *Posdata* publica una serie de revelaciones de un alto oficial militar que asegura que por lo menos 32 detenidos desaparecidos fueron enterrados en predios de cuarteles de las Fuerzas Armadas y afirma: “Todos murieron durante los interrogatorios militares” (Gobbi, 1997).

Estas declaraciones generan airadas reacciones de organizaciones de Derechos Humanos como la de Madres y Familiares de desaparecidos, así como de importantes líderes políticos como el Senador Rafael Michelini (hijo de Zelmar Michelini desaparecido en Buenos Aires en 1976 en una acción del Plan Cóndor), que venía desde el año anterior manteniendo contactos con militares y con el presidente Sanguinetti para obtener colaboración en la búsqueda de la verdad de lo ocurrido durante la dictadura y la creación de una Comisión de la Verdad, proyecto que finalmente se vio frustrado (Blixen, 1997 II). El presidente Sanguinetti, en su segundo mandato después del interregno de Luis Alberto Lacalle, señaló así: “Revisar públicamente las violaciones a los derechos humanos en la dictadura sería como abrir una caja de Pandora, ingresar en un camino no deseable para el país” (Blixen, 1996).

El 5 de mayo aparece en el Diario *El País* de Montevideo una carta firmada por el Capitán de Navío (r) Jorge Tróccoli bajo el título “Yo asumo... yo acuso”, seguida de entrevistas en varios medios de comunicación y la publicación de un libro de su autoría: *La ira de Leviatán. Del método de la furia a la búsqueda de la paz*. En él, un militar reconocía por primera vez las acciones represivas y de desaparición de personas llevadas a cabo por las Fuerzas Armadas desde fines de los años sesenta hasta mediados de los 80 (deja constancia de ello aclarando que él no participó directamente de tales acciones, si bien conocía su existencia). En sus declaraciones se refiere a la existencia de una guerra encubierta (la define como “nuestra guerra”) y los encarcelados, torturados y desaparecidos como consecuencia del conflicto son asimilados a los oponentes en cualquier otro enfrentamiento de la historia de la humanidad.



Su relato está cimentado en la “teoría de los dos demonios”¹³, que desarrolla de una forma natural, no advirtiendo diferencias con otros enfrentamientos históricos y coincidiendo en este sentido no sólo con el pensamiento militar, sino también con el sostenido por buena parte de los sectores políticos tradicionales y por el propio gobierno de Sanguinetti.

Algunos hechos ocurridos en Argentina desencadenaron asimismo la reflexión sobre lo que estaba sucediendo en Uruguay. A propósito del recordatorio en el país vecino de los 20 años del golpe de 1976, en las páginas del semanario *Brecha* se puede leer: “Algunos en Uruguay mirarán con *envidia* hacia la otra orilla y se preguntarán por qué aquí la sociedad civil no pudo hacer nada parecido en 1993, cuando los 20 años de *nuestro* golpe. Otros se consolarán diciendo que Uruguay ya rindió con éxito esta materia, que en 1989 hubo un plebiscito que parió un país verde, y que en Argentina nada de eso tuvo lugar” (Gatti, 1996).

En el mismo mes de mayo se produce un reflejo de la puesta nuevamente sobre la mesa del tema de la violación de los derechos humanos durante la dictadura, propiciado por la inexistencia en ese momento del miedo bajo el que vivía la población en los ochenta, cuando aún se sufría el poder real de las fuerzas Armadas y las instituciones democráticas eran frágiles.

Se convoca para el día 20 una marcha bajo el lema “Verdad, memoria y nunca más”, que reunió a miles de manifestantes. Nuevamente la gente salía a la calle mostrando que lo que se pretendía haber cerrado en 1989 seguía latente, y que las posiciones en conflicto no habían desaparecido por acción de una ley. A partir de este año las marchas se repetirán anualmente aunque cambiando las consignas; en 1997 el lema fue “¡Queremos la verdad!”, y en 1998 “La verdad nos hará libres”. El año 1996 se transformará en un nuevo referente al retomar las reivindicaciones de la memoria realizadas a mediados de los ochenta. Esta nueva acción pondrá de nuevo sobre la mesa los reclamos de muchos uruguayos,

¹³ Argumento esgrimido por los representantes de las dictaduras, especialmente los militares y que también aparece en el discurso de algunos militantes de la izquierda armada. El punto central de este argumento radica en que se pretende ver la conflictividad política y social de los años 60 y 70 como una “guerra interna” entre dos fuerzas militares o militarizadas, las fuerzas de seguridad del Estado y los grupos denominados “subversivos”, por lo que toda consecuencia de esa acción era dentro de la “lógica de la guerra” y, de esta forma, justifica la violación de los Derechos Humanos en estos años.



pero las respuestas tanto desde filas militares como del gobierno seguirán siendo las mismas: el rechazo y la negativa a la revisión del pasado, considerándolo como un hecho altamente negativo para el país (*La semana*, 1996).

El tercer momento, y nuevo referente de este proceso, se producirá en el año 2000. Las elecciones de 1999 llevan a la presidencia a Jorge Batlle, quien recibe una pesada carga de su antecesor Sanguinetti, perteneciente a su propio partido, en relación con los Derechos Humanos: desde investigar o, por lo menos, explicar el papel desempeñado por la cancillería uruguaya en el Plan Cóndor (fruto de la aparición de documentación que involucra a ésta y a varios embajadores uruguayos con el citado Plan) a investigar la desaparición de ciertos ciudadanos uruguayos o dar respuesta a magistrados de España e Italia sobre acciones represivas de militares uruguayos contra ciudadanos de esos países durante la dictadura. A estos temas se suma la necesidad de brindar explicaciones sobre el paradero de la nieta del poeta argentino Juan Gelman, que había recibido evasivas y negativas durante el gobierno de Sanguinetti, caso que alcanzó notoriedad a partir de la aparición de cartas y declaraciones en la prensa.

Durante su campaña electoral, Batlle había reconocido la necesidad de ocuparse del tema y se esperaba una respuesta de su parte. Ésta llegó los meses siguientes, primero con la aparición de la nieta de Gelman (anunciada el 31 de marzo) y posteriormente con el anuncio, en junio, de la creación de una Comisión denominada “Comisión Para la Paz”, primer gesto real de un gobierno desde el fin de la dictadura por aclarar los hechos ocurridos durante la misma¹⁴. Constituye también, desde el punto de vista simbólico, la primera acción legitimadora de los reclamos que los afectados venían haciendo desde 1985 a los sucesivos gobiernos democráticos sin respuesta.

La misma simbología del nombre -“Comisión para la Paz”- alude a un conflicto existente del que es preciso ocuparse. Las acciones futuras de la misma y su

¹⁴ En 1985 se había conformado una Comisión de la Verdad de carácter parlamentario, que funcionó exclusivamente dentro de la órbita del Poder Legislativo y estaba destinada fundamentalmente a esclarecer el asesinato del Senador Michelini y el Diputado Gutiérrez Ruiz en la ciudad de Buenos Aires en 1976. Posteriormente, el único movimiento para crear una Comisión de la Verdad fue el realizado por el SERPAJ (Servicio de Paz y Justicia), que edita en 1989 el NUNCA MÁS.



alcance real, más allá de las promesas, determinarán el futuro de un cambio en la sociedad uruguaya respecto a la mirada que tendrá sobre su pasado reciente (portada de *Brecha*, 2000).

El primer informe de la “Comisión para la Paz” fue dado a conocer el 9 de agosto de 2001 y aclaró 21 casos de desaparecidos uruguayos, otros dos virtualmente esclarecidos, y afirmó poseer información relevante sobre otros 49 de un total de 173 casos. En el año 2003 la Comisión elabora un Segundo Informe, donde anuncia que de 38 personas presuntamente desaparecidas en el Uruguay, 32 afectan a ciudadanos uruguayos y 6 a argentinos. Las conclusiones confirman en la enorme mayoría de los casos el contenido de las denuncias recibidas, aportando detalles y datos que terminan por ratificar una situación trágica y dolorosa. La COMISIÓN se limita así a verificar hechos muchas veces negados.

Finalmente, uno de los aspectos esenciales de la COMISIÓN fue el deseo de reparación a las víctimas o sus familiares. Este informe final, del que he extractado los elementos esenciales, aún no es considerado por los partidos políticos de la izquierda uruguaya y por las asociaciones de familiares de desaparecidos como un punto final. Se reconoce un avance importante en sus demandas desde el fin de la dictadura, pero estos colectivos consideran que continúan quedando puntos sin esclarecer, relacionados en muchos casos con la ubicación de los restos de los asesinados.

En este sentido, existe una discusión sobre la persistencia o no del desaparecido. El Poder Ejecutivo pretendió zanjar el tema señalando que esas personas habían sido asesinadas con certeza, mientras que los familiares siguen afirmando que, mientras no aparezcan los restos o se sepa en forma fehaciente qué sucedió con ellos, continuarán hablando de “desaparecidos”.

Este proceso aún no alcanzó su punto final y tiene muchas puertas y ventanas por abrir, pues los resultados de la Comisión Para la Paz no han hecho más que comenzar a desenredar el ovillo. Las fuerzas políticas, sociales y sindicales reconocen el esfuerzo desarrollado por este organismo, a la vez que destacan que los resultados aún no satisfacen los reclamos sobre la violación de los Derechos Humanos llevada a cabo por un estado terrorista en las décadas de los 60, 70 y 80.



La asunción de un nuevo gobierno el 1º de marzo de 2005, primer momento en la historia política del Uruguay en que un partido de izquierdas accede al sillón presidencial, devolvió la esperanza en el posible avance de este proceso. Así, en período reciente se han realizado avances importantes como la condena y cárcel a varios implicados en la dictadura -tanto civiles como policías y militares-, así como búsqueda de fosas comunes, la apertura de los archivos militares y, recientemente, la derogación del secreto militar, recurso utilizado por muchos oficiales para negarse a declarar en los juicios a los que eran citados. Una de las últimas iniciativas promovida por organizaciones de Derechos Humanos y secundada por algunos sectores políticos pretende la derogación de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, popularmente conocida como “Ley de Caducidad” o “Ley de Impunidad”. Una vez más, comprobamos que estamos frente a un proceso abierto y dinámico que hoy continúa su camino.

Bibliografía

Abelardo, J. H. (1997): “El relato del pasado reciente. Un pacto de silencio” en *Brecha*. Montevideo, 11/04/1997.

Achard, D. (1996): *La transición en Uruguay. Apuntes para su interpretación, cronología de los hechos. Testimonio de ocho protagonistas. Documentos inéditos*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

Aguirre, R. (s/f): “Acciones colectivas de mujeres en Uruguay. 1980-1992. Logros y desafíos” en *Revista de Ciencias Sociales*. Montevideo, Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Sociología, nº 7, pp. 27-41.

Aldridhi, C. (2001): *La Izquierda armada. Ideología, ética e identidad en el MLN-Tupamaros*. Montevideo: Trilce.

Alfonso, A. (2001): *El revés de la trama. La historia secreta de la salida de la dictadura*. Montevideo, Editorial Fin de Siglo.

Amarillo, M. H. / Serpentino Sabella, A. (1986): “Movimiento de Derechos Humanos en el Uruguay”. Montevideo, Instituto de Estudios Legales y Sociales del Uruguay.



Bañales, J. A. (1996): “Fin de Fiesta. La lenta confirmación” en *Brecha*. Montevideo, 27 de setiembre.

Barrán, J. P. / Caetano, G. / Porcekansky, T. (1997): *Historias de la vida privada en el Uruguay. Tomo III, Individuo y soledades 1920-1990*. Montevideo, Santillana.

Berguero, A.J. / Reati, F. (1997): *Memoria Colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*. Rosario (Argentina), Beatriz Viterbo Editora.

Blixen, S. (1994): *El vientre del Cóndor. Del archivo del terror al caso Berríos*, Montevideo: Ediciones de Brecha.

_____ (1996): “Desaparecidos enterrados en los cuarteles. Pista clave para una investigación pendiente” en *Brecha*. Montevideo, 23/02/1996.

_____ (1997 I): “Comisión de la Verdad. La marcha atrás de Sanguinetti” en *Brecha*. Montevideo, 21 de marzo.

_____ (1997 II): “Los argumentos del presidente. A contramano de la historia” en *Brecha*. 9 de enero.

Blixen, S. / Bergalli, R. (coord.) (1998): *Operación Condor: del Archivo del Terror y el asesinato de Letelier al caso Berríos*, Barcelona: Virus.

Borucki, A. / Robilotti, C. (2004): “La reafirmación del artiguismo en el discurso fundacional del Frente Amplio” en *La Historiografía académica y la historiografía militante en Argentina y Uruguay* de Devoto, F y Pagano N. Buenos Aires, Biblos, pp. 59-80.

Brecha –editorial- (1997): “Sin protagonismos ni partidización. Silencio contra silencio” en *Brecha*. Montevideo, 23/05/1997.

Brecha –portada- (2000): “Jorge Batlle y los derechos humanos. Las cuentas pendientes de la restauración democrática” en *Brecha*. Montevideo, nº 733.



Brovetto, J. / Rojas Mix, M. (1998): *Uruguay. Sociedad, política y cultura. De la restauración democrática a la integración regional*. Cáceres, Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica.

Buchelli, G / Curto, V. / Sanguinetti, V. / Demasi, C. / Yaffré, J. (coord.) (2005): *Vivos los llevaron... Historia de la lucha de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos (1976-2005)*. Montevideo, Trilce.

Caetano, G. / Rilla, J. (1991): *Breve Historia de la Dictadura*. Montevideo: Centro Latinoamericano de Economía Humana y Ediciones de la Banda Oriental.

_____ (1994): *Historia contemporánea del Uruguay. De la Colonia al MERCOSUR*. Montevideo, CLAEH y Fin de Siglo.

_____ (1996): "El ajuste autoritario y el pachecato" en PITA, F. (comp.): *Las brechas de la historia. TI. Los periodos*. Montevideo, Ediciones de Brecha.

Caetano, G. / Rilla, J. / Mieres, P. / Pérez, R., (1992): *Partidos y electores. Centralidad y cambios*. Montevideo, Centro Latinoamericano de Economía Humana y Ediciones de la Banda Oriental.

Calloni, S. (1999): *Los años del lobo: operación cóndor*, Buenos Aires: Ediciones Continente.

Campodonico, M. A. (1999): *Mujica*. Montevideo: Fin de Siglo.

Campodonico, S. / Massera, E. J. / Sala, N. (1991): *Ideología y educación durante la dictadura. Antecedentes, proyecto, consecuencias*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

Cavarozzi, M. (1991): "Mas allá de las transiciones a la democracia en América Latina", en *Revista de Estudios Políticos*, N° 74, octubre-diciembre. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, pp. 85-111.

Coraza de los Santos, E. (2001): "El Uruguay del exilio: la memoria, el recuerdo y el olvido a través de la bibliografía" en *Scripta Nova*, n° 94. Revista Elec-



trónica de Geografía y Ciencias Sociales. Barcelona, Universidad de Barcelona. <http://www.ub.es/geocrit/sn-94-46.htm>

_____ (2007): "¿Quién hablará de nosotros cuando ya no estemos? Memoria e Historia del exilio uruguayo a partir de un análisis bibliográfico" en *Studia Historica. Revista de Historia Contemporánea*, vol. 25. Salamanca: Área de Historia Contemporánea. Facultad de Geografía e Historia/ Universidad de Salamanca, pp. 191-222.

D' Elía, G. (1982): *El Uruguay neo batllista 1946-1958*. Madrid, Ediciones de la Banda Oriental.

Dirección Nacional de Relaciones Públicas (1983): *Transcripción de las actas correspondientes a las sesiones realizadas entre representantes de la Comisión de Asuntos Políticos de las Fuerzas Armadas y representantes de los Partidos Políticos habilitados - Partido Colorado, Partido Nacional y Unión Cívica- en el período comprendido entre el 13/5/983 y el 5/7/983 en el Parque Hotel, en el marco del diálogo político para la reforma constitucional*. Montevideo, Presidencia de la República Oriental del Uruguay.

Dutrénit Bielous, S. (1996): *El maremoto militar y el archipiélago partidario. Testimonio para la historia reciente de los partidos políticos uruguayos*. México, Instituto Mora.

_____ (1996): *Diversidad partidaria y dictaduras: Argentina, Brasil y Uruguay*. México, Instituto Mora.

_____ (1997): "Recorriendo una ruta de la migración política del Río de la Plata a México" en *E.I.A.L.*, México, Instituto Mora, vol. 12 n° 2, pp. 61-84.

_____ (coord.) (2006): *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo, Trilce.

Dutrénit Bielous, S. / Allier Montañó, E. / Coraza de los Santos, E. (2008): *Tiempos de exilios. Memoria e historia de españoles y uruguayos*. Uruguay, CeALCI-Fundación Carolina/ Textual SA/ Instituto Mora.



Gatti, D. (1996): "Mirando a un pasado negro. Ejercicios de memoria" en *Brecha*. Montevideo, 22/03/1996.

Gayoso, A. (s/f): *La Doctrina de la Seguridad Nacional*. Montevideo, Librosur.

Gillespie, Ch. (1995): *Negociando la democracia. Políticos generales en Uruguay*. Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria e Instituto de Ciencia Política.

Gobbi, C. (1997): "Pasados, presentes y futuros. Tres días que conmovieron abril" en *Brecha*. Montevideo, 18/04/1997.

González Lauriano, C. (2001): *La construcción de la identidad uruguaya*. Montevideo, Taurus, Universidad Católica.

Jacob, M. (1999): "La ley de caducidad". Documental. Montevideo, TV Ciudad.

La Semana –editorial- (1996): "La verdad sigue faltando" en *La Semana*. Montevideo, 21/05/1996.

Lessa, A. (1996): *Estado de Guerra. De la gestación del golpe del '73 a la caída de Bordaberry*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo.

Machado Ferrer, M. / Fagundez Ramos, C. (1987): *Los años duros. Cronología documentada (1964-1973)*. Montevideo, Monte Sexto.

_____ (1991): *Los años oscuros 1973-1979. Cronología documentada*. Montevideo, Monte Sexto.

Martorell, F. (1999): *Operación Cóndor: la coordinación represiva en el Cono Sur*, Santiago de Chile: LOM.

Molina Theissen, A.L. (1998): *La desaparición forzada de personas en América Latina*. Ko'Ága Roñe'Eta se. VII [en línea]. <http://www.derechos.org/vii/molina.html> (Fecha de consulta: 21 de octubre de 2004).



Nahum, B. / Frega, A. / Trochon, I. (1990): *El fin del Uruguay liberal 1959-1973*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

Nilson, M. (1998): *Operación Cóndor: terrorismo de estado en el Cono Sur*, Buenos Aires: Lohle Lumen.

Perelló, C. / Rial, J. (1986): *De mitos y memorias políticas: la represión, el miedo y después*, Montevideo: Editorial de la Banda Oriental.

Panizza, F. (1992): *Uruguay, batllismo y después. Pacheco militares y tupamaros en la crisis del Uruguay batllista*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

Ramírez, G. (1989): *La cuestión militar ¿Democracia tutelada o democracia asociativa? El caso uruguayo*. Montevideo, Arca.

Real de Azúa, C. (1964): *El impulso y su freno?* Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

_____ (1984): *La sociedad uruguaya ¿una sociedad amortiguadora?*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

Rey Piuma, D. (1984): *Los crímenes del Río de la Plata*. Córdoba (Argentina), El Cid editorial.

Rey Tristán, E. (2004): *La izquierda revolucionaria uruguaya 1955-1973*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Rial, J. (1986): *Las Fuerzas Armadas: ¿soldados-políticos garantes de la democracia?* Montevideo. CIESU/CLADE, Ediciones de la Banda Oriental.

Schroeder Otero, J.B. (s/f): *El Pacto del Club Naval*. Montevideo, Arca.

Servicio de Paz y Justicia –SERPAJ- (1989): *URUGUAY NUNCA MÁS. Informe sobre la violación de los Derechos Humanos (1972-1985)*. Montevideo. Servicio de Paz y Justicia.



Sivak, M. (1996): “Más plumas del Cóndor ¿Quién mató a Juan José Torres? en *Brecha*. Montevideo, 31 de mayo.

Solari, A. (1990): “Proceso de democratización en Uruguay” en Stiven Vattier, A. M. (ed.): *Democracia Contemporánea. Transición y consolidación*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, pp. 193-212.

Weisz, C. (s/f): “El proceso de transición hacia la democracia en el Uruguay. Actuación del Partido Nacional” en <http://www.rau.edu.uy/fcs/soc/Publicaciones/Revista/Revista13/Weisz.html> (Consulta: 9/01/2001).

Zibechi, R. y PEREIRA, M. (1997): “La CIA confirma la coordinación represiva. ¡m sorry, general, cambió el libreto” en *Brecha*, Montevideo, 9 de mayo.

Zubillaga, C. (2004): “Del autoanálisis a la confesión: la historia como militancia contestataria” en *La historiografía académica y la historiografía militante en Argentina y Uruguay* de Devoto, F. y Pagano, N. Buenos Aires, Biblos, pp. 191-210.



Uruguay 1985-2007: Restauración, reforma, crisis y cambio electoral

José Rilla¹

RESUMEN

El cambio de gobierno de Uruguay en 2005 aparenta haber sido algo más que una rotación de partido en la Administración. Fue el desplazamiento de un subsistema tradicional de colorados y blancos, a otro menos tradicional de la izquierda, agrupada en el Frente Amplio. La historia será narrada desde el inicio de la transición restauradora, abierta en 1985 luego de 12 años de dictadura militar-civil. Luego de breve crónica de los gobiernos de la transición y de sus reformas, se observará cómo el Uruguay se despeñó a una de las crisis económicas y sociales más graves de su historia, de la que sin embargo, gracias a una coyuntura internacional relativamente favorable, comenzó a reponerse con celeridad. Entre la crisis y la reactivación, desgaste mediante del *gobierno clásico* uruguayo, la izquierda encontró los caminos de su victoria electoral. Se propone finalmente un examen del nuevo gobierno todavía en marcha.

PALABRAS CLAVE

Gobierno uruguayo, transición, democracia, *Frente Amplio*, Cambio político.

ABSTRACT

The change in Uruguayan government in 2005 seems to be something more than a party change in the administration. It represented the dislocation from a traditional *blancos* y *colorados* system to another –and less traditional–system of the left, gathered in *Frente Amplio*. The history will be narrated from the beginning of the democratic transition, ini-

¹ Uruguay. Doctor en Historia, UNLP, Buenos Aires. Profesor e investigador en la Facultad de Ciencias Sociales y en el Departamento de Ciencia Política de la Universidad de la República; coordinador del área de Historia Política del DCP. **Director de Cuadernos del CLAEH, revista uruguaya de Ciencias Sociales.** Autor y coautor de varias publicaciones de su especialidad. Entre ellas: *La mala cara del reformismo: Impuestos Estado y Política en Uruguay*; coautor de *El joven Quijano; Breve Historia de la Dictadura; “El gobierno como cogobierno”;* *Izquierda y tradición en el Uruguay;* *La partidocracia uruguaya;* *Historia Contemporánea del Uruguay: de la colonia al MERCOSUR;* *Los partidos políticos en el siglo XX;* *Del Lago al Río: Inmigración Lombarda en el Uruguay.* Su último libro es *La actualidad del pasado. Usos de la historia en la política de partidos de Uruguay.* Sudamericana -Debate, 2008. **Contacto:** jrilla@movinet.com.uy



tiated in 1985 and preceded by a 12-year civic-military dictatorship. After a brief analysis of the chronicles and reforms promoted by the transitional governments, the Uruguayan performance in its most serious social and economic crisis will be investigated. Between crisis, reactivation and debilitation during the Uruguayan classical government, the left was able to find the way to its electoral victory. The final goal here is to examine the new government still in office.

KEY WORDS

Uruguayan Government, Transition, Democracy, *Frente Amplio*, Political change.

El 1º de marzo de 1985, Julio M. Sanguinetti ocupó la Presidencia de la República como primer mandatario después de la dictadura. Observado el gabinete y la administración pública, las primeras etapas del gobierno mostraban ciertos niveles de coparticipación entre el partido de gobierno y los de la oposición. Las tareas a encarar eran complejas, propias de una transición que estaba obligada o impulsada a resolver múltiples cuestiones de carácter político (los presos políticos, la amnistía, los delitos militares y las violaciones a los derechos humanos, la reincorporación de miles de funcionarios públicos a la Administración, la reconstitución del espacio público como ámbito de debate, de deliberación, de ejercicio de libertades, etc.) y también de carácter económico y social: los vencimientos de la deuda externa, los alivios al endeudamiento interno, los problemas ligados al desempleo y a la fuerte caída del salario, la superación de las secuelas del *ajuste recesivo* impuesto a partir de la ruptura de la política cambiaria en 1982.

Las medidas reparadoras fueron de trámite parlamentario: se restituyó la legalidad a muchas organizaciones políticas y sociales, se aprobó la amnistía para los presos políticos, se facilitó el retorno al país de los exiliados, entre otras muchas medidas de ese tenor. Uno de los momentos más dramáticos del gobierno de Sanguinetti comenzó cuando los jueces llamaron a los tribunales a los militares acusados de violaciones a los derechos humanos. Ante la eventual no comparecencia, enfrentaron al país a un desacato y una nueva crisis institucional. Para superarla, en el invierno de 1986 el Poder Ejecutivo envió al Parlamento un proyecto de ley que procuraba la amnistía respecto a los delitos cometidos por los militares, pero la iniciativa no prosperó: descubrió en cambio las debilidades del poder civil en la salida hacia la democracia.



Tras intensas discusiones dentro y fuera del Parlamento, una *Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado* fue sancionada en clima de gran tensión, en diciembre de 1987. La oposición a la ley, que incluía desde sectores disidentes del Partido Nacional hasta el conjunto de la izquierda, los organismos de derechos humanos y organizaciones sociales, la llamarían *ley de impunidad*. Al mes siguiente de su sanción, quedó constituida la Comisión Nacional Pro Referéndum que, tras un largo proceso en el que los partidos de la izquierda tuvieron un papel clave, obtuvo las firmas necesarias para someter la norma a una consulta popular. La misma tuvo lugar el 16 de abril de 1989, ya sobre el final del período de gobierno y arrojó como resultado la ratificación de la ley y, por lo tanto, de la decisión tomada por el Parlamento.

Entretanto, la política económica mantuvo ciertas tendencias del período anterior (en particular la apertura comercial y financiera), al tiempo que intentó recuperar algunos equilibrios y mejorar el nivel de actividad. En cuanto a la cuestión salarial, se promovió desde el gobierno el retorno a las negociaciones tripartitas para el sector privado. A pesar de su descenso, la inflación continuó en márgenes elevados, pero el salario real pudo crecer un 30% en el período y la mayoría de los indicadores sociales evidenciaron mejorías notorias.

En marzo de 1988 falleció el caudillo blanco Wilson Ferreira, principal líder de la oposición en el exilio. Las elecciones de noviembre de 1989 dieron el triunfo al Partido Nacional con el 38.9% de los sufragios. El líder del herrerismo, Luis Alberto Lacalle, alcanzó la primera magistratura, siendo además el primer presidente del Partido Nacional electo en forma directa por la ciudadanía.

Hubo entonces novedades varias: el éxito aplastante del Partido Nacional en el plano de los comicios municipales, alcanzando 16 de las 19 intendencias en disputa; más rotundo aun fue lo ocurrido en Montevideo, capital del país y residencia de la mitad de la población, departamento en el que la victoria electoral correspondió al Frente Amplio, la coalición de izquierdas fundada en 1971 que ni siquiera agrupaba a toda la izquierda por entonces trenzada en debates intensos. En suma, la situación derivada del acto electoral indicaba *rotación* y *cohabitación*, de los partidos en el gobierno nacional y entre los partidos si se toma en cuenta la emergencia de un actor de gobierno nuevo a nivel departamental: el Frente Amplio con su Intendente y figura emergente, Tabaré Vázquez.



El Presidente Lacalle no disponía de mayorías parlamentarias propias, por lo que debió contar con fuerzas de otros partidos que le aseguraran cierta gobernabilidad. Formó entonces una coalición y marcó algunas tareas prioritarias: abatir la inflación, reducir el déficit fiscal, promover la apertura de la economía, impulsar la reforma del Estado y un vasto plan de desregulaciones. Era una agenda de corte liberal, que encontraba diferencias y matices en las filas de la coalición. Eso hizo que la *Coincidencia Nacional*, que se había iniciado con una mayoría parlamentaria de 84 escaños en la Asamblea General (64% del total), fuera perdiendo consistencia, con lo que Lacalle quedó durante los dos últimos años de su gestión presidiendo un gobierno en minoría.

La elección de 1989 dejó resuelta además una reforma constitucional que cargaría pesadamente a las finanzas públicas ya deficitarias, y que asociaba constitucionalmente el incremento de las pasividades con el Índice Medio de los Salarios. Los comienzos de la Administración debieron afrontar además un déficit fiscal que llegaba casi al 10% del Producto Bruto. El mayor esfuerzo del gobierno y de la población se depositó entonces en un ajuste fiscal que debía devolver los equilibrios perdidos al final del gobierno anterior, contando además ahora con la reforma general del cálculo de las pasividades. El superávit pudo ser finalmente alcanzado entre 1991 y 1993.

Para aliviar las cargas fiscales, abrir y desregular mercados de servicios a la competencia, la Administración Lacalle propuso una *Ley de Empresas Públicas*, cuyo punto fundamental radicaba en que la empresa de telecomunicaciones ANTEL fuera habilitada para la asociación con capitales privados. Una nueva consulta popular celebrada el 13 de diciembre de 1992 rechazó por abrumadora mayoría dicho camino, presentado además por la izquierda y los sindicatos como una privatización y enajenación de la soberanía nacional y del Estado. A pesar de la derrota, el gobierno logró abrir a inversiones de capital privado empresas como PLUNA (aeronavegación), la administración de servicios portuarios, la banca intervenida y el negocio de los seguros; todo lo cual, además, ambientaría luego acusaciones de corrupción y deficiente manejo de recursos que erosionaron la imagen pública del gobierno.

Una de las medidas de mayor alcance y de consenso entre todos los partidos fue la incorporación del Uruguay al proceso de integración regional que encontró



su punto culminante en la formación del MERCOSUR. Bastante más allá de sus antecedentes (CAUCE y del PEC con Argentina y Brasil respectivamente en la década de los setenta, acuerdo firmado Sarney y Alfonsín en 1986), el Mercado Común del Sur finalmente constituido en el Tratado de Asunción del 26 de marzo de 1991 concretaba un proyecto dominado por una lógica intergubernamental, no supranacional. Con el ingreso al MERCOSUR apoyado en el Parlamento por la unanimidad de los senadores y por 96 de los 99 diputados, el abatimiento de los aranceles y la exposición a mercados más competitivos, se produjeron cambios de importancia en el perfil comercial y productivo del país y en su capacidad negociadora.

El 1º de marzo de 1995, Lacalle traspasó la banda presidencial a Sanguinetti, vencedor de las elecciones del 27 de noviembre. Las tareas anteriores de la imperfecta transición democrática reflejaban la necesidad de alcanzar un gobierno más creativo y reformista. Por otra parte, el resultado electoral de 1994 devolvía un escenario de paridad de fuerzas que demandaba de parte del Ejecutivo un esfuerzo de articulación mayor, capaz de asegurar una mínima eficacia. Una coalición de gobierno pudo mantenerse a lo largo de casi todo el período, conformada por los sectores colorados y la mayoría del Partido Nacional, cuyo Directorio fue presidido por Alberto Volonté, al que le cupo un rol de cogobernante. Esta coalición, denunciada peyorativamente por la oposición de izquierdas como “blanquicolorada”, permitió organizar una mayoría parlamentaria estable e impulsar algunas reformas de importancia. También significó un sacrificio del socio blanco que, identificado casi hasta el final con un gobierno *finalmente* colorado, perdió mucho margen de maniobra para moverse con autonomía en la próxima competencia electoral.

El perfil de algunas reformas

Un recorrido por las reformas impulsadas desde la coalición de este período 1995-2000 debe poner el acento en cuatro campos. La *reforma de la Seguridad Social* comenzó a funcionar en abril de 1996, luego de un tortuoso trámite. La situación previa era dramática: entre el retorno a la democracia en 1985 y el año 1989, el gasto en seguridad social como porcentaje del Producto Bruto había pasado de 9,4 a 10,4; entre esa fecha y 1994 había subido a casi el 15%. A ello



debe sumarse que el desfinanciamiento del sistema había obligado al gobierno a echar mano a porciones crecientes de la recaudación del IVA y otras a transferencias centrales que en conjunto representaban un 4% del PBI.

La reforma del sistema logró combinar el régimen de pasividades provisto por el Banco de Previsión Social con uno de ahorro y capitalización individual administrado por empresas privadas (en su mayoría provenientes del sector financiero). Se aumentó el número de años a considerar para el cálculo del promedio de la jubilación, la edad mínima de jubilación de la mujer y se estableció un registro de la historia laboral de cada afiliado. Para debilitar la capacidad contestataria de la oposición, el gobierno hizo finalmente algunas concesiones: el Banco de la República manejaría una de las administradoras del ahorro individual cubriendo a más de la mitad de los asegurados; se protegió a los asegurados de mayor edad en el sector público; algunos fondos de pensión de grupos o corporaciones (militares, policías, profesionales) fueron excluidos de la reforma; el BID y el Banco Mundial financiarían los costos de la transición. A fines del año 2001, el 51% del total de los asegurados permanecía en el sistema público reformado y el 49% en el sistema mixto.

La *reforma de la Educación* estuvo sobre todo referida a los sectores de primaria y secundaria, dependientes de la iniciativa del gobierno y de los recursos financieros que este pudiera conseguir, tanto en el nuevo presupuesto quinquenal como de manera extraordinaria. Con la conducción firme y férrea del sociólogo cepalino Germán Rama, el gobierno aspiró a que la educación recuperara su papel integrativo en una sociedad segmentada. En medio de polémicas y con errores de implementación, se reformaron algunos planes y programas de la enseñanza media, se diversificó y descentralizó la formación docente hacia el interior del país, se extendió la cobertura de educación a los niños de cuatro y cinco años de edad, se extendieron las escuelas de tiempo completo en zonas pobres a las que se proveyó de alimentación diaria. Todo ello, como se dijo, fue posible a partir de un incremento del presupuesto destinado a la educación pública (se llevó el gasto de 8.6% al 20% del total); a programas de endeudamiento con organismos multilaterales; a modificaciones en la gestión, mucho más centralizada, además de superpuesta y a veces paralela a la existente.



La oposición de los sindicatos y del Frente Amplio a “*la Reforma*” orientó sus argumentos a la denuncia de las determinaciones y condicionamientos de la misma por parte de la banca internacional y en el rechazo al carácter inconsulto y autoritario del proceso. Hay evidencia de que lo primero no tenía mayor asidero, pues Rama y su equipo habían resistido y negociado con las agencias financieras algunas de las pautas más importantes del programa de reformas, logrando evitar –fieles a la tradición colorada en el gobierno– la aplicación de políticas descentralizadoras y favorables a la iniciativa y responsabilidad privadas, características en los planes aplicados por esas instituciones a nivel del continente.

Impelida por los tiempos electorales, la Reforma educativa se vio determinada a mostrar resultados de corto plazo, dando evidencias de cambio rápido en una materia como la pedagógica e institucional, poco maleable a este tipo de observaciones. La política incorporó a miles de niños de 3 a 5 años a las instituciones (pasó de 35 mil a 100 mil), al tiempo que apresuró y seguramente malogró algunos procesos de cambio curricular concebidos en principio en términos experimentales y para ser aplicados gradualmente en instituciones fuertes y renovadas.

Vencidos los plazos de aquel gobierno, ya en el 2000, el panorama se volvió notoriamente adverso, no tanto por su disponibilidad de recursos financieros como por la crisis económica y social. En 2004, algunos de los subsistemas de educación pública estatal, en particular la Enseñanza Secundaria, daban muestras de agotamiento e incluso de colapso. Más aún, la fragmentación social, la pobreza sobre todo infantil que viene marcando al territorio nos muestra la brecha entre instituciones educativas para ricos y para pobres, bien lejos del antiguo sueño de la *educación común*.

La Reforma del Estado es notoriamente inseparable de los procesos referidos. Debe aludirse más bien a las instituciones públicas y de la Administración Central, al conjunto de prácticas administrativas y gerenciales, al número y capacidad de funcionarios públicos. Este sentido más acotado no debe sin embargo reducir el peso simbólico que el Estado tiene – ha logrado tener, si miramos la historia– en la sociedad, ya como proveedor, árbitro, empleador, protector y amortiguador de conflictos. Ha habido también, tal vez en minoría entre la opinión pública, un vector crítico que en sus extremos refiere al Estado como la instancia que “*infla*” los costos de todo cuanto hace el Uruguay, protege injusta-



mente a los ya protegidos, oculta las ineficiencias y enerva los entusiasmos que no derivan de su esfera.

Según las investigaciones de Narbondo y Ramos, los Ministerios civiles de la Administración Central registraron una reducción de su plantilla en un 23% entre 1995 y 1999. El segundo gobierno de Sanguinetti postulaba una reforma del Estado entendida no sólo como reducción de gastos sino también como transformación institucional preocupada por cuestiones nuevas tales como la focalización, la gerencia descentralizada, la flexibilidad en las provisiones, la animación de ambientes competitivos y vigilantes de la productividad.

Los avances fueron más bien pobres. En 2004, año electoral, el tema seguía planteado en la agenda. *Los uruguayos* entre tanto, se resistían al igual que sus líderes a encarar una revisión a fondo de la cuestión estatal: la revisión es en parte una introspección cuyos resultados son inciertos y tal vez incómodos. Entre otros desafíos, por ejemplo, habrá que mostrar disposición a separar de una vez *lo público* de *lo estatal*, a pensar y aceptar finalmente la vigencia de espacios y actores públicos no estatales, tan hondamente entrelazados e identificados en esta sociedad.

La Reforma Política comenzó a acelerarse el mismo día en que las elecciones de 1994 pusieron en evidencia la apretada paridad electoral entre los grandes partidos, hecho que hacía prever (con temor o confianza, según los casos) que si se proyectaban las tendencias del electorado y se mantenían las reglas del juego, el favorito para ganar las elecciones de 1999 podría ser el Frente Amplio. Si bien el reformismo era, antes que nada, un gesto defensivo de los partidos fundacionales y una forma concreta de bloquear el acceso de la izquierda al gobierno, los cambios promovidos también encontraban justificación en otros planos: en razones de eficacia y agilidad, en reclamos de operatividad de las mayorías y de gobernabilidad. Todos los actores, reformistas y resistentes, compartían entonces un diagnóstico pesimista acerca de los políticos y la función pública.

Antes de asumir por segunda vez, el presidente Sanguinetti convocó a una comisión interpartidaria destinada a proyectar una reforma de la Constitución. Luego de debates y negociaciones, el Partido Colorado, el Partido Nacional y el Nuevo Espacio acordaron un proyecto de Reforma aprobado entre agosto y octubre



por el Parlamento y respaldado por la ciudadanía por un escaso margen (50.4% de los votos emitidos) en un plebiscito celebrado el 8 de diciembre de 1996.

Sigamos la síntesis del politólogo Daniel Buquet acerca de los contenidos fundamentales. En cuanto al *régimen electoral*: a) la reforma sustituyó la modalidad de elección presidencial por mayoría simple por la de la mayoría absoluta y eventualmente a doble vuelta; b) se estableció la exigencia de candidatos únicos por partido en el caso de la Presidencia y dos como máximo para las Intendencias; c) se prohibió la acumulación de votos por sublemas a nivel de diputados, como era permitido desde la Constitución de 1919; d) se desvincularon en el tiempo las elecciones nacionales de las departamentales; e) se eliminó la distinción entre lemas permanentes y lemas accidentales impuesta en la Carta de 1967. En un segundo orden de cosas, referido al *régimen de gobierno y relación entre los poderes*, las reformas aprobadas fueron mucho más modestas y cautas: a) se habilitó al Presidente de la República a solicitar el voto de confianza a la Asamblea General para su gabinete, a declarar la carencia de respaldo parlamentario del gabinete y remover los directorios de los Entes Autónomos; b) se reforzaron los poderes efectivos del Ejecutivo al restringirse los plazos para el tratamiento de las leyes de urgente consideración y al modificarse la modalidad de consideración de los vetos interpuestos.

Agrego que en corto plazo la reforma logró uno de sus objetivos inconfesados: asegurar el triunfo de colorados y blancos, sumados para la segunda vuelta electoral, y derrotar así al Frente Amplio en las elecciones de 1999. En cuanto al mediano plazo, cabe especular en dos direcciones: una, que la institución presidencial no tuvo -luego- un desempeño acorde a las mayorías que presuntamente la autorizarían. Otra, que los partidos políticos midieron desde entonces su compromiso en las tareas de gobierno, con arreglo estricto a un cálculo de los costos que pudieran insumir las funciones de cogobierno. El balotaje, en suma, parece ser más eficaz para ganar la elección -y bipolarizar el sistema- que para gobernar a partir de ella.

El último gobierno del siglo y la crisis de 2002

Con arreglo a la nueva Constitución, las elecciones de noviembre de 1999 dieron como resultado la llegada a la presidencia de la República de Jorge Batlle.



Concurrió el mayor porcentaje de votantes en la historia de las elecciones nacionales: el 91.5% de los habilitados. En las elecciones de octubre, el Frente Amplio fue la fuerza más votada en Montevideo (con mayoría absoluta), Canelones, Paysandú y Maldonado; el Partido Nacional tuvo la peor votación de su historia. En la segunda vuelta, colorados y blancos unidos dieron la presidencia a Batlle.

Desde las ceremonias inaugurales éste mostró su disposición a reanalizar el tema de las pasadas violaciones de los derechos humanos y a desarrollar un estilo “desacralizado” de la autoridad, según sus palabras. Ello resultaba además una respuesta funcional a la nueva situación política emergente del largo proceso electoral de 1999 y de 2000. Batlle debía enfrentar una dualidad como Presidente de la República: había accedido a la investidura después de un contundente pronunciamiento favorable, de corte *cuasi* plebiscitario, pero soportaba, a la vez, una gran debilidad parlamentaria que lo obligaba tanto a un despliegue permanente en el terreno de la opinión pública, como a mejorar las relaciones con la principal fuerza de oposición, el Frente Amplio.

Después de la *luna de miel* aparecieron las evidencias de crecientes dificultades económicas cuyas raíces venían de tiempo atrás. A la crisis económica se sumaría la financiera. En 1998 el Producto Bruto Interno había crecido un 4.5%, con un 10% de desempleo (“crecimiento con desempleo”) y un déficit de la cuenta corriente del 2% del Producto. El desempeño había sido relativamente bueno si era comparado con la gran crisis de finales de la dictadura en 1982. Sin embargo, miradas las cosas con cierta perspectiva y afán comparativo, el crecimiento de la década de los noventa no nos acercaba a la cima de los países más avanzados del mundo. Según ha estudiado Luis Bértola, estábamos *cada vez más lejos*, a un 37 %, del promedio de un grupo de países avanzados como Alemania, Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña.

A partir de 1999 todos los indicadores comenzaron a dar muestras de reversión y el marco general de la economía señales de vulnerabilidad creciente, revelando a un país incapaz de sustraerse al impacto de las crisis originadas en la región, como las de Brasil (1999) y Argentina (2001). El producto cayó 2.8 en 1999; luego, año tras año, cayó 1.4 en el 2000, 3.4 en el 2001 y 11% en el fatídico 2002. Veámoslo en otros términos: en 1999 el PBI uruguayo superaba apenas los 20 mil millones de dólares y su rendimiento *per cápita* llegaba a 6.300 dólares. En



el 2002 el PBI cayó a 11 mil millones de dólares y su cálculo *per cápita* arrojaría un resultado de 3600 dólares. En el fondo del barril, que fue para casi todos los indicadores el año 2002, se observaba un incremento de 26 % del IPC, una caída del salario del 10%, un incremento del desempleo urbano de hasta el 17%. La deuda pública interna y externa representaba entonces el 92% del PBI, mientras que en el 2003, aun después del exitoso canje, la deuda pública representaba el 111,3% del PBI. Volviendo al 2002, los depósitos del sector privado en el sistema financiero tuvieron una variación en dólares dramática, con una caída del 50%.

Desde un enfoque sectorial cabe recordar que, durante sus primeros cincuenta meses, la recesión llegó a un guarismo general del 15%, pero en la *industria* manufacturera la caída fue del 27%, del 25%, en el comercio y del 21% en la construcción (la expansión de la telefonía hizo crecer el sector de comunicaciones). En lo que refiere al *sector agropecuario*, sus variaciones en el mediano plazo resultan sorprendentes. En el tramo anterior a la crisis, entre 1990 y 1997, creció a tasas mayores que el resto de la economía y ello con el apoyo del Banco de la República, acreedor del sector por un monto equivalente al 40% de su valor. Luego, con el estancamiento y la crisis (facilitadas por la devaluación brasileña), el endeudamiento del sector llegó a superar gravemente el 100% del PBI sectorial.

Durante el 2001 el sistema financiero había incurrido en una merma total de 380 millones de dólares, imputable sobre todo a las pérdidas del Banco Hipotecario y de cinco bancos privados, especialmente el Banco Comercial. A comienzos de 2002, las empresas internacionales calificadoras quitaron al Uruguay el grado de inversión y se perdió la posibilidad de recibir créditos o financiamientos privados. Los problemas bancarios se profundizaron sobre esta base, aunque su origen estaba en la situación de la Argentina, cuyo colapso traería al país impactos obviamente inevitables.

En medio de la inacción gubernamental el retiro de depósitos fue arrasador, se redujeron las reservas de dólares y se aceleró la crisis general del sistema financiero atribulado por la desconfianza. A pesar de que el Parlamento y los partidos mostraron entonces la mayor prudencia y colaboración dando curso rápido a un nuevo ajuste fiscal, el Ejecutivo ratificó su política cambiaria y comprometió con el Fondo Monetario un programa de mayor restricción. En julio



la situación cambiaría se volvió insostenible y el gobierno resolvió la flotación del dólar, que rápidamente comenzó a crecer alterando así todos los precios y expectativas de la economía. Otros bancos debieron ser suspendidos en su actividad en medio de maniobras fraudulentas.

Sin respaldo político y en medio del fracaso, el ministro de economía debió renunciar para dar paso a una salida más política (más “parlamentaria” y menos “presidencial”), que quedó en manos del primer senador de la lista 15 del gobierno, Alejandro Achugarry, de notable capacidad negociadora tanto dentro como fuera del país y que obtuvo un respaldo de los organismos financieros internacionales y –junto con Batlle– del gobierno del presidente de los EEUU George W. Bush. Ello permitió salvar del *default* al sector público y demandó una nueva Carta de Intención. Con los primeros indicios de reactivación y con el canje de la deuda pública uruguaya, el gobierno procuró la estabilización. A mediados de 2003, el ministro anunció un “relanzamiento” del gobierno, con lo que no logró pasar la línea de la estabilización. En agosto de 2003 renunció al cargo y el país reingresó al comando “técnico” de la economía.

La crisis había puesto en la superficie problemas estructurales no sólo imputables al gobierno de turno, ni a la hostilísima coyuntura regional. Dicho más claramente y de acuerdo a varias investigaciones recientes, la crisis de 2002 no se debió a “la política económica del gobierno” sino a factores rastreables a largo plazo: un crecimiento de tipo espasmódico, lento, bajo; un patrón errado que alejó al Uruguay del mundo desarrollado, de efecto desindustrializador (o jerarquizador de las industrias primarias) y que, con la “apuesta” por el Uruguay Natural (agro, turismo, puerto), difícilmente puede amortiguar las caídas, reducir significativamente el desempleo y la pobreza o, peor aún, mejorar la calidad del empleo.

Nuevo ciclo electoral 2004-2005

Los partidos políticos vivieron sus respectivas transiciones: los colorados pagaron caro el desgaste del gobierno en la crisis y la falta de renovación de liderazgos; los blancos instalaron una puja interna competitiva que afirmó el liderazgo nuevo de Jorge Larrañaga; el Frente Amplio ensanchó sus alianzas, moderó su



programa y a la vez radicalizó su retórica opositora sin comprometer por ello su imagen de actor de gobierno; el novísimo partido Independiente, que rechazó la integración del Nuevo Espacio al Frente Amplio, debió dar muestra de sobrevivencia en una política cada vez más polarizada. El ciclo electoral inminente no puede ser examinado sin volver a la crisis desde otro ángulo, más histórico y comparativo. Los *conflictos de percepción* en la crisis suelen centrarse en dos cuestiones: ¿Dónde estamos, quienes así estamos? Y ¿Desde qué *lugar* hemos caído? Agreguemos otra: ¿Por qué no nos hemos hundido en la mitad del río?

Si se toman como referencia de una reflexión histórica algunas de las crisis que sacudieron al país en el siglo XX (1913, 1930, 1955, 1982 y 2002) se corre el riesgo de ser abusivo o arrebatado. Como la historia no es disciplina normativa ni deductiva, las comparaciones deben armarse de prudencia y sobre todo de escepticismo respecto a su capacidad aleccionadora sobre el presente. Afirmar cosas tales como *ésta es la más grave crisis de la historia del Uruguay* es vano y válido a la vez. Depende, desde luego, de los datos básicos de la comparación histórica, de la precisión en la medición de indicadores (Producto y distribución, duración del estancamiento, entidad de la afectación social, disponibilidad de instrumentos de respuesta) que en efecto hacen relativas a las comprobaciones. Pero, más allá de los números concretos, la validez de una afirmación acerca de la gravedad mayor de *esta* crisis también depende de las expectativas de la población, que observa y sufre sus impactos. Además de los indicadores, que nos pusieron a punto de superar las marcas históricas, cabe pues tomar en cuenta las percepciones colectivas que derivan no tanto de una conciencia estadística como de una concreta conciencia del punto de partida: ¿Desde dónde cayó el Uruguay?

La clase media nos da el tono para una primera respuesta; su pánico es una medida de la percepción dominante. Desde la última gran crisis de 1982, el país ha cambiado lo suficiente como para que aquel cataclismo sea ahora un borroso recuerdo para muchos. Como estábamos entonces hundidos en el fango autoritario, muchos actores concibieron la recuperación democrática como el equivalente a la recuperación económica. Más allá del razonable y bastante común error conceptual que ello supone, debe observarse a medio y largo plazo –dos o tres décadas– el desempeño económico y social del Uruguay posdictatorial y aceptar el despliegue de cambios múltiples y de envergadura: en el perfil productivo y exportador, en la disminución de la pobreza y mortalidad infan-



til, en los encuadres regionales del país, en las regulaciones institucionales, en los elencos empresariales, en las capacidades sindicales, en el consumo, en la integración a y de los mercados más diversos, entre otras transformaciones de importancia. Desde esa altura cayó Uruguay a partir del año 2000, una plataforma asentada en algunos pilares que habilitan a recobrar la idea de cierta *excepcionalidad* en virtud de la cual pareció posible sustraerse de calamidades como la aftosa o el *corralito* financiero.

El repertorio de la década posterior a la dictadura militar tenía fuertes pretensiones, *restauradoras e innovadoras* a la vez. Enlistadas cual “*capital consolidado*” se puede expresar de esta forma: la institucionalidad democrática quedó plenamente asentada, los partidos recuperaron su centralidad funcional y simbólica, las cuentas pendientes vinculadas a las violaciones de los derechos humanos durante la dictadura devinieron incobrables por ley y referéndum; el MERCOSUR se transformó en el nuevo escenario de proyección de la iniciativa económica; el consumo (y el peso fuerte) acrecido resultó el indicador más indisimulable de la integración social; la educación recuperó su rol tradicional, también integrador y movilizador. No importa cuán certero y ajustado fuera este cuadro. Importa sí que operó durante un buen tiempo como relato persuasivo para los actores, como pasaporte para circular sin mayor zozobra. Lo que no entraba en cuadro se barría bajo la alfombra hasta que una nueva crisis lo volviera inocultable.

La pregunta acerca de la altura de la que caímos resulta pues esclarecedora, al menos desde el punto de vista histórico. Demanda una respuesta mucho más densa e informada que debe combinar indicadores *reales* y percepciones. Pero hay otro conjunto de interrogantes que también iluminan y recomponen las piezas de la crisis de una forma probablemente menos incómoda.

¿Por qué no nos hundimos *en el medio del río*? Los indicadores más duros evidencian una caída vertical del Producto (podría llegar a un 23% en el quinquenio que termina en 2003), una crisis fiscal con relaciones inéditas entre gasto, recaudación y PBI; una inflación que tras alcanzar el objetivo buscado de un solo dígito, trepó a niveles nuevamente inaceptables; el desempleo, la precarización del trabajo, la erosión de las regulaciones laborales en el ámbito privado, el incremento de la pobreza. Se impone insistir aquí en un argumento:



la población uruguaya casi no crece si no es gracias a los pobres; la pobreza se concentra en los niños y lo hace 6 veces más que en los adultos mayores de 65 años; la conciencia social sobre estos temas resulta totalmente distorsionada y contradictoria, con datos cada vez más dramáticos. Y si se mira la crisis por sectores, menciónese el colapso durante varios años del comercio regional y del turismo, el estancamiento y retroceso, recientemente revertido, del agro (después de 7 años buenos, entre el 90 y el 97); la desindustrialización que es previa a la crisis, pues desde 1988 ha cerrado la mitad de las empresas del sector; la crisis bancaria.

La reseña nos devuelve a la pregunta: ¿Por qué no nos hundimos? Se proponen aquí tres factores que operaron como relativamente estabilizadores:

(a) *El sistema político ha funcionado* razonablemente bien. A *contrario sensu*, a veces *acuciados* pero enteros, los partidos siguieron decidiendo lo que podían (no todo; esta es en gran medida una crisis de globalización), el gobierno gobernó y la oposición, gobierno también ella, hizo oposición. No se pidió a los políticos su salida de la escena (*que se vayan todos*); si bien la tentación antipolítica avanzó, fue con menos inclemencia que en otros países de la región;

(b) *La crisis social tenía rasgos inéditos y graves*, pero su estructura ambientaba cierta amortiguación: el país se había zafado del *default* externo, pero también del interno. Los ajustes de las cuentas no habían violado la puntualidad en pagos de salarios públicos y jubilaciones, ni alterado los marcos institucionales de relación laboral o contractual dentro del Estado. Este restaurado rol amortiguador del Estado no operaba con la misma eficacia para quienes habían caído por debajo de la línea de pobreza (son niños, no hacen huelga, piden prudentemente monedas en los semáforos y apenas se insinuaron en aquellos días, con sus madres y padres, en los saqueos de agosto de 2002).

(c) “El Frente Amplio ganará las próximas elecciones”. Esta había sido una convicción relativamente generalizada en los años posteriores a la crisis, tanto entre sus partidarios como entre sus adversarios. La “premonición”, en el cuadro de la crisis, había operado como horizonte temporal y como estímulo a la postergación de las demandas más acuciantes. Es obvio que ellas le serían devueltas con carácter perentorio “*el día después*”, si ganaba las elecciones.



Las primeras elecciones del siglo XXI

Entretanto, desde mediados del año 2003 los aspectos más sombríos y visibles de la crisis económica parecían haberse disipado, aunque el Uruguay no hubiera menguado una pizca de su vulnerabilidad con respecto a la región, a los mercados más globales y todo aquello que no puede controlar pero es decisivo (las tasas de interés internacionales, el precio del petróleo, los avances o fracasos del libre comercio global, la evolución de los precios internacionales de productos básicos, para mencionar cuatro cuestiones clave). Tampoco había resuelto, ni mucho menos, los impactos sociales de la crisis, con altos niveles de desempleo, de indigencia y de pobreza sobre todo infantil.

La economía internacional durante 2003 y 2004 había mostrado trayectorias dispares. El producto mundial creció entonces entre 3.5 y 4%; cerca de ese promedio estuvo Estados Unidos y muy lejos Europa. Japón creció al 2.7 aunque más tarde volvió a caer en recesión y América Latina -según la CEPAL- con un rendimiento *per cápita* estancado, creció entre el 1.5 y el 3.5 %. (Las economías llamadas “*emergentes*” tuvieron el salto más pronunciado: las de Asia crecieron 6.7%). La economía uruguaya recibió influencias regionales sumamente favorables; Argentina mostró ese último año una fuerte recuperación (9 %) apoyada en la demanda interna, la capacidad ociosa y el incumplimiento en los compromisos financieros internacionales. Brasil, al primer año de gobierno de Lula da Silva vivió una recesión mínima (0.2%) en medio de fuertes disciplinas fiscales y monetarias.

Los objetivos del gobierno uruguayo a partir de 2003 quedaron condicionados por los términos de referencia de las dos Cartas firmadas con el FMI en la primera mitad del año. El programa era clásico: crecimiento compatible con el control inflacionario, ajuste de las cuentas públicas hasta alcanzar un superávit fiscal primario equivalente al 3.2% del derrumbado Producto Bruto y compromiso a favor del mantenimiento del tipo de cambio flotante. Más allá del programa con el Fondo, el gobierno habría de enfrentar dos desafíos mayúsculos. Uno exitoso como lo fue el canje de la deuda, el otro frustrado como la derogación por Referéndum de la ley de ANCAP.



De la crisis al cambio electoral, algunos hitos

Propongo ahora una observación que nos acerque a la cuestión política y electoral cuyo resultado sería el triunfo del Frente Amplio y el armado del gobierno. Seleccione hitos en ese camino: el referéndum que derogó la ley de ANCAP el 7 de diciembre de 2003; la elección nacional del 31 de octubre del 2004, con el triunfo en primera vuelta del Frente Amplio y Tabaré Vázquez; la transición propiamente dicha, esto es, el armado del gobierno, la significativa instauración del nuevo Poder Legislativo el 15 de febrero de 2005 y del nuevo Ejecutivo el 1° de marzo.

Las heridas sociales habían sido graves y, si la sociedad uruguaya venía dando muestras de cambio desde hacía varios años, la crisis dio a esas derivas una consagración dramática y simplificadora, que afectó severamente no sólo al gobierno colorado sino también, por extensión, al “gobierno histórico del Uruguay”, la conjunción de colorados y blancos, cogobernantes del país desde siempre.

Dicho en otros términos, la crisis afectó la credibilidad del gobierno clásico y del subsistema partidario tradicional que lo había sostenido por más de un siglo. Y más aún, instaló en las elites y en la población una convicción paradójicamente estabilizadora: se había producido el agotamiento de un ciclo y la apertura de otro; la ratificación de lo nuevo debía respetar –y esperar a– la más sagrada tradición uruguaya, las elecciones nacionales a celebrarse de octubre de 2004.

En términos estrictamente políticos, la naturaleza de una crisis se confunde con sus interpretaciones y representaciones y, difícilmente, éstas alcanzan unanimidad. Desde el gobierno y los círculos que lo sostuvieron más decididamente, la crisis de 2002 fue interpretada bajo el signo de la fatalidad. Esto es, como resultado de fuerzas externas, incontrolables, desatadas además –y en este caso para mal– como consecuencia natural de una opción a favor de la apertura económica y financiera. Un país más abierto tiene mucho para ganar –podría interpretarse–, pero está expuesto a dificultades y amenazas entre las cuales se destacan (siempre *post facto*, agregó), la corrupción, la deslealtad, el vaciamiento de los bancos. Fue común entonces que los dirigentes de la economía, pero también el presidente Batlle, hablaran a la ciudadanía en términos de “catástrofe” “las siete plagas”, “terremoto en el barrio”, metáforas todas que colocaban el origen de la crisis fuera del país –lo que como vimos, entre la afo-



sa y el retiro masivo de capitales, tenía cierto asidero-, pero restaba relevancia a los controles nacionales bancocentralistas que debieron entonces reforzarse y que podrían haber evitado algunas derivaciones graves. El presidente había aprovechado el momento para un exceso verbal que, de acuerdo a ciertas tradiciones nacionales y provincianas, han solido colocar la culpa del otro lado del Río de la Plata: “los argentinos –dijo “sin saberlo” a la cadena Bloomberg- son una manga de ladrones, del primero al último”².

Otra versión de las cosas ofrece un dictamen más favorable al final que tuvieron en términos de ciclo histórico. Digámoslo así: la crisis reciente es una más de las tantas atribuibles al “modelo”; todo debe ser observado en el marco de largos plazos donde los hechos del corto plazo encuentran un significado o pueden ser puestos en un relato salvacionista, de mayor calado histórico. Así por ejemplo, una parte de la ciudadanía observaría el triunfo de la izquierda en 2004 como el “verdadero” fin de la dictadura que asoló al país entre 1973 y 1985. Dicho de otro modo: el Frente Amplio fundado en 1971 esperó 34 años para acceder al poder y hacerse un camino, entre la dictadura misma que se instauró para eliminarlo y la restauración democrática inaugurada en 1985, merecedora de la desconfianza radical de la izquierda por cuanto sus dirigentes pertenecían a la política tradicional (Sanguinetti y Batlle eran buen ejemplo) y porque además habían concedido impunidad a quienes desde el gobierno militar habían violado los derechos humanos. Al estilo de aquella rústica dialéctica propia de la Tercera Internacional, la crisis última daba cuenta del conjunto del ciclo, era un canto del cisne del régimen (por lo cual, cualquier aceptación parcial de sus reformas era interpretada como retraso, como traición, como amenaza) y suponía una inestimable oportunidad para acelerar el cambio histórico. Sobre esta base se debía armar el escenario de la competencia política

Un subproducto de estos encadenamientos conceptuales entre la crisis y “el modelo” es el que deriva de la confusión definitiva entre las reformas de los 90

² Desolado por la revelación, Batlle debió ir a Buenos Aires a pedir disculpas; se sentó junto al presidente Eduardo Duhalde frente a las cámaras de la TV, lloró, habló de su madre argentina y recibió la aceptación de las excusas. En Uruguay y en Argentina los juicios sobre el episodio circulaban en dos pistas: la incontinencia verbal del presidente era inaceptable y complicaba definitivamente las relaciones bilaterales; pero en privado, aquí y allá, muchos daban al presidente uruguayo algo de razón; más que de “mentiroso”, lo reputaban de “exagerado” o “imprudente”.



y la crisis de comienzos del siglo XXI. Es por lo menos discutible o polémica la afirmación que sostiene que las reformas de mercado, las medidas liberales o neoliberales, conducían también fatalmente a una crisis económica y financiera y a una crisis de legitimidad política. Si analíticamente la conexión es débil e improbable, su uso en la retórica política en medio de la competencia resultó muy eficaz e idóneo para ordenar el campo de “amigos y enemigos”, tanto adentro como afuera del país. Conforme a ello, por ejemplo, hasta bien entrado el año 2004 el gobierno chileno del socialista Ricardo Lagos era observado desde la izquierda uruguaya como un gobierno “neoliberal”; Néstor Kirchner, en cambio, que durante los noventa había adherido con fervor a la hegemonía neoliberal menemista luciría poco mas tarde como amigable compañero de ruta una vez rebautizado hacia la izquierda como presidente y envuelto en la gestualidad montonera.

Una tercera mirada, tangente respecto a las anteriores, está centrada en la idea del desenlace y la ocupación de un territorio vacante. Como actor político unificado y en competencia, el Frente Amplio vino a cumplir un papel histórico, misional casi: fue interpretado como la solución concreta al lento proceso de agotamiento de las formas políticas tradicionales, al desgastado subsistema de colorados y blancos “eternizados” en el gobierno, incapaces de mejorar su desempeño y renovar sus lealtades ciudadanas. Este rasgo prometedor, largamente elaborado, encontró su desenlace favorable con la experiencia de la crisis económica y social mas reciente y operó incluso como recurso estabilizador del sistema político.

Ensayo general: el penúltimo referéndum

La derogación de la ley de ANCAP³ el 7 de diciembre de 2003 tuvo raíces e implicaciones muy diversas y es razonable pensar que los desempeños políticos y electorales de los actores durante el año siguiente guardaron fuerte relación con aquel momento bisagra de la crisis. Más allá del asunto en sí, el proceso es un buen espejo de la política uruguaya a las puertas de un año electoral.

³ Administración Nacional de Combustibles Alcohol y Portland.



Véase: a) la ley nueva, promulgada el 4 de enero de 2002, había modificado el marco jurídico original de la ANCAP, determinado en octubre de 1931 en las postrimerías del primer batllismo; b) la sanción parlamentaria de la ley de reforma había contado con los votos favorables de los legisladores del Partido Colorado, del Partido Nacional y del Partido Independiente y con la oposición del Frente Amplio - Encuentro Progresista y del Nuevo Espacio; c) durante la discusión previa en el Senado, el proyecto contó sin embargo con el apoyo concreto y un protagonismo central en la negociación/redacción del texto de la ley de tres senadores relevantes del Frente Amplio; d) la Mesa Política de la coalición de izquierda determinó y mandató, de todas formas, la votación negativa de los legisladores frentistas en los Plenarios de las Cámaras, mandato que fue cumplido; e) una vez sancionada la norma, el sindicato de trabajadores de ANCAP -presidido por un dirigente del Partido Socialista- resolvió someter la decisión parlamentaria a un referéndum; f) ello desató, una vez más, el proceso de recolección de firmas establecido en la Constitución para habilitar la derogación de la ley.

Esta reseña esconde el reverso de la moneda: la ley finalmente derogada no proponía la privatización del Ente sino su desmonopolización y apertura a capitales privados, en un momento de severa crisis energética del país y financiera de la empresa y en el contexto de algunos compromisos mercosurianos a favor de la desmonopolización. Sin embargo, mediante una operación de falsificación (sustentada en fuertes tradiciones estatistas, desprestigio del gobierno de turno y mala imagen de la Argentina en parecidos menesteres) la oposición de izquierda logró persuadir a la mayoría de la ciudadanía de que el gobierno y sus aliados (despectivamente nominados, cual vituperio, como “la coalición blanquicolorada”) pretendía enajenar el patrimonio público a manos de capitales extranjeros y rapaces, términos usados a menudo como sinónimos. Quieren las cosas, no caprichosamente, que el Frente Amplio hoy en el gobierno (2008) enfrente una oposición interna contra las “privatizaciones” que propugna (en ANCAP, en el Ferrocarril, en los Casinos, en la aeronavegación).

La ley de ANCAP fue una de las normas de trámite más interpartidario que hubiera aprobado el Parlamento del gobierno Batlle; sin embargo, en un ejemplo de astucia (suspendamos aquí el dictamen moral), fue considerada como una oportunidad política para someter a ese gobierno a un juicio global de la ciu-



dadanía que, como vimos, tenía escasas razones para tender su apoyo. Fue una celada perfecta: todos los gobernantes tradicionales (Sanguinetti, Lacalle, Batlle entre los más notorios) quedaron agrupados, confundidos, atrapados... resumidos en la imagen del *continuismo*. En buena medida lo representaban. No hubo debate sustantivo alguno acerca del fondo de la cuestión, pero el 7 de diciembre de 2003 el 62% de la ciudadanía prefirió la derogación de la ley de ANCAP. La mesa quedó servida para el próximo plato.

31 de octubre: “Cambiamos”⁴

1.1.1 Entre otras motivaciones, la reforma constitucional de 1996 había sido concebida para que mediante el sistema de doble vuelta electoral la articulación histórica de colorados y blancos pudiera sumar votos y seguir derrotando a una izquierda que, como entidad partidaria, había alcanzado la cima de las preferencias. Así triunfó Batlle en 1999. Sin embargo, bastó un solo período de gobierno bajo esa pauta de autorización -y una crisis con graves impactos sociales y déficit de gestión- para que la apuesta mayoritarista del balotaje se volviera, en el 2004, en contra de los partidos históricos.

1.1.2 Tabaré Vázquez fue el dirigente político más consciente de las potencialidades y restricciones de la situación. Ordenó todo el escenario político en torno al eje “continuismo-cambio”, hizo una campaña que rehuyó los debates más exigentes, envió señales moderadas de política económica (designando con suficiente antelación a su ex rival en la interna, Danilo Astori, para dirigir la economía) y consiguió finalmente una histórica victoria en las urnas.

El 31 de octubre el Frente Amplio se alzó con el 51.7% de los votos válidos y con la mayoría en ambas Cámaras. Aparte de este resultado novedoso aunque no sorprendente, dos son las notas más gráficas del evento electoral: (a) al menos en términos estadísticos y comparados, se insinúa desde entonces un nuevo bipartidismo, pues el Frente Amplio y sus aliados, junto a la segunda fuerza, el renovado Partido Nacional, reúnen un 88% de los votos válidos; (b) el Partido

⁴ Esta consigna presidió la campaña mediática del Frente Amplio



Colorado, “partido del Estado y del gobierno” se desploma a un 10%, lo que somete a esa colectividad a la encrucijada más apremiante de toda su historia (ha quedado a 41 puntos del primero, 24 del segundo y 8 del cuarto). Es difícil hallar un hito concreto y simbólico más contundente, capaz de marcar allí la frontera nítida entre el siglo XX y el siglo XXI de la política uruguaya.

Un 90 % de electorado uruguayo había votado por aquellos que le prometieron “el cambio”. Ello no sería tan trivial si no le precediera la crisis más grave del siglo y, por consecuencia, una densa capa de expectativa ambientada en una cultura política como la uruguaya, que tanto delega -o descansa- en los gobiernos y en los gobernantes.

Según Buquet (Instituto de Ciencia Política, 2005), el pronunciamiento ciudadano mostraba una notable volatilidad del electorado, que no sólo había castigado al gobierno de turno sino también a la “elite gobernante posdictadura”. El cambio electoral combinaba dos tendencias bien marcadas: la fuga de votos de los partidos históricos al Frente Amplio y -la más novedosa- del Partido Colorado al Partido Nacional. Entre octubre de 2004 y mayo de 2005 el panorama electoral había mostrado un cambio radical: el Frente Amplio se transformó en la primera fuerza política no sólo por haber alcanzado la mayor votación a un partido en el último medio siglo, sino también por haber trascendido largamente las fronteras del área metropolitana, pues además de confirmarse otra vez en el gobierno municipal de Montevideo, alcanzó siete intendencias en el Interior del país. En suma, sintetiza Constanza Moreira (Instituto de Ciencia Política, 2005): dominio del Poder Ejecutivo, mayoría propia en el Legislativo y gobiernos departamentales en las zonas más densamente pobladas del país.

15 días que conmovieron...

Puestas en orden las cuentas y aun con un pesado endeudamiento, la economía uruguaya había dado muestras de una impresionante recuperación durante el año 2004. En términos más globales y a pesar de las dificultades en el plano social (un millón de personas, en un país que apenas supera los tres) el PBI uruguayo creció 13.1% durante el último año del gobierno de Jorge Batlle.



Los indicadores sociales seguían siendo de gravedad pero el país parecía haber aprovechado, por lo menos, ciertas modificaciones de contexto en los mercados y en el tipo de cambio más favorable. El 15 de febrero de 2005, mientras transcurría una temporada turística “parecida a las de antes” y en medio de los trámites de una amable transición, asumió el nuevo Parlamento emanado del acto electoral, la 46ª Legislatura de la historia uruguaya.

José Mujica fue dirigente de primera línea del MLN Tupamaros en los inicios de la guerrilla derrotada en 1972 y estuvo detenido en las cárceles de la dictadura instaurada en 1973. Fue en las peores condiciones, como rehén y durante doce años. De matriz blanca y anarquista, pero con la marca marxista y leninista del movimiento, Mujica se desempeñó desde 1985 en los carriles institucionales de la restauración democrática, la misma que lo amnistió primero, y lo habilitó más tarde a ser diputado (1995) y senador (2000). En el último quinquenio se transformó en un dirigente político de primer nivel, articulador dentro y fuera de la izquierda, intérprete de un personaje de estilo directo, apaisanado, explícitamente expresivo del “sentido común”, portador-hacedor de un discurso “productivista” “ruralista”, provinciano y con fuertes tópicos neokeynesianos. Tras Tabaré Vázquez, Mujica fue el dirigente político más votado en las elecciones y su sector (el Movimiento de Participación Popular donde se vertieron casi todos los tupamaros), fue el mayoritario adentro y afuera de la coalición triunfante.

Y bien, en tanto senador mas votado de la lista mas votada José Mujica (a quien casi todos llaman “El Pepe”) debió tomar juramento a sus pares en la sesión inaugural del 15 de febrero y, horas más tarde, vestido de campera y sin corbata, bajar las escalinatas del Palacio Legislativo para pasar revista a las tropas simbolizadas en la presencia y desfile de 180 efectivos del Batallón Florida, el mismo que más de treinta años atrás lo había detenido. Difícilmente hallemos un acto más denso y requerido de explicación, sostenido no tanto en las palabras sino en el lenguaje de la ritualidad republicana: el tupamaro cuyo movimiento en 1968 quiso tomar por las armas la ciudad de Pando, el torturado y detenido como rehén por el gobierno militar, el senador -floricultor, devino así formidable construcción mediática, receptáculo eminentemente político de buena parte del malestar antipolítico de la sociedad uruguaya. Y “tomaba” así, “a la uruguaya”, se dirá machaconamente, el Palacio de las Leyes. Apenas salió del protocolo oficial para hacer con emoción contenida un lacónico balance: “¡Qué vida la nuestra!”, “Éste es el juego”.



El martes 1° de marzo

Tabaré Vázquez no es estrictamente el primer “hombre de pueblo” que llega a la primera magistratura del Uruguay. No tiene origen patricio –como Batlle y como Lacalle-, pero es un graduado universitario que llegó a la cúspide de la docencia médica, al reconocimiento académico y al éxito empresarial que lo hizo dueño de una fortuna. Vivió en el barrio obrero de La Teja, pero hace varios años habita una casa en el antiguo y señorial barrio del Prado, a pocas cuadras de la residencia oficial del Presidente. A diferencia de sus antecesores Sanguinetti, Lacalle y Batlle que cuentan con más de medio siglo de militancia política y partidaria, Vázquez ingresó a ella de manera oblicua, –más tarde, nunca en primera línea, nunca como parlamentario- y siempre hizo gala de no haber abandonado su profesión de médico, aun en los momentos de mayores responsabilidades de gobierno al frente de la Intendencia de Montevideo.

No es un orador brillante o especialmente imaginativo y tampoco muestra habilidades retóricas en los espacios palaciegos. Y, sin embargo, las tribunas callejeras –con cientos o con cientos de miles de personas- lo transforman y se transforman, lo entusiasman y se entusiasman como nunca antes había ocurrido en la izquierda y hacía tiempo no ocurría en los partidos tradicionales. Nos hallamos, pues, ante un liderazgo de nuevo tipo marcado por la hibridez y que tal vez interprete certeramente una fase de transformación de la política uruguaya. El martes 1° de marzo de 2005 asumió la Presidencia en medio de gran expectativa ciudadana y con la presencia –entre otros- de los mandatarios más importantes de la región.

No hubo ese día grandes banquetes a puertas cerradas, sino fiesta en las calles de la ciudad. El discurso de Vázquez ante la Asamblea General fue breve, emotivo y enfático, pero apenas despertó aplausos entre los presentes en el recinto. Encontró sus momentos más empinados cuando se refirió a la dupla *inseparable* de la *libertad* y la *igualdad*, o cuando se colocó en una tradición política nacional, más allá de su partido y por eso en reconocimiento a los demás congregados. Pero a la noche, la capital fue conmovida por una celebración de 300 mil personas, frenteamplistas en su inmensa mayoría, que escucharon y aplaudieron al novel presidente con devoción.



Vázquez habló allí a sus anchas; no se paseó esta vez de un lado a otro del escenario ni gesticuló enfáticamente como durante la campaña electoral; mostró ponderación kinética y leyó un discurso que contenía más carga simbólica que novedades programáticas. Lo hizo desde un estrado montado en las escalinatas exteriores del Palacio Legislativo y para el cual los organizadores del acto habían contratado –a una empresa brasileña experta en grandes eventos de rock- un dispositivo de sonorización, visualización e iluminación sin precedentes en el Uruguay. El prodigio técnico y de resultados “operísticos” fue capaz de abarcar las 15 cuadras de la Avenida Libertador, una diagonal de la ciudad que pareció haber sido trazada para esa culminación escénica y mediática.

Ya en funcionamiento el gobierno, con un gabinete que ascendió a los jefes de sector de la coalición para lograr su disciplinamiento y compromiso con las tareas de gobierno, el Presidente Vázquez echó mano a varios recursos comunicativos y políticos relativamente novedosos: la parquedad con la prensa, siempre sospechosa de “hacerle juego a la derecha”; la ostentación de su profesión médica por encima de cualquier otra, una forma de retener cierto aire de *outsider* que en verdad nunca tuvo pero que reporta beneficios ante la pérdida de prestigio de “los políticos”; la reunión periódica del Consejo de Ministros en ciudades y pueblos del interior, reuniones que eran más que nada jornadas propagandísticas; el ejercicio no abusivo del arbitraje en el conflicto interno de la fuerza de gobierno en momentos críticos tales como la propuesta de su ministro de Economía a favor de una negociación de un Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos.

Los primeros años del gobierno del Frente Amplio.

Las evaluaciones del gobierno del Frente Amplio han merecido más estudios de coyuntura que consideraciones globales e históricas que pongan en relación pasado y presente. Promediado el período, los estudios de opinión pública han marcado una caída en la adhesión tanto al gobierno y su partido como, en menor medida, al presidente Vázquez. Mientras esto escribo, marzo de 2008, la última encuesta de intención de voto no asegura la victoria en primera vuelta y habilita a concluir que blancos y colorados sumados, en ese orden de peso electoral, superarían al Frente Amplio en las elecciones.



Pero más allá de opiniones, el Uruguay ha tenido durante el último trienio un desempeño económico razonablemente aceptable. Desde la base de un programa ortodoxo en lo que refiere a la macroeconomía, tanto que podría ser una buena expresión y actualización de las pautas del Consenso de Washington, el producto bruto interno, la inversión nacional y extranjera (que llegaron al 16% del PBI), las exportaciones (llegarán en 2008 a 9 mil millones de dólares) y el empleo han tenido comportamientos favorables. El gobierno volvió a negociar la deuda pública y se promovió desde la política monetaria una relativa mejora de la competitividad. El salario real tuvo un moderado crecimiento a partir de la restauración de los Consejos de Salarios (institución tripartita de los años 40), lo que permitió además una mayor vitalidad del movimiento sindical. A su vez, con la implementación del Plan de Emergencia, se destinaron 200 millones de dólares en dos años para cubrir las necesidades básicas insatisfechas de la franja de hogares que se hallaba en el piso del primer quintil de población considerado indigente (100 mil uruguayos, en su mayoría niños, en el año 2004).

Las reformas de mayor envergadura han sido la impositiva y la de la salud, cuyo impacto las hace todavía social y políticamente conflictivas. Respecto a la *reforma tributaria*, la instauración del IRPF (impuesto a Renta de las Personas Físicas) supone la vigencia de un sistema de imposición a la renta de tipo dual (que trata de forma diferente al capital y al trabajo) pero que habrá de tener efectos muy mediocres en la distribución del ingreso. Ello es así porque la estructura impositiva uruguaya descansa en los impuestos indirectos y no en los directos, como en los países desarrollados que han servido de referencia a la reforma. Los jubilados y pasivos, ante todo, y la clase media -con toda la ambigüedad de la categoría- se han visto y sentido más castigados que nadie. Han reclamado a la justicia con éxito en el primer caso, y suspendido su confianza en el gobierno, la segunda. Los magros avances en la equidad y la distribución del ingreso no provienen de la reforma impositiva, sino de los planes de prestación directa a los más pobres, y de los resultados de la negociación salarial de los trabajadores organizados.

La *reforma de la salud* es de muy reciente aprobación e implementación. Se propone fortalecer el subsector estatal, combinar recursos institucionales privados y estatales para satisfacer una demanda financiada por toda la población a través del Fondo Nacional de la Salud. Nuevamente esta reforma beneficia a



quienes están organizados y tienen trabajo registrado en la Seguridad Social, combina empresa privada de Salud (en la que palpitan fuertes intereses corporativos y económicos) y sector estatal, que deberá mejorar mucha la calidad de sus prestaciones para competir con éxito ante los usuarios.

También son fuertes los intereses corporativos y políticos en el ámbito de la educación. El fracaso del gobierno allí es sin embargo concluyente y conlleva alto riesgo social. La situación de la educación estatal, en particular la media, es dramática y ha sido perforada hace más de una década por la crisis social del país: deserción escandalosa, mala calidad de la enseñanza y el aprendizaje, vaciamiento del sentido sociocultural de las instituciones, divorcio de expectativas entre los estudiantes jóvenes, los educadores y los demandantes de empleo. El incremento moderado -pero muy costoso para el conjunto de la sociedad- de los miserables salarios docentes es una demostración de que no todo depende de los recursos económicos. Los sindicatos y los partidos de izquierda han traducido el drama de la educación a una cuestión de lucha por el poder; es decir, a una disputa por el gobierno del sistema. El gobierno, a su vez, tras animar un arduo e improbable “debate nacional” cuyos resultados le fueron adversos, presentó un boceto de nueva legislación educativa que ni siquiera es defendido por sus legisladores.

El capítulo de *los derechos humanos*, más precisamente el que tiene relación con el pasado dictatorial, ha sido un centro de atención de gran relevancia en lo que ha transcurrido desde la nueva Administración. El tema puede presentarse de la siguiente forma:

1. La base legal y normativa para las acciones del gobierno sigue siendo la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. Durante la campaña electoral, el presidente Vázquez y la mayoría de la fuerza política que lo llevó al gobierno prometieron avanzar en el esclarecimiento de las violaciones a los derechos humanos, siempre en el marco de la ley vigente y aprovechando al extremo las posibilidades previstas en el artículo 4º de la misma, que faculta al Ejecutivo a determinar si las denuncias pueden derivar en actuaciones judiciales.

2. En uso de estas potestades, y no sin tensiones con las Fuerzas Armadas, fueron finalmente ordenadas excavaciones en predios militares en los que podrían



hallarse restos de personas forzosamente desaparecidas. Los resultados fueron numéricamente pobres (se hallaron los restos de Ubagesner Chaves y de Fernando Miranda), pero resultaron de gran impacto político.

3. En ese mismo marco fueron investigados los responsables de algunos hechos delictivos, que culminaron en el procesamiento y la prisión de Juan María Bordaberry y de Gregorio Álvarez (ex presidentes – dictadores), del ex canciller Juan Carlos Blanco y de un grupo de militares y policías especialmente involucrados en crímenes como Ricardo Arab, José Gavazzo, Luis Maurense, Jorge Silveira, Ernesto Ramas, Gilberto Vázquez, Sodé Sande y Ricardo Medina.

4. Parte de la acción del gobierno de Vázquez se apoyó en los antecedentes dejados por el gobierno previo de Jorge Batlle, que había avanzado significativamente por cuanto había aceptado la responsabilidad del Estado en el terrorismo desde él desplegado. Si ello había significado un logro novedoso, el gobierno de la izquierda alcanzó resultados mucho más impactantes que, desde luego, quedan lejos del esclarecimiento definitivo y actualizan las restricciones de la salida democrática de 1985.

5. Existen dos condicionamientos fuertes en el proceso actual y en el rumbo que pueda tomar en el futuro. El más importante es la pertinaz negativa de las Fuerzas Armadas, o de sus mandos, a colaborar en las investigaciones de un modo inequívoco, a aportar la información que conocen o las pistas para dar con ella; más gravemente todavía, la negativa de los oficiales a aceptar responsablemente la comisión sistemática de delitos violatorios de los derechos humanos con independencia de cualquier “justificación”. *La dignidad de los hechos* –según escribió H. Arendt– es rehusada a cambio de un rol todavía presentado como salvacionista. El otro condicionamiento es el reclamo de algunas fuerzas políticas y sociales por la derogación o anulación de la misma ley de caducidad.

6. Hubo desde el gobierno algunos intentos de “cerrar la historia” o, al menos, de pasar el tema a “otra etapa” menos conflictiva y de mayor acuerdo interpartidario. Aunque los hallazgos y esclarecimientos no hayan sido suficientes, aunque la información disponible esté muy lejos de la verdad y más aun de la justicia, los resultados de las investigaciones y los procesamientos causaron gran impacto público y tal vez animaron al Presidente a impulsar la afirmación



de un relato histórico conclusivo y a instaurar, desde los prestigios simbólicos de Artigas, el “padre de la patria”, el “día del nunca más”. En ambos casos fracasó, aunque el operativo lo acercó “al ciudadano” y lo alejó de los sectores más involucrados en el campo de las víctimas.

La integración regional es un tema nuevo y viejo en Uruguay, que ha merecido aceleraciones o frenos según los desafíos u oportunidades de afuera. Algo de eso hubo en la decisión de incorporarse al MERCOSUR, que dependía de la iniciativa articulada entre Brasil y Argentina. Según los estudios más recientes, rara vez la cuestión mercosuriana fue el centro de las campañas políticas en cada país, ni mucho menos. Los gobiernos de la región debutantes del siglo XX entre 2002 y 2005 ensayaron una retórica más entusiasta, casi idealista, que la política de intereses no haría más que erosionar. Uruguay quiso y tal vez pudo, desde su pequeñez relativa, ofrecer un perfil de “país serio”, con vocación institucional. Sin embargo, sobre todo con la crisis de 1998-2002 y la presidencia de Batlle, los fervores mercosurianos se disiparon y desfiguraron. El presidente animó el bilateralismo –en especial con Estados Unidos y sus proyectos– e Itamaratí introdujo nuevos asuntos y finalmente se acercó a la gran potencia del Norte. El peso de la región en el comercio del Uruguay disminuyó de manera notoria como para pensar que la estrategia había alcanzado algún éxito.

Durante la campaña electoral de 2004 el Frente Amplio reclamó “más y mejor MERCOSUR”, una definición tan vaga como débil, según lo probaría la sucesión de conflictos en el seno del gobierno y del Uruguay con la Argentina. En el primer caso, fue dominante la puja entre el ministro de economía partidario del TLC y el canciller enemigo del TLC. Hasta hoy, cada posición avanza o retrocede según el grado de hospitalidad de los mercados regionales y mundiales, el riesgo fiscal y el tipo de cambio, las crisis políticas del bloque regional. En el segundo caso, el conflicto con Argentina por la instalación de las pasteras de celulosa ha contribuido, entre otras cosas, junto con la prescindencia brasileña, no sólo a enconar las relaciones entre ambos países sino a reforzar el escepticismo respecto al MERCOSUR. Más allá del bloque, debe decirse que el conflicto con Argentina puso fin a un arreglo de convivencia y cohabitación del Río Uruguay que cumplió un siglo en 2007.



El proyecto integracionista subregional se encuentra en un *impasse* en el que pueden reconocerse varias definiciones políticas que trasuntan una gran dispersión (escépticos, resignados, entusiastas contrarios). Pero el Uruguay está muy lejos de haberse replanteado en profundidad las posibilidades y riesgos de los diferentes modelos de integración.

Final: deudas e incertidumbres

Mas allá de los sucesivos gobiernos desde la transición democrática, un “disco duro” del Uruguay contemporáneo parece resistir cualquier embate. Lo resumo en dos observaciones finales:

1. En términos comparativos con la región, las instituciones de la democracia uruguaya gozan de buena salud entre la opinión pública. Las mediciones periódicas de Latinobarómetro así lo confirman. El sistema político procesó normalmente la rotación del partido desafiante en el gobierno, las colectividades políticas distribuidas entre gobierno y oposición cumplen sus tareas y, a pesar de las corrientes antipolíticas que seducen a las ciudadanías del mundo, han recuperado su rol central en la producción de decisiones.

Sin embargo, el sistema tiende a una polarización peligrosa entre dos partidos grandes -Frente Amplio y Partido Nacional-, a una muy pobre elaboración programática y política del conjunto, a una escuálida forma de reelaborar demandas de una sociedad segmentada y de crecientes pujos corporativos, a una merma en el rol deliberativo del Parlamento, a un Poder Judicial que no resulta convincente en su independencia y competencia. Las instituciones de control ciudadano respecto a la Administración y de rendición de cuentas son relativamente inmaduras. Las corporaciones tienen mucho poder; los ciudadanos pobres, no organizados o fuera del mercado laboral (más si son jóvenes) encuentran cada vez menos lugar.

2. El perfil social y demográfico del Uruguay pone en duda, una vez más, su misma viabilidad. El crecimiento económico no genera empleo en cantidad y, sobre todo, en calidad suficientes. La pobreza ha disminuido pero muy relativamente, más aun si se toma en cuenta el estancamiento demográfico, el crecimiento económico y el incremento del gasto público social en las últimas tres décadas.



En 1988 Juan P. Terra puso en la superficie el problema de la infantilización de la pobreza en el Uruguay. Veinte años después seguimos en lo mismo, o peor. Gustavo de Armas ha repasado recientemente, con mucha mayor información, las etapas del problema de la pobreza y su incidencia en los niños y adolescentes. Entre 1986 y 1994 la pobreza general cayó del 46% al 26%, mientras que la indigencia lo hizo de un 7 a un 2.6%. Entre 1995 y 1999, etapa de estancamiento y retroceso, la pobreza cayó a 18% y la indigencia a 1.3. Entre 2000 y 2004, con la gran crisis de por medio, los valores de pobreza treparon a 32.6% y de indigencia al 5%. Finalmente, entre 2004 y 2006, un nuevo avance (moderado si se piensa en el crecimiento sostenido del PBI) hizo retroceder la pobreza al 25%.

Estos movimientos siempre protegieron más a los adultos mayores que a los niños, la mayoría de los cuales son pobres en el Uruguay. Los jubilados y pensionistas son electores; dueños de una formidable capacidad de presión por la que han logrado sustraerse a ciertas fluctuaciones de la economía y de la tributación. Tal es su fuerza, que dicha intangibilidad quedó inscrita en la Constitución de la República y que pocos actores políticos se animan a contestarla. Entre tanto, los niños pobres y sus padres jóvenes deben contemplar y vivir en un país excepcional: “único en el mundo” dice Carlos Pareja, “en el que las jubilaciones se ajustan por el índice medio de salarios y no por el índice medio de precios”.

La demografía uruguaya nos devuelve una perspectiva no menos sombría: estancamiento y retroceso, envejecimiento, emigración. Según ha estudiado la demógrafa e historiadora Adela Pellegrino, la tasa anual de crecimiento pasó de 16 por mil entre 1908 y 1963 a 6.4 por mil entre 1985 y 1996. El saldo negativo de la migración internacional superó el crecimiento natural y el Uruguay está en pleno decrecimiento poblacional. La caída de la fecundidad y de la natalidad produce un fuerte envejecimiento (Pellegrino, 2003).

A ello debe sumarse el fenómeno de la emigración, devenido estructural desde la década del cincuenta y que viene arrojando saldos persistentemente negativos. Entre 1963 y 1975 se fueron 200 mil personas; entre 1975 y 1985, 180 mil; entre 1985 y 1996, 100 mil; entre 1996 y 2004, 96 mil. Sólo durante el año 2007 dejaron el país 17 mil personas, en términos absolutos más que en Argentina, que es diez veces más grande en población que el Uruguay.



Un país poblado por apenas algo más de tres millones de habitantes ha vivido una sangría demográfica probablemente irreversible a corto plazo. El núcleo emigrado no es representativo del Uruguay entero: se van los uruguayos de nivel medio y alto, con educación, edad mediana, redes y capital social. Pero ellos no agotan el deseo, simplemente lo cumplen: la propensión migratoria en el Uruguay no es una novedad, pero alcanza hoy al 30% de los hogares del país.

Bibliografía

Caetano, G., Rilla, J. (2004): *Historia contemporánea del Uruguay*, Montevideo, CLAEH - Fin de Siglo.

Caetano, G. (dir.) (2005): *20 años de democracia*, Montevideo, Taurus.

Calvo, J.J.- Mieres, P. (2007): *Importante pero urgente*, Montevideo, UNFPA-Rumbos.

Cuadernos del CLAEH (2007): *Uruguay y el mundo. Pensar la inserción internacional*, Montevideo, N 94-95.

Finch, H. (2005): *La economía política del Uruguay contemporáneo*, Montevideo, EBO.

Instituto de Economía (2001): *El Uruguay del siglo XX. La Economía*, Montevideo, EBO.

Instituto de Ciencia Política (2002, 2003, 2006): *Informe de coyuntura*. Montevideo, Trilce, N° 3-6.

Instituto de Ciencia Política (2003): *El Uruguay del siglo XX. La Política*, Montevideo, EBO.

Instituto de Ciencia Política (2005): *Las claves del cambio*, Montevideo, EBO.

Instituto de Ciencia Política (2007): *La hora de las reformas*, Montevideo, EBO.

Pellegrino, A. (2003): *Perfil demográfico del Uruguay*. Montevideo, UNFPA- FCS.

Prisma (2005): *Dilemas sociales y alternativas*. Montevideo, Universidad Católica, n° 21.

Rilla, J. (2007): "Uruguay entre dos siglos y entre dos grandes. Crisis y cambio electoral en la globalización" en Waldo Ansaldi (Dir.) *La democracia en América Latina*, Buenos Aires, FCE.





*Literatura
uruguaya*



'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 interdisciplinaria 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 Echavarrén 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 Kozer 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/Interdisciplinarietà

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, en la actualidad es *Chargé d'enseignement* del área hispanoamericana en la Université de Neuchâtel (Suiza). Es especialista en Estudios de género y poesía rioplatense. **Contacto:** secretcord@yahoo.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 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 pódico 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 ellos son los primeros de 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 Perlóngher), 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 hace 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, 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 Perlóngher, Héctor Piccoli, Tamara Kamenszain o Emerico 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



rebaja 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 -en ocasiones desustanciándose-, y si bien es cierto que la lectura adquiere una dimensión visual y performativa muy barroca, también es verdad que pierde su aura y los requisitos mínimos de calidad estética para la letra escrita con bastante frecuencia. El corporativismo y el concepto de un arte colectivo al alcance de todos, no sólo como público, sino como artifice, 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, si esa preocupación multicultural por el ‘otro’ no acabara yendo en detrimento de la propia calidad poética y provocando una “banalización de las estructuras” (Benítez Pezzolano 2007), además de encubrir ciertos residuos xenófobos u homófobos (Zizek 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 Echavarren, Melisa Machado, Eduardo Espina o Álvaro Ojeda. Se busca, entonces, una complejidad y densidad mayores para escapar de las trampas de esa “fácil” aproximación al otro que propician la postmodernidad y el multiculturalismo. Es lo que Benítez Pezzolano denomina como “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 se produce 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 contra 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 Echavarrén (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 Kozer.

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, ahora es la parodia, tan lezamiana, tan propia de Herrera y Reissig también, el artificio y la condensación de lo ancestral y lo “mitológico urbano”, la 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 Echavarrén y Marosa di Giorgio.

Roberto Echavarrén 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. Venerada en ciertos círculos artísticos, 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 Echavarrén, 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 esa imaginación desbordante inspirada tanto en las leyendas medievales como en la literatura féerica, sino por un estilo “descoyuntado” a través de una adjetivación inusual y una sintaxis con reglas propias. El carácter híbrido y exquisitamente onírico 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 Néolatinas*, 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 Kozer 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. Biurru (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 *Plebellla. Poesía actual* 4. En <http://www.plebellla.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]



Darwin, ¿escritor uruguayo? Reflexiones sobre territorios literarios en devenir

Norah Giraldi Dei Cas¹

RESUMEN

El presente artículo deconstruye el concepto de “literatura nacional” demostrando cómo, en un sentido amplio y despojando las clasificaciones de lastres decimonónicos, podrían adscribirse a la categoría de “narrativa uruguaya” ejemplos como los del español Félix de Azara o el británico Charles Darwin.

PALABRAS CLAVE

Literatura nacional, Uruguay, devenir, transculturalidad.

ABSTRACT

The present article deconstructs the concept of “national literature” showing how, in a broad sense and against the taxonomies typical of the XIXth Century, the works of the Spanish Félix de Azara or the British Charles Darwin should be considered as examples of the so called “uruguayan narrative”.

KEYWORDS

National Literature, Uruguay, future, transculturalism.

Il faut penser la trace avant l'état

Jacques Derrida

¹ Catedrática de literatura latinoamericana de la Universidad Lille 3 (Université Lille Nord de France) y especialista de literatura uruguaya. Autora de tres ensayos sobre Felisberto Hernández, ha colaborado con diversas revistas especializadas y dirigido numerosos proyectos de investigación y publicaciones colectivas. **Contacto:** norah.deicas@univ-lille3.fr



Cuestionamiento del canon y sus fronteras

Fernando Aínsa (2002: 15-25) plantea la necesidad de leer la literatura americana y, en particular, la uruguaya, como un lugar del decir con sus especificidades, pero cuyas fronteras son perfectamente porosas y están en constante movimiento entre un aquí y un allá, lo local y lo universal según el contexto, las razones estéticas y los modelos culturales adoptados. Postulamos en este trabajo que la literatura, hoy más que nunca, no pertenece a una nación y, sobre todo no reconoce una identidad nacional como marca o sello de autenticidad. Si este sello existe es un remiendo o parche exterior a ella, con el que se busca limitarla entre fronteras que hoy tienden, cada vez más, a diluirse o a diversificarse. Se podría pensar que caigo en un absurdo si, al mismo tiempo afirmo, como lo he hecho en otros trabajos (Giraldi Dei Cas 2005: 49), que en una historia literaria de América latina digna de ese nombre se deben tener en cuenta los pasajes y la circulación de modelos que contemplan la presencia de Isidore Ducasse y de Witold Gombrowicz. A ellos agrego hoy, en el caso de la historia cultural y de la literatura que designa como referente primero el Río de la Plata, la obra monumental de relevamiento del naturalista Félix de Azara (1742-1821) y las notables descripciones de Charles Darwin (1809-1882) en su diario de viaje a bordo del *Beagle*. Ambos podrían ser catalogados como escritores ‘uruguayos’ si no se pusiera una etiqueta de identificación nacional a la literatura, si no se la inmovilizara dentro de clasificaciones de géneros y períodos. La visión que consiste en dejar a estos escritores fuera de los estudios literarios que conciernen la cultura rioplatense es aventurada y obedece a categorizaciones obsoletas, fijadas muchas veces por cuestiones de hegemonía de la lengua, por la relación con una nacionalidad u otros códigos de identificación así como por un modo extraño de comprender lo que es la herencia o patrimonio universal que vehiculan las artes y las letras.

Mi trabajo consiste en la relectura de materiales que pueden tener orígenes muy diversos y que, sobre todo para el mercado del libro, no tienen una relación necesariamente directa con un territorio. La relación entre ellos es oblicua, por ejemplo, con lo *uruguayo*. También busco emparentar materiales de uruguayos con otros autores de otras latitudes a quienes no se piensa necesariamente en ponerles la etiqueta de “nacionales”. Este juego de territorializaciones y de deterritorializaciones dentro de una cartografía cultural en movimiento se relaciona con las nociones de pasajes, intertextualidad y circulación de modelos.



Estas cartografías culturales en movimiento pueden tener formas pequeñas, del tamaño del universo de un autor o de una problemática, como el ritmo de la frase, la relación música/ literatura, mientras que otras pueden tener la talla de lo transcontinental y transoceánico (tratamiento de la violencia social y política, tema de la barbarie). La noción de rizoma con sus consecuentes desterritorializaciones y reterritorialización (Gilles Deleuze: 1980) puede ayudarnos a pensar que lo que se considera esencial en una creación literaria (forma poética, modalidad de escritura, valores de su mensaje) se transmite más allá de fronteras a diferentes tipos de públicos sin distinción de lengua y, a menudo, con la ayuda de la traducción que hace de ellas una obra nueva. La literatura, cuando no se la reduce a una lengua o región, cuando no se la considera solamente en su relación con el modelo o modalidades estéticas es, ante todo, paradójicamente, una *literatura mundi*, es decir, susceptible de interesar, sin distinción, a todo ser humano. Para salir del coto cerrado de la literatura nacional, teniendo en cuenta los pasajes y las fuerzas centrípetas como centrífugas que la alimentan y la atraviesan, el método con que conviene analizarla es similar al del trabajo de montaje cinematográfico (que seguramente no podré realizar sola), con cortes según secuencias de diferente tamaño y semánticas diferentes para poner en evidencia el diálogo o la confrontación entre diferentes tipos de discurso, sensibilidades, voces y puntos de vista en el terreno de la literatura escrita (o no) por uruguayos, desde un lugar del decir que puede ser el país oriental o localizarse en otras regiones del mundo.

Con una perspectiva semejante avanza el trabajo que lleva a cabo el grupo de investigadores que reúne la cátedra dirigida por Beatriz Vegh en Montevideo. Este equipo trabaja en la perspectiva de la literatura comparada y de los estudios culturales sobre el diálogo intelectual y literario que se expresa entre una literatura local o localizada en Uruguay y lo producido por otros escritores en otras partes del mundo utilizando, como proponemos nosotros también, la referencia a lo rioplatense como identidad en movimiento, construida desde adentro y desde afuera.

Cuando se trata de arte, es importante afirmar que las opciones jurídicas que otorgan el derecho a la nacionalidad por haber nacido en un determinado lugar deben ser matizadas. Debemos, por lo menos, mezclarlas con discursos que toman en cuenta el intercambio, las filiaciones y los deslizamientos hacia otros



territorios, cambios de punto de vista, juegos como sólo el arte puede hacer –y en particular la literatura- con diferentes temporalidades y planos que pueden referirse a diferentes realidades espaciales en una única página de novela o relato o en la forma, a menudo breve, de un poema.

Se practica un comercio a todos los niveles que lleva a compartimentar los saberes: la literatura se encuentra encasillada en el predio de una cátedra universitaria, en el de una estantería libresca, en manos de algunas casas editoriales y de unas pocas columnas de la prensa especializada. Considero que el trabajo basado en la especialidad estricta y de excelencia debe profundizarse y proponerse, hoy, fundamentalmente, en el seno de proyectos transversales e interdisciplinarios exigentes, que puedan servirse de la capacidad que tiene la literatura de asumir y predecir los cambios que se están viviendo dentro de un mundo multipolar que comunica u oculta, hace comulgar o excomulgar cierto tipo de valores y de prácticas y todo tipo de saberes al mismo tiempo para el conjunto del planeta.

Como especialistas de literatura debemos afirmar no solamente las singularidades del discurso literario sino también su capacidad para dar respuestas –con el uso de diferentes voces muchas veces contrastadas- a la pregunta que cada obra se hace: ¿Qué quiere decir pensar hoy el mundo? ¿Cómo nombrar e interpretar las cosas? ¿En relación con qué tipo de conceptos e imaginarios se actúa? Por eso, como otros especialistas en ciencias humanas –filósofos, historiadores, etnólogos, antropólogos, geógrafos- considero que hay que llevar a cabo una revisión de conceptos que tenga en cuenta y pueda abarcar lo que dice hoy la literatura y cómo lleva a cabo su cometido.

La literatura no sólo manifiesta y convoca lazos culturales, sociales, políticos con el país en que emerge o toma como referente, sino que rompe caminos trillados y anticipa, a menudo, los diálogos o desacuerdos que han quedado pendientes entre diferentes culturas o en el seno de una misma comunidad. Así responde, como el arte en general, a un trazado que se extiende más allá de fronteras y dibuja cartografías en movimiento claves para interpretar la realidad en su infinita complejidad. Los criterios en pos de una univocidad literaria que entraron en juego en el momento de la construcción de una literatura nacional, fuera ésta argentina, boliviana, brasileña o uruguaya sirvieron, en el



siglo XIX, para fraguar el nacimiento de las naciones independientes. Contribuyeron, de manera efectiva, a la consolidación y visibilidad, en el plano internacional de cada uno de estos países, pero ya no se adaptan a la realidad actual.

Hoy nos enfrentamos, nuevamente, a cambios que vienen produciéndose desde el Renacimiento, y que, como en esa época, se pueden leer a partir de dos códigos: la lengua vernácula (nacional) y el lenguaje que las vehicula en constante evolución o mestizaje. Los diferentes tipos de discurso, ya sea en la literatura o en la historiografía, se leen hoy –con esta base epistemológica multipolar y fuera de cánones establecidos- como relatos variados sobre los avatares de un continente, una región o un país, más que como discurso solitario o singular, fuente única de acceso a la realidad que se representa o se interpreta. Se constata, además, en el caso de América, que hoy no sólo se utilizan las lenguas de fundación de la nación moderna (español, portugués, inglés) para representar experiencias diversas, sino que se usan las autóctonas que cambian de espectro y atraviesan fronteras del sentido, de lo que resultan de experiencias de mestizaje lingüístico que, aunque consideradas por algunos como bárbaras o estridentes, producen variantes cada vez más dotadas de significación colectiva como las del *spanglish* y el *portuñol*. Para no cometer los errores de analizar estos cambios solamente desde el punto de la hibridación (García Canclini: 1990), con oposiciones entre popular y masivo/cultura de elites, o de oponer vanguardias como centros de innovación a una cultura vernácula tradicionalista o regionalista, conviene considerar la dimensión de continuidad más que de simple corte cultural existente entre los diferentes discursos y manifestaciones artísticas.

Estos cambios o variaciones indican que hay continuidad, diferencia y repetición (Deleuze: 1980) en forma de rizomas espaciales o cronológicos. Es decir, que hay que tratar los fenómenos en función de una dimensión que toma en cuenta territorios, espacios literarios liberados de etiquetas que funcionan sin ninguna otra coerción más que la impuesta por los ritmos internos de la obra, las modalidades y temáticas elegidas, las respuestas que se dan a un acontecimiento o fenómeno y las interrogantes planteadas en los diferentes tipos de discurso.

Desde este punto de vista, el ejemplo de Félix de Azara, militar español que emprende, bajo el reino de Carlos III, un relevamiento exhaustivo de los territorios del sur de América, subraya las incoherencias que provoca situar ciertas obras



de un lado o de otro de fronteras y de cronologías políticas. En 1781 y durante veinte años, Azara vive en América y, junto con sus observaciones sobre la fauna y la flora del subcontinente, propone una nueva delimitación política entre los territorios que ocupan actualmente el Chaco, Paraguay, Uruguay y Río Grande do Sul. El objetivo principal de su misión fue superar las dificultades que habían quedado sin resolver con la vieja negociación de la bula de Alejandro VI y la creación de la línea imaginaria entre los imperios de España y Portugal impuesta por el Tratado de Tordesillas (1494). Las observaciones americanas de Azara se comparan a las descripciones de Buffon, padre de la botánica europea. Todavía se toman en cuenta sus observaciones aunque, con el tiempo, se las han ido precisando. Pero, es raro que se las incluya entre las lecturas obligatorias de un estudiante de literatura.

Por su parte, en 1832, el célebre naturalista inglés Charles Darwin, con apenas 27 años de edad, se enrola en la famosa expedición del Beagle. Recorre América del Sur, describe las tortugas gigantes de las Galápagos y estudia animales vivos o fosilizados que solamente encuentra en esta zona del mundo porque ésta había permanecido aislada durante milenios. Darwin se detiene más de un año en las tierras que bordean el Río de la Plata, relata su llegada al puerto de Montevideo y, con mayores detalles, describe la ciudad de Maldonado, los campos y las sierras de Minas. Se demora en la figura de algunos propietarios de estancia y de gauchos que observa con un sentimiento de extrañeza y los describe con esmero y una chispa de humor (Charles Darwin 1839: III, 44-72). Los descubrimientos que hace en los territorios entre pampa y sierra, al pasar de Argentina a Uruguay y Brasil, lo llevan a meditar, en Inglaterra, el resto de su vida sobre la selección natural y la perduración de rasgos comunes entre todas las especies. Los pájaros (ñandúes), marsupiales (comadreja) y roedores lo impresionaron tanto como los fósiles y huesos que encuentra porque para él ponían de manifiesto que *algo* tenían que ver con otros, de tierras, alejados por el océano. Tanto le apasionan y le interesan que cuenta cómo llegó a comprar un cráneo a un gaucho de Maldonado para llevárselo y, de ese modo, poderlo comparar con los cráneos encontrados en otras latitudes.

Las descripciones de Azara y de Darwin sobre la 'Banda Oriental' -nombre que Darwin utiliza en las páginas de su *Diario*, aunque recogen eventos acaecidos entre 1832 y 1836 en Uruguay, país ya independizado-, nos siguen intrigando



porque testimonian un hecho que va más allá de las divisiones políticas. Del mismo modo que las vidalitas de Bartolomé Hidalgo deberían relacionarse con la historia cultural de una región que ocupan Argentina, Brasil, Uruguay y Paraguay, los textos de Azara o de Darwin deberán estudiarse en relación con una realidad americana en devenir.

Sabemos que Jorge Luis Borges establece como clave de sus cuentos estos pasajes y bifurcaciones. Con su particular manera de narrar sin fronteras culturales, haciendo suyo el patrimonio universal, interpreta manchas y cicatrices comunes a diferentes culturas, como la que marca la cara del Inglés de la Colorada en "La forma de la espada" (*Ficciones*, 1944), protagonizada por alguien que es, al mismo tiempo, la víctima y Vincent Moon, su victimario; así, el héroe y traidor irlandés/inglés se refugia(n) entre Tacuarembó y Río Grande do Sul para dar lugar a la confesión que es la razón del cuento y que controla su estructura, en forma de intriga realizada, al mismo tiempo, por Borges, autor y receptor de la historia.

Esta escritura tramada en distintas claves y desde diferentes lugares del decir es leída hoy por diferentes públicos que, si bien la acogen simultáneamente, la leen según códigos diferentes. Sus interpretaciones difieren y producen contrastes en el desciframiento de datos, no tanto por las diferencias culturales entre lectores sino porque algunos siguen envueltos en la neblina de una falsa epistemología (ideologías). Los textos de escritores de otras épocas (de Azara, Darwin), escritos en contextos diferentes y teniendo como escenario una división distinta del territorio americano, deberían contarse, asimismo, entre las páginas más interesantes y pintorescas de una literatura que se especializa en los territorios del sur americano y, en particular, en Uruguay.

Siguiendo esta línea de pensamiento, ¿por qué reunir, bajo una misma bandera, escritores que, aunque nacidos en Uruguay, escriben sobre una multiplicidad de situaciones y en base a experiencias y sensibilidades muy diferentes? Para muchos de ellos el canon ha resultado estrecho y sus modalidades de escritura no se explican solamente por cuestiones de hibridación cultural. Este es el caso, entre muchos otros, de Susana Soca, Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández, Armonía Somers, Mario Levrero, Marosa di Giorgio, Mercedes Rein, Fernando Aínsa, Teresa Porzecanski, Tomas de Mattos, Juan Carlos Mondragón, Carlos Liscano, Silvia Larrañaga y Amir Hamed.



Otras formas o contenidos literarios podrían contribuir a demostrar la desarticulación que existe entre la realidad de la literatura y las categorías que se siguen utilizando para encajonarla y que siempre dejan afuera objetos literarios que quedan desacomodados, para los que se buscan explicaciones adyacentes. La literatura uruguaya, 'nacional' para los uruguayos, ha dado lugar a ejemplos interesantes de este tipo. Durante el siglo XX se siguió utilizando el esquema de repartición en literaturas nacionales que había sustentado el proyecto de nación a fines del siglo XIX. En el caso de Uruguay cabe preguntarse por qué las obras de los *padres* de esta construcción, Juan Zorrilla de San Martín -desde un decir que recoge la postura idealista de la época con la que construye la figura del Gran Héroe nacional- y Eduardo Acevedo Díaz -desde un positivismo a partir del que plasma escenas magistrales de realismo de la campaña del Héroe, la figura de Artigas y también la de Lavalleja en relación con sus huestes- se leen hasta el día de hoy por separado, como si fueran muy distintas cuando, desde el punto de vista ideológico, dialogan entre sí en su momento y a través de los tiempos, y ofrecen una imagen de ese 'disciplinamiento' (José Pedro Barrán 1990 : 21 - 91) que la literatura contribuye a instalar en el país. Desde nuestro presente, al mismo tiempo globalizador y fragmentario, la literatura de Zorrilla de San Martín y Acevedo Díaz se lee como la necesidad o el deber de resolver la intriga del nacimiento de la patria, después de un período de luchas partidistas, por medio de la construcción de una epopeya que sitúa la figura del héroe nacional, Artigas, por encima de todo y en primer plano (Chibán, Mozejko, Giraldi Dei Cas 2005: 983-990). Por eso, en el caso del Uruguay, tanto la vertiente idealista (Zorrilla de San Martín) como la positivista (Acevedo Díaz) se pueden analizar como dos caras de una misma moneda, dos caminos para realizar el proyecto de convertir un país "bárbaro" en civilizado. La literatura contribuye, en ese período, a establecer credenciales de independencia a un país marcado en ese momento por un claro proceso de pacificación, después de decenios de luchas fratricidas.

Resulta paradójico que, en plena reconsideración del papel de la crítica, la Generación del 45 y Ángel Rama, en particular en los años 60, se sirvieran todavía de estas clasificaciones para fijar nuevos encasillamientos. Rama no deja de utilizar la periodización existente y no se desvía, en definitiva, del canon, tratando de estudiar los cambios que se están produciendo en los 60 como variantes extremas del canon. Con todo el respeto que le tengo a Ángel Rama, que fue mi



profesor y con quien aprendí tanto, la categorización de literatura nacional o continental no se cuestiona abiertamente en sus ensayos, lo que corresponde al auge que, en esa misma época, alcanza la literatura latinoamericana como consecuencia del *boom* y gracias a su difusión editorial fuera de América, en Estados Unidos y Europa.

Podríamos decir que Rama no cuestiona el canon aunque se da cuenta de que son numerosos los escritores que quedan fuera de él; por eso retoma, por entonces, al concepto de los 'raros' o excéntricos, ya acuñado por Rubén Darío en la temprana fecha de 1896. En la antología que prepara con el título *Cien años de raros* (Rama: 1966) reúne una serie de escritores que, según sus análisis, se sitúan en la línea abierta por Lautréamont en los *Cantos de Maldoror* y que emergen con un antecedente claro, el de la "literatura imaginativa con visos de fantástico". Esta categorización se utiliza aún hoy y ha llevado a construir un modelo de análisis que ha marcado a varias generaciones de críticos. El concepto de 'raro' aplicado a Lautréamont se hereda de Rubén Darío.

Desde que Rama lo utiliza para el caso de Uruguay enmarca una literatura llamada "imaginativa", considerada una rama minoritaria dentro de la literatura nacional (Olivera 2005: 44), que poco a poco genera afectos mayoritarios. Desde entonces, en diferentes trabajos sobre literatura uruguaya, se encuentra como referencia la clasificación de Rama sin que sea cuestionada ni en sus términos ni en las paradojas que conlleva: ¿puede afirmarse que en la literatura realista no hay literatura imaginativa? Por otra parte, ¿qué quiere decir que la literatura es imaginativa? Toda literatura es producto de la imaginación. Invito al lector a releer la trabajada imagen de Montevideo con que se inicia *Ismael*, de Acevedo Díaz, para comprobar hasta qué punto la novela hace uso de la imaginación para imponer su proyecto ideológico (en este caso, el que sostiene el canon del realismo literario del siglo XIX).

Los esquemas de organización en base a ciertos criterios pueden tener su justificación en determinados momentos, pero debemos considerar la necesidad de una crítica en movimiento, que no se establezca definitivamente en favor de un modelo o ideología. El caso de Lautréamont puede considerarse paradigmático a mediados del siglo XIX, pero es más bien una traza o huella innovadora e insólita, un *air du temps*, una sensibilidad con respecto a los cambios sociales y econó-



micos que, desde mediados del siglo XIX, se manifiestan, y que en *Los cantos de Maldoror* se perciben como apocalípticos, visión que Baudelaire confirma en *Les fleurs du mal*. Estas poéticas fundarán modalidades del decir ejemplares de una literatura que se desarrolla, no solamente en Uruguay, desde el Simbolismo. Por eso, desde nuestra posición actual, resulta incómoda la acumulación de autores que propone la antología de Ángel Rama pues, ¿Qué relación existe entre los escritores presentes en ella? Las diferencias son notables entre la obra de Felisberto Hernández y la de Armonía Somers, la de Mario Levrero y Mercedes Rein, la de L. S. Garini y Gley Eyherabide, la de Cristina Peri Rossi y Teresa Porzecanski.

En cambio es casi seguro que, por razones de tema, modalidades expresivas, cuestiones de género y, sobre todo, por las sendas que van recorriendo, las estrategias que abordan cada uno de estos escritores para representar recuerdos personales en relación con una memoria colectiva, puedan relacionarse con otros que están fuera de la colección publicada por Ángel Rama. El pensamiento crítico de los 60, en lugar de deconstruir el canon que encasilla la literatura según determinados filtros, crea filiaciones de identidad entre esos escritores, denominadores comunes que congregan a ciertos creadores, simplemente porque se sitúan fuera de los parámetros de la literatura realista o nativista que domina la escena uruguaya desde fines del siglo XIX a comienzos del XX.

La postura crítica empieza a cambiar en los 90. Con el título *Extraños y Extranjeros* Carina Blixen (1991) publica una antología que da un paso adelante en la formulación literaria nacional, ya que incluye escritores jóvenes con denominadores en común como la producción de revistas, el apego a la cultura de masas y la incorporación en su literatura de referencias a la música y otras artes coetáneas. Llama la atención que estos *Extraños y Extranjeros* sigan siendo todos uruguayos de nacimiento, pero lo que importa es el gesto de ruptura asumido por la antologadora: Blixen se opone a la división entre autores realistas e imaginativos y al hecho de que, por abundancia de algunos rasgos, se dé lugar a una “tradición” (Blixen 1991:10).

Así, se percibe un cambio de paradigma que descentra la literatura y que revela, al mismo tiempo, una nacionalidad hecha de rupturas y fragmentaciones, entre *aquí* y *allá*. Los escritores reunidos por Blixen refundan Montevideo, rechazan la sociedad del presente en escenarios de ciencia ficción, manifiestan la ur-



gencia de escribir para mostrar un sentimiento de desencanto generalizado, se refugian en temas y procedimientos del cómic, reflejan en la brevedad de sus relatos una mirada fragmentada que asume, en *collage*, canciones de los Beatles y eslóganes publicitarios tanto como fragmentos de relatos de Onetti o de Felisberto Hernández.

Sin existir una total inversión de la *doxa* se trabaja, como comenta Blixen, con una mirada diferente en la apropiación de la realidad, hecho que reseña la crítica mientras se produce este proceso. En este sentido, es interesante analizar el juicio emitido sobre Mario Benedetti, considerado siempre como uno de los escritores más “montevideanos” e hispanoamericanos porque piensa, vive y sufre “en criollo” (Gloria da Cunha-Giabbai, en <http://www.cervantesvirtual.com>). Así, Da Cunha-Giabbai considera la obra del conocido escritor en “su arremetida contra el canon, cuando empieza a narrar la intrahistoria de la humanidad silenciosa... formada por seres urbanos que no existían en la literatura que prolongaba la idealización de los habitantes del campo o el fracaso de los de las ciudades inmigrantes, con el corazón frustrado y los ojos europeos vueltos al mundo civilizado de sus antepasados”; es decir, lo “nuevo” se percibe en relación con un cambio de perspectiva, con la mirada puesta en otros territorios fuera de Uruguay y un horizonte de lectura que varía en el caso de la recepción de la obra de Benedetti.

Pero son muchas las razones que llevan a esta desterritorialización masiva de la escritura. Bastantes escritores como Benedetti, Peri Rossi o Carlos Liscano descubren que los hijos de europeos tienden a no sentirse solamente inmigrantes en Europa, sino desterrados. Aunque en la mayoría de los casos responden a códigos similares y escriben en una lengua común, experimentan la diferencia en su conformación identitaria.

En *Del canon a la periferia: encuentros y trasgresiones en la literatura uruguaya* (1994), Fernando Aínsa ofrece una nueva perspectiva a la hora de pensar estas literaturas: acercando canon y periferias, insiste en la necesidad de incluir en el discurso crítico el diálogo entre culturas, que se presenta tanto en el seno de una comunidad nacional como en escrituras provenientes de diferentes latitudes. Aínsa propone, asimismo, que se analice la literatura desde nuevos centros tanto como desde diferentes periferias y tipos de marginalidad, colocando las



obras de Gustavo Seija y Carlos Liscano como ejemplos de la “tentación” de huir tanto del canon como de la realidad uruguaya.

La literatura se escapa cada vez más de los goznes de una nacionalidad que pierde fuerza: la relación que establece Vladimir -personaje de Liscano en *El camino de Itaca* (1994)-, con la realidad toma la forma de una denuncia con modalidades de picaresca. Su experiencia de *meteco* en Europa, entre Estocolmo y Barcelona y la extrañeza que experimenta fuera de lo local, nos acerca tanto a los personajes en situación de exilio de Fernando Aínsa en *El Paraíso de la reina María Julia* (1994), como al extrañamiento con que Eladio Linacero emprende su búsqueda personal en *El pozo* (1939), de Juan Carlos Onetti.

Estos acercamientos variados, percibidos como diferentes variantes, deben permitirnos ir más lejos en la comprensión de sentidos que encierran los textos. Hay un tipo de movimientos interiores y exteriores que se perciben en la sucesión de desterritorializaciones y reterritorializaciones que, desde siempre, pone en escena la literatura. Estos tipos de huida, como los encuentros con el Otro, no se basan en cuestiones de nacionalidad sino en la experiencia del sujeto, que descubre nuevos territorios dentro o fuera de su país de origen.

En *El paraíso de la reina María Julia*, Aínsa teje en torno al personaje del revolucionario chileno derrotado una relación a primera vista paradójica con la exuberante cubana desterrada en Madrid. Como en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, se renuncia en esta novela a una voz narradora que regente una línea de conducta con la que se hubiera podido representar en el relato, según las fórmulas del realismo del siglo XIX, una visión del mundo, la formalización en la novela de fronteras políticas, sociales o de género. La división exterior que separaría los contrarios se concluye con el acercamiento de Valentín y Molina en la novela de Puig cuando se va haciendo posible la construcción de un deseo compartido, de una comprensión mutua, en el estrecho y difícil espacio de la celda. Prisioneros de un diálogo en contrapunto que los lleva a comprender que están enamorados uno del otro, los personajes de Aínsa, como los de Puig, dan lugar a un salto inesperado (obstaculizado por barreras exteriores: la diferencia de edad, de tonalidades políticas y de costumbres).



El acercamiento en base a oposiciones entre dos campos políticos en el seno de la nación o del continente se traslada en la novela de Puig a la cárcel, no-lugar donde se pierde traza de la existencia y, en la novela de Fernando Aínsa, al espacio de la escalera que comunica y separa los departamentos de la cubana y el revolucionario sureño. Finalmente, el conflicto se resuelve en las dos novelas por el deseo y el amor, como inversión de enfrentamientos codificados por las relaciones sociales y políticas. En los dos casos es también un territorio sin nombre, la celda o la escalera, el que fusiona y permite el encuentro inaudito, en un recorrido por una tierra sin nombre, fuera de la ciudad y del país, hecho que, en las dos novelas, desata la intriga. Proponemos, entonces, que se estudien los desencuentros, las bifurcaciones y los desvíos entre escrituras de diferentes tonalidades (y nacionalidades) como trazas de diferentes lugares, experiencias y motivaciones que la literatura conjuga, lo que implica, también, dar cabida a propuestas de análisis desde fuera del mismo sistema literario canonizado (con el apoyo de otras disciplinas, con otras miradas).

Propuestas para una nueva epistemología

Derrida en *De la grammatologie* (1967) expresa la necesidad de pensar la huella, que es lo que existe “antes”. Las grafías retrazan la huella como una etapa o articulación en la historia o relato, pero la grafía es también *différance* (la ortografía de esta palabra en francés es *différence*). Para Derrida el hombre, como los otros animales, está programado, estructurado por niveles, ritmos y tipos que se pueden definir con la noción de *grama* (J. Derrida 1967: 69). La historia del hombre se mide por cambios, pequeños espacios (comparables, dice Derrida, a los que separan la mínima diferencia de pronunciación de esta palabra, por la estrecha diferencia que existe entre las vocales “e” y “a” cuando preceden, en francés, a una nasal: *différence* / *différance*). Estos segmentos mínimos van agregando sentido y conocimiento: las *différences* se leen en *gramas*. La literatura es una especie de *grama* (como la pintura, la música) que se estructura por niveles, ritmos, tipos de personajes y situaciones que va registrando y produciendo cambios, en constante vaivén con lo que está *fuera* de ella. Las clasificaciones exteriores, el contexto y su circunstancia, si bien intervienen, no pueden ser la única explicación de su razón de ser; la realidad textual, sus formas o contenidos tampoco explican todo. Desde la perspectiva de Derrida, la deconstrucción



de literaturas nacionales permite captar la diferencia que, al mismo tiempo, se para y acerca una obra a otra, sin necesidad de hacer intervenir, como elemento de definición, la nacionalidad del autor o el referente nacional.

Entre las razones extrínsecas, casuales, contingentes, se sitúan las cuestiones de contexto, de índole cultural, política, social y económica. Entre ellas, los movimientos migratorios, los desplazamientos que en las sociedades actuales son una constante importante, en general poco estudiada como fenómeno que juega una función capital en la cultura, en particular en la literatura y el arte en general. En efecto, muchos “Nortes” (habitantes, mundo económico, universos culturales...) están hoy, más que nunca presentes en el Sur y muchos “Sures” en el Norte: las fronteras entre los estados son porosas, muchas veces ya no existen, están pobladas de no-lugares o se asemejan a enclaves que, aunque se definen y conocen bien, resultan extemporáneos (la celda de Valentín, la escalera de la reina Julia, el hospital psiquiátrico en Estocolmo o la calle y las plazas de Barcelona en la historia de Vladimir), entornos hostiles o poco apropiados para la existencia que se cargan de sentido por estar habitados de manera constante por personajes en perpetuo cambio en relación a sí mismos y a los demás.

Por eso postulamos (Cécile Braillon, Fatiha Idmhand, Norah Dei Cas y otros, en un trabajo colectivo en preparación) la existencia, hoy más que nunca, de una *literatura mundus* que atraviesa fronteras de todo tipo. Las políticas editoriales, como tantas otras, entran en el juego de la división y de la difusión de los textos por sectores o por autores. Venden, según sus postulados y la ley de mayor beneficio, dividiendo el mercado. Pero un común denominador es hoy el del sujeto con multiplicidad de experiencias de desplazamiento y de contacto con nuevas realidades, con varias lenguas, la vida entre dos o tres realidades (situación familiar, laboral, nacional), constantemente *entre dos mundos* (Daniel Sibony: 1991), lo que lo lleva a tener una percepción diferente del mundo.

El artista vive con sus fallas, sus virtudes y sus heridas en el arte; la concreción en la forma artística lo lleva a no quedar reducido a síntomas, a dolores o sufrimientos por *la cosa* o su ausencia (términos de la teoría del psicoanálisis). La mediación se hace observando el pasado, pero superándolo al mismo tiempo. Daniel Sibony explica este principio basándose en el concepto del *entre-dos* (modo de compartir elementos de uno y otro) y se acerca a las reflexiones de



Jacques Derrida sobre la transferencia cuando define el pasaje de la huella a la grafía (escritura). Así, no se trata de sentar un camino, de mostrar un trazado, sino de valernos de una indeterminación (huella) que se va encontrando a medida que, desde otro lugar u con otro modo del decir, se la solicita o corresponde.

La huella se traza en figuras, construcciones en movimiento, fragmentarias y conviene, por eso, a lo que nos parece objeto principal de los estudios literarios. La literatura del Cono Sur se presenta como un verdadero laboratorio, siempre explícita o implícitamente relacionada con otros lugares como con crisis diversas, y resquebrajada a causa de diferentes golpes de una política económica global. Las huellas de cada sujeto se suman a las trazas del contexto, modelos heredados, por ejemplo, de la época de las últimas dictaduras militares. La literatura y las artes en general representan esta realidad, globalizada por fuera pero a menudo resquebrajada por dentro, y reelaboran los sentidos de este devenir hecho con formas de rizoma y nuevos mestizajes.

¿Cómo no hablar desde Uruguay y con Uruguay cuando Carlos Liscano ubica a su personaje Vladimir en Suecia, o de Montevideo y fuera de Montevideo cuando da forma a su experiencia de la cárcel en *El furgón de los locos* (2000)? Por el contenido de sus discursos, la visión adoptada desde el afuera y el adentro de la experiencia atroz de la tortura, por la mirada interior del sujeto rebajado a rango de objeto -cuerpo torturado-, por la animalidad y los conocimientos que procura la lectura de *El furgón de los locos*, más allá del sufrimiento que la obra contiene de la persona Carlos Liscano, la obra cumple con el rol de relatar para la humanidad la realidad oscura de la cárcel, la persona del torturador, y, por ende, un momento aciago por el que atravesó la sociedad uruguaya.

Alexis Nouss (*Pladoyer pour un monde métis* 2005: 27-37) propone cambiar los paradigmas críticos para poder comprender y analizar este mestizaje representado en la literatura, hecho de multi-pertenencias, multi-donaciones y multi-pérdidas. La definición que ofrece Nouss de mestizaje es un devenir sin territorio fijo que no se detiene en estados. La noción reelaborada por Nouss se opone a la que definió el mestizaje con signo negativo, como proceso de depreciación que se fija o se detiene en nuevos tipos, colores, comunidades o modelos. Mestizaje es signo de devenir y puede implicar varios estados, pasajes y territorios al mismo tiempo. La superposición de dos polos, categorías que dan



lugar a una tercera, para Nous, crea una plusvalía (como la huella que dejan los pasos de Linacero en su pieza y que lo llevan a evadirse en un mundo creado en la literatura, como la escalera de Aínsa o la plaza de Liscano que ponen de manifiesto otra cosa, fuera de registros o una explicación prefijada (como puede ser una relación más o menos explícita con referencia inmediata en la realidad de una ciudad determinada o de un barrio preciso). Se produce así un salto cualitativo, la creación de algo nuevo que cambia la producción literaria en su totalidad: una misma producción se puede extender sobre diversos territorios, atender perspectivas diferentes, concebirse según una pluralidad de voces, puntos de vista y “diferentes lugares del decir” seleccionados, por necesidad y/o por estrategia de cada autor (Mocejko y Costa 2007: 2-10).

Más allá de fronteras nacionales, del canon que ha clasificado ciertos autores en detrimento de otros, buscamos cómo tener en cuenta las pautas que permiten manejarse con pertenencias, que van dibujando *territorios* con respecto a un lugar (real e imaginario) adoptado por cada escritor. Es evidente que una de las situaciones que conviene explorar en y desde la literatura se interesa en la complejidad de fenómenos y aspectos que se manifiestan en relación con un territorio de referencia. Pero la noción de territorio no puede asimilarse simplemente a un *topos* o lugar geográfico. Todo trazado territorial distribuye un *afuera* y un *adentro* tanto en el caso del sujeto como en el de identidades colectivas. Es un lugar de ajustes y negociaciones, así como de redistribución de competencias.

Consideramos esta noción de territorio esencial para nuestro trabajo, asimilándola a un espacio de transferencias múltiples que, en el caso de la literatura, se relaciona necesariamente con la cuestión de la intertextualidad y los “pasajes” (Benjamin: 1990 [1923]) que permiten presentar en movimiento y en negociación diferentes territorios de la lengua, de la voz y del sujeto en la literatura (Giraldi Dei Cas: 2005). Estos territorios no pueden ceñirse a un único referente o lugar geográfico, aunque éste sea a menudo un primer espejo cultural, claramente dibujado por la referencia en la obra de algunos escritores.

Walter Benjamin identifica la trayectoria de Baudelaire en su poesía con territorios recorridos sin trazado previo, que el escritor moderno elige en su deambular por la ciudad. Los territorios pueden estar presentes de distintas maneras en



la escena literaria (en la historia, en sus modalidades de escritura) tanto como en la representación que de ella se hace el lector. Territorios, entonces, que se captan con una cierta mirada, vistos desde *adentro* y desde *afuera*, ajenos a las cartografías nacionales estipuladas. Ese tipo de movimiento, entre traza y grama, indica pasajes que permiten leer todo tipo de *entre-dos* (que pueden llegar a ser entredós; es decir, puntillas que sirven de remiendo y, al mismo tiempo, realzan la tela o el vestido que las recibe). Entre dos siglos, entre dos márgenes, entre dos escritores, entre dos lenguas, como tanto espacios posibles de búsqueda para expresar la realidad perdida en situación de exilio, la búsqueda de exotismo, la de extrañeza con respecto a lo cotidiano y bien conocido (en la literatura policial, en la fantástica, en los nuevos realismos...), como diferentes tipos o modalidades que permiten cotejar huellas y distancias, recoger la traducibilidad posible de contenidos y sentidos.

De todo esto no queda excluido sino explícitamente descubierto el referente a una (la) circunstancia nacional o regional. Interpretar la literatura es internarse en estos territorios de pluralidad de voces y de memorias, significaciones múltiples que se esconden en las palabras, desplazamientos fuera y dentro de fronteras, en relación con las diversas modalidades de escritura, el lugar de la recepción, los mecanismos que la ponen en circulación y la llevan *allí* donde se la lee una y otra vez.

Para terminar, diremos por qué Darwin puede *ser* y *no ser* un escritor de hoy, por qué encaja con lo que se escribe en Uruguay y en América o sobre América. En primer lugar, por el gesto del sujeto que escribe su *Diario* como espejo de una verdad en movimiento, verdad que se asume como búsqueda y se imprime en la traza que deja la especulación sobre la *différance* con la que se remodela en nuevos mestizajes. Diferencia y mezcla que es la indicación de la vuelta a un significante, a lo dicho por otros, en un nuevo juego de especificidades, como lo practicaron abiertamente Cervantes, Shakespeare o Borges.

Así también, leemos hoy a Horacio Quiroga en la escritura de Juan Carlos Mondragón; en *El misterio H Quiroga* (2004), nueve relatos que pueden ser considerados como nueve capítulos de un texto novelado con intriga policial y escenas truculentas que evocan las perturbadas figuras de Quiroga en *Los desterrados* (1929). Pero Quiroga ya lo indica en la primera línea de su relato: todas las re-



giones de frontera (y toda comarca se diferencia porque cuenta con fronteras) se asemeja a otras porque, a la vez, cuenta con ciertas particularidades:

Misiones, como toda región de frontera, es rica en tipos pintorescos. Suelen serlo extraordinariamente aquellos que, a semejanza de las bolas de billar, han nacido con efecto. Tocan normalmente banda y emprenden los rumbos más inesperados. Así Juan Brown, que habiendo ido sólo unas horas a mirar las ruinas, se quedó veinticinco años allá; el doctor Else, a quien la destilación de naranjas llevó a confundir a su hija con una rata; el químico Rivet, que se extinguió como una lámpara, demasiado repleto de alcohol carburado; y tanto otros que, gracias al efecto, reaccionaron del modo más imprevisible. (“Los desterrados”)

Desde los *mensús* hasta los contrabandistas pasando por el destilador de naranjas que se vuelve loco, Quiroga relata una América mestiza que se va haciendo bajo las claves de la locura, el amor y la muerte. Mondragón dibuja con ellas también un Montevideo que hereda los rasgos espeluznantes y esperpénticos de la época de dictadura (temores, sospechas, inquietante extrañeza, corrupción, violencia, desamparo). Un montaje del texto-carta le permite no mencionar directamente el referente Montevideo, que aparece por impregnación oblicua, por medio de la cita de algunos lugares o personas conocidas en el ambiente uruguayo. La historia se presenta en construcción, abierta, a la deriva, sin punto cardinal fijo; por eso, en un movimiento metatextual constante en la novela, se señalan los manuscritos del libro que se está leyendo, *work in progress*, por lo que se envían a Montevideo desde Francia para someterlos a la lectura de la experta “Ana Inés”, doble en el relato de la conocida crítica y editora uruguayana Ana Inés Larre Borges. La urgencia con que Quiroga da a conocer el lugar fundacional de su literatura, la selva de Misiones, permite a Mondragón la justificación de su tarea: la escritura como urgencia para salvarse del oprobioso contexto global en el que Montevideo se confunde con el mundo.

El modelo Quiroga pretende escribir cuentos más allá de los límites del *amor, la locura y la muerte* y vuelve a surgir en relación con el referente sur pero en paralelos y paradigmas diferentes, desde un afuera que, en el caso de Mondragón se sitúa en París, su lugar de residencia y de escritura. Recordemos que la literatura ampara esos lugares míticos, los Sures, hasta imprimirles nuevas significaciones. Sucede con el caso de Quiroga en Misiones, con sus *desterrados*,



personajes de todo color, raza e identidad, que traspasan las fronteras y viven en esa tierra de Misiones, al mismo tiempo como mundo de sufrimiento y de obras y como reino prometido.

Los Sures de Faulkner y su condado de Yoknapatawpha tanto como los pasajes de los personajes de Onetti, representados en la doble cara de Santa María, híbrido entre Buenos Aires y Montevideo, también manifiestan esta ambigüedad y doble significación. El símbolo (a la vez literario y plástico) de la Escuela del Sur, constructivista y fundada por Torres García en 1941, también retoma esta idea del doble con el dibujo de América vista al revés, con el Sur en el Norte como modo de responder a la divisa del pintor y de su escuela: « nuestro norte es el sur ».

Estos movimientos dobles o triples revelan la urgencia con que se dice algo nuevo en la economía de la escritura; son, desde ese punto de vista, signo de rebelión. Ese tipo de grafía mantiene en vilo al lector de la novela epistolar *¡Bernabé Bernabé!* (1988) de Tomás de Mattos, escrita con el propósito de desbaratar la univocidad con que se ha escrito la Historia. Como en el caso de la escritura de Darwin, la expresión juega con lo especulativo, entre lo personal (epístolas de Josefina Peguy a su amigo periodista) y la importancia exterior que puede tener la intriga (avance para la ciencia en el caso de Darwin, conocimiento de una parte oculta de la Historia para el Uruguay que representa Josefina Peguy). Ambos conocimientos han quedado en vilo, sin resolverse.

En el caso de Darwin, es necesario llegar al siglo XX para que, en la genética, sus hipótesis sobre la evolución de las especies y la similitud asombrosa que puede haber entre ellas, a pesar de haber vivido alejadas en el espacio y en el tiempo, sean leídas como trazas en su obra. Los nuevos paradigmas científicos se refieren a sugerencias y observaciones de Darwin por lo que ha puesto en evidencia el “texto genético” (ADN, genes del desarrollo, genes domésticos, genes de regulación). Este discurso de la genética dialoga, a distancia, con las reflexiones que aparecen en el discurso de Darwin.

El caso “Darwin” permite analizar toda la carga de mitificación y de ideología que existe en torno a los descubrimientos (no solamente científicos sino también a los que se manifiestan en la literatura) y a su rápida canonización. Al leer el *Diario* de Darwin descubrimos que sus hipótesis de trabajo sobre lo que él



llamó la “transmutación” de las especies fueron madurando a medida que analizaba los fósiles y animales vivos que recoge en América. El caso “Darwin” nos muestra también cómo nos comportarnos apasionadamente frente al objeto de estudio y cómo el deseo de saber más nos guía a medida que vamos elaborándolo: se instala en nosotros como verdad que se quiere compartir y, por eso, se escribe. De ahí que comparemos el discurso de Darwin, hecho de observaciones pertinentes y lecturas desprejuiciadas sobre una realidad nueva, a la de otros escritores y a la representación que se hace de ellos en la figura de Josefina Peguy, que lee desde otro ángulo los materiales del archivo de su marido, que contienen elementos importantes para comprender la Historia nacional.

La construcción de *¡Bernabé Bernabé!* de Tomás de Mattos revela el valor de la mirada y la función de la lectura (comparable al lugar que ocupa la observación en el método científico). Josefina, desde un lugar del decir distinto respecto al que ocupara su marido en la sociedad de su época, se permite reflexionar y encontrar la *différance*, una manera nueva de representar las relaciones del sujeto con la historia y la sociedad de su tiempo; desde ese lugar, descubre los nudos de un ocultamiento practicado por la Historia para justificar el presente.

Al elegir la figura de Peguy, mujer viuda que declara en la novela ser contemporánea de Darwin aunque más joven que él (su padre era amigo de Bonpland, naturalista francés, relacionado con la expedición de Darwin en Río de la Plata), Tomás de Mattos revela lo que oculta la verdad histórica: los archivos de su marido difunto encierran informaciones sobre acontecimientos disimulados por la historia nacional, en particular en relación con la matanza de los indios Charrúas, que es como el pecado de *hybris* cometido por la joven nación y por decisión del Presidente Rivera (Braillon 1999: 48-68).

Los Charrúas son una parte de la nación; los hechos retratados por una mujer, una voz menor de la Historia y transcritos por ella en forma epistolar (género intimista por excelencia, como el diario), la llevan a identificarse con este sufrimiento colectivo. En la última secuencia de la novela la narradora exclama: “Pero ahora agonizo”. El lector reconstruye pasajes anteriores de la novela en función de esta declaración y se da cuenta de que el yo de Josefina es el eco de otras voces que parece asumir, paralelamente, la voz de Sepé, el cacique charrúa que agoniza pronunciando casi las mismas palabras, y la voz del coronel



Bernabé, representante del poder político en la historia, que también muere viéndose agonizar, con la cara manchada de sangre.

Tomás de Mattos ha querido mostrar con esa tríada de voces que agonizan (actúan) en una (la de Josefina) el resultado de fuerzas en pugna, el diferendo político en un mismo cuerpo social feminizado: la Patria definitivamente desmembrada. Lo que se conjuga en una voz son disidencias, la fuerza de tres discursos que se contradicen recoge la forma nómada de la identidad nacional malherida. Ese yo de la coda, desde la intimidad de la protagonista de la novela, retoma la unidad dramática de la escena que representa el caos nacional.

Nos interesa destacarlo en este trabajo sobre la literatura como representación susceptible de constituir un tipo de espejo que reproduce las transformaciones antropológicas e históricas de una sociedad. Más allá del mensaje singular de Josefina, sujeto con opciones claras (lugar desde donde escribe, competencias y motivaciones para hacerlo, punto de vista adoptado, modalidades de estilo), se revelan las huellas de transformaciones que toda escritura (*grama*) implica. Todo tipo de discurso, así como su lectura, pueden revelar una fotografía de la sociedad de su tiempo y, por lo tanto, son susceptibles de aportar conocimientos. Desde ese punto de vista, podemos considerar como puestas al día, cada una en su época, estas representaciones en busca de sentidos de lo americano: la contribución que hace Darwin al describir el paisaje, las ciudades, los pájaros, los carpinchos y unos fósiles “uruguayos” (*Darwin 1839: 44-72*), la puesta al día de las razones de un horror apocalíptico pero declinado en escenas cotidianas en *El misterio H Quiroga* de Juan Carlos Mondragón, la puesta en tela de juicio del relato de la Historia por Tomás de Mattos en *¡Bernabé Bernabé!*.

Entre lo local y lo global, entre la migración y/o el exilio, entre los Sures que se acumulan en el Sur y otros que se van al Norte, y con Nortes que se instalan en el Sur, la marginación de muchos tiene hoy marca de universalidad. No se trata solamente de comprobar y de analizar, como ya lo han hecho Homi Bhabha (1990) o Gayatri Spivak (1988) la relación de diálogo o confrontación entre culturas que surgen como consecuencia de diferentes momentos de descolonización, o de designar como lo hace García Canclini diferentes tipos de hibridación, sino de analizar ese espacio intermedio (*Third Space* como lo denomina Bhabha o *de entre dos mundos* para Daniel Sibony), espacio de transculturación,



de pasaje, residencia, consulta y mediación, que da lugar a la construcción de nuevas cartografías en movimiento, que la literatura representa con marcas de tiempo y de espacios superpuestos, y que se identifican como superpuestos aunque formando parte de un mismo tejido, como en *patchwork*, de la escritura.

Se pueden analizar como resultado de estados y formas de pensamiento que se diversifican, como resultado de experiencias varias, dentro y fuera de lo local, y que se destacan como singulares y características del sujeto en el proceso de la escritura. Por otro lado, queda claro que no se está completamente en periferia cuando uno vive hoy en Uruguay o en Paraguay, en Bolivia o en la Guadalupe, sobre todo cuando se trata de aprender lo específico de esas culturas, de consultar sus fuentes y de tener acceso a las obras (ya que, a pesar de Internet y de las bibliotecas virtuales, sigue siendo necesario contar con especialistas que investiguen un punto preciso del *patchwork* y consultar archivos o bibliotecas muchas veces en lugares poco accesibles).

La producción crítica específica producida en cada uno de esos lugares constituye polos de excelencia (en Argentina, en Uruguay, etc.). Pero es imposible comprenderla y analizarla si no es desde una postura que acepte el vaivén entre lo que ella representa y lo que se representa en otras partes del mundo. A través de cada una de las especificidades, si se la utiliza como lente o lupa para ver un único pedacito de un tejido de varios hilos, *patchwork* plural, a primera vista descosido y disforme, se puede lanzar la propuesta de leer las singularidades con el lente de la interculturalidad (Ben Messahel: 2009). Los paralelismos posibles son múltiples y diversos; por eso, hablamos de un nuevo proceso de mestizaje a escala mundial (Alexis Nouss: 2005). Proponemos que este principio de la complementariedad y de la relación con el otro vaya remplazando el análisis de lo que han sido las “márgenes” o “periferias” y los denominados tradicionalmente “centros”, y que este principio de la complementariedad en movimiento sea adoptado también por el analista.

Bibliografía

Aínsa, Fernando (1994): *Del canon a la periferia: encuentros y trasgresiones en la literatura uruguaya*. Montevideo: Trilce.



_____ (1994): *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya*. Montevideo: Trilce.

Area, Lelia (2006): *Una biblioteca para leer la Nación. Lecturas de la figura de Juan Manuel Rosas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Basso, Eleonora y Vegh, Beatriz (ed.) (2004): *William Faulkner y el mundo hispánico. Diálogos desde el otro Sur*. Montevideana N° 5, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Letras Modernas.

Bhabha, Homi (ed) (1990): *Nation and Narration*. London /New York: Routledge.

Benjamin, Walter, (1990) [1923]: *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste. Paris: Payot. Benjamin,

_____ **Walter**, (2003) [1935]: *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac, Paris: Allia.

Benjamin, Walter (2000) [1938]: *Paris, capitale du XIXe. Siècle. Le livre des passages*, trad. de Jean Lacoste. Paris: Cerf. (Original en alemán: Rolf Tiedemann (ed.) (1982): *Gesammelte Schrifte -V-Das Passagen-Werk*. Francfort: Surhrkamp Verlag).

Ben-Messahel, Salhia (2009): *Des frontières de l'interculturalité. Etude pluridisciplinaire de la représentation culturelle: Identité et Altérité*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.

Blixen, Carina (ed. y prólogo) (1991): *Extraños y extranjeros. Panorama de la fantasía uruguaya actual*. Montevideo: Arca.

Braillon, Cécile (1999): *Leyenda y mito en ¡Bernabé Bernabé! De Tomás de Mattos*. Tesina. Dirección Annick Louis, Université de Reims, France.

Chibán, Alicia, Mozejko, Teresa, Giraldo Dei Cas (eds.) (2005): “Héroes de papel, avatares de una construcción imaginaria en América Latina”. En: *Revista Iberoamericana* Vol. LXXI, N° 213, pp. 983-990.



Da Cunha-Giabbai, Gloria, «Benedetti y el porvenir de su pasado». En: **Mario Benedetti: inventario cómplice**. Edición de Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira, Biblioteca de las culturas hispánicas, Biblioteca virtual Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com> (consulta 14-2-09)

Darwin, Charles R. (1839): *Narrative of the surveying voyages of His Majesty's Ships Adventure and Beagle between the years 1826 and 1836, describing their examination of the southern shores of South America, and the Beagle's circumnavigation of the globe. Journal and remarks. 1832-1836*. Revision and Scanned and OCR'd by John van Wyhe 2.2005; proofread and corrected by Sue Asscher 3.2006. RN3. © 2002-9 *The Complete Work of Charles Darwin Online*. John van Wyhe Director. (Consulta 4-2-09).

Deleuze, Gilles (1977): *Dialogues avec Claire Parnet*. Paris: Flammarion (1977), rééd. Augustée Champs (1993).

Deleuze, Gilles - Guattari, Felix (1973): *Capitalisme et schizophrénie*. Tomo1: *L'anti-Œdipe*. Paris: Ed de Minuit.

Deleuze, Gilles-Guattari, Felix (1980): Tomo 2: *Mille plateaux*. Paris: Ed. De Minuit.

Derrida, Jacques (1967): *De la grammatologie*, Paris: Les Editions de Minuit, Collection «Critique».

Giraldi Dei Cas, Norah (2005): «Passages dans le récit uruguayen d'aujourd'hui (1995-2005)» En: Raúl Caplán (ed.), *La culture uruguayenne aujourd'hui*. Paris: *Les Langues néo-latines*, N° 333, octubre 2005, pp. 43-60.

Giraldi Dei Cas, Norah (2008): «Les Suds des Amériques», Conferencia. Colloque International *La littérature latino-américaine au seuil du XX siècle*. Cerisy-la-Salle: 11 -18 julio 2008.

Idmhand, Fatiha (2006): «El emigrante español en Uruguay: figuras del «entredós» en los relatos de José Mora Guarnido». En: Pier Luigi Crovetto, Laura Sanfelici (eds.). *Palabras e ideas, idas y vueltas. Las relaciones culturales y lingüísticas entre Europa y América Latina*, XXXVI Congreso Internacional del Instituto

internacional de literatura iberoamericana (ILLI), 2006. Genova: Editori Riuniti University Press (lingue e culture), pp.89-90 + CD.

Lapierre, Nicole (2004): *Pensons ailleurs*. Paris: Gallimard.

Mocejko, Danuta Teresa, Costa Ricardo (eds.) (2002): *Lugares del decir* (Vol. 1). Rosario: Homo Sapiens Editores.

Mocejko, Danuta Teresa, Costa Ricardo (eds.) (2007): *Lugares del decir* (Vol. 2). Rosario: Homo Sapiens Editores.

Nouss, Alexis (2005): *Plaidoyer pour un monde métis*. Paris: Les Editions Textuel.

Olivera, Jorge (2005): «El miedo en la literatura uruguaya: un efecto de construcción narrativa». En: *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 34, pp. 43-69.

Quammen, David (2009): «Bicentenaire de Darwin»: première partie En: *De Darwin à la génétique. 150 ans après la théorie, la révolution continue*. National Geographic France vol. 20.2, N° 113, pp. 10-19.

Rama, Ángel (1966): *Cien años de raros*. Montevideo: Arca.

Rico, Álvaro (ed.) (2008): *Historia reciente, historia en discusión*. Montevideo: Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2008.

Ridley, Matt (2009): «Bicentenaire de Darwin : seconde partie. Descendants de Darwin» En: *De Darwin à la génétique. 150 ans après la théorie, la révolution continue*. En: National Geographic France, vol. 20.2, N° 113, pp. 22-39.

Sibony, Daniel (1991): *Entre deux. L'origine en partage*, Seuil: Points-Essais.

Spivak, Gayatri (1988): «Can the Subaltern Speak?» En: Leslon and L. Grossberg (ed): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingtoke, Macmillan.



¿Archivos (re)visitados?: Culturalismos revisionistas en la nueva novela histórica uruguaya. A Propósito de *La fragata de las máscaras* de Tomás de Mattos.

José Manuel González Álvarez¹

RESUMEN

El presente artículo se propone ahondar en la cuestión de la Nueva Novela Histórica en el Uruguay durante la década de los 90 del pasado siglo XX; más concretamente pretende ahondar en un sector de esta producción que hace del culturalismo y la metaliteratura sus nutrientes básicos. Para ello se procede a analizar una serie de textos, haciendo especial énfasis en *La fragata de las máscaras* de Tomás de Mattos y en *Delmira* de Omar Prego Gadea, y cuestionando en último término su propia catalogación de novelas históricas.

PALABRAS CLAVE

Nueva Novela Histórica, Uruguay, puestas en abismo, culturalismo, metaficción.

ABSTRACT

The present article explores the rather suggestive topic of the New Historical Novel in Uruguay in the 90s. It particularly emphasizes the specific use of metaliterature and culturalism. To accomplish this goal some Uruguayan contemporary texts are analysed, focusing on *La fragata de las máscaras* by Tomás de Mattos and *Delmira* by Omar Prego Gadea, questioning their true literary genre categorization.

KEY WORDS

New Historical Novel, Uruguay, *mise en abîme*, culturalism, metafiction.

¹ Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Es profesor de Teatro Latinoamericano en el Máster de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Salamanca y autor de numerosos artículos sobre escritores españoles e hispanoamericanos publicados en revistas especializadas de Francia, Italia, España, México y Estados Unidos. Actualmente tiene en prensa el libro *Autoficción, hibridismo genérico y modalidades de la crítica en la escritura de Ricardo Piglia (1975-2005)*. Contacto: josemangonz@yahoo.es



Durante la última década del pasado siglo XX el subgénero Nueva Novela Histórica conoció en la ribera oriental del Río de la Plata un importante auge impulsado por una serie de narraciones que hacen de la metaficción, las estrategias autorreflexivas y el prurito culturalista el núcleo de su disposición estructural. Frente a los ingredientes que la crítica ha venido mayoritariamente enunciando para el subgénero como el grotesco, la parodia y la desacralización del legado histórico discursivo, otros estudiosos como Fernando Aínsa aducen como elemento constitutivo crucial de muchos textos la presencia del palimpsesto como recurso y la tendencia a la intertextualidad (Aínsa 1991: 13-31).

La reescritura del pasado apreciable en *Maluco. La novela de los descubridores* (1990), de Napoleón Baccino Ponce de León, o en *Delmira* (1996), de Omar Prego Gadea, adquiere un cariz de mayor intelectualismo al prodigarse, como también señala Aínsa, en el desdoblamiento de identidades y en juegos especulares anexos a la órbita borgiana. En la misma dirección se orientan las observaciones de Roberto González Echevarría quien, en un iluminador trabajo, indaga en una tipología novelística que acuña bajo la denominación de “ficciones de archivo”. Categoría abanderada por textos como *Yo el Supremo* (1974) o *El general en su laberinto* (1989), estas ficciones de archivo se urden en torno a intrincadas redes intertextuales, se prodigan en sugerentes espejos de la escritura y de la lectura y adquieren a menudo la pretendida imagen del texto como palimpsesto depositado en un archivo (González Echevarría 2000: 63-76). El acentuado culturalismo de esta veta narrativa llega a su expresión máxima con novelas que adoptan como modelo precedente un texto también ficcional, prescindiendo del lance histórico y nutriéndose de un referente enteramente literario. Ese es el caso de *La Fragata de las Máscaras* (1996), del narrador uruguayo Tomás de Mattos (Montevideo, 1947).

La inclusión por parte de Ángel Rama en 1966 de unos relatos surrealistas y de corte kafkiano en una antología de jóvenes escritores uruguayos supuso el inicio de la trayectoria literaria de Tomás de Mattos (Montevideo, 1947). Abogado radicado en Tacuarembó casi desde su nacimiento, De Mattos cuenta con una dilatada trayectoria como creador, con tres libros de cuentos en su haber -*Libros y perros* (1975), *Trampas de barro* (1983) y *La gran sequía* (1984)-, dos novelas cortas -*Ni Dios permita* y *Cielo de Bagdad* (2001)-, y cuatro novelas que integran el grueso de su propuesta narrativa: *¡Bernabé, Bernabé!* (1988), tan controvertida



como reconocida, que le ha valido los premios Bartolomé Hidalgo en 1988 y el de la Intendencia Municipal de Montevideo a la mejor novela de ese mismo año; *La Fragata de las Máscaras* (1996), texto con que se da a conocer en España; *A la sombra del paraíso* (1998), que refiere los avatares de unas humildes criaturas en un recóndito pueblo de la frontera, y *La Puerta de la Misericordia* (2004), ambiciosa y mastodóntica reconstrucción de la vida de Jesucristo desplegada a lo largo de setecientas páginas que completa hasta el momento su nómina de títulos. Las propuestas literarias de Tomás de Mattos parecen signadas por el empecinado asedio a una verdad siempre inaccesible y por una pertinaz indagación en los perfiles psicológicos de sus ideaciones al cultivar un realismo con extrapolaciones metafóricas que, enmarcado en un fondo simbólico, constela el conjunto de su narrativa y le confiere un tono alegorizador y universalizador.

La Fragata es el resultado de un proceso de maduración de catorce años en los que Tomás de Mattos emprendió y concluyó otros proyectos literarios, entendidos por el autor como textos provisionales en los que ejercitar la prosa y “probar” la solvencia de Josefina Péguy como narradora antes de entregarnos la que es sin duda su novela más densa y ambiciosa²; en ella, el autor de *¡Bernabé, Bernabé!*, asume el reto de reescribir el relato *Benito Cereno* (1854) de Herman Melville, donde se nos refiere la trama del motín de unos esclavos africanos que hacen preso al capitán chileno Benito Cereno y se ven obligados a simular una situación de normalidad ante la llegada del capitán norteamericano Amasa Delano, incapaz de apercibirse de la rebelión. El mismo De Mattos atribuye el deslumbramiento que le produjo la lectura de *Benito Cereno* a su condición de “novela con gran carga de silencios”, justificando entonces el innegable valor de las “ausencias significativas” invocadas por Michel de Certeau (Certeau 1985: 21).

Frente a Melville, que convierte a Delano en el narrador del relato, De Mattos invierte los términos del texto, aprovechando sus cabos sueltos y concediendo a los esclavos el protagonismo narrativo de una historia cuya “autora” resultar otra entidad ficcional ideada por De Mattos: Josefina Péguy de Narbondo, dama

² En este sentido, De Mattos entendió *¡Bernabé, Bernabé!* como una suerte de “estreno en provincias”, como antesala de la gran apuesta narrativa que constituía *La Fragata...*, convencido -erróneamente- de que éste sería el texto que, por su filoso tratamiento de la revolución artiguista y por el planteamiento de dilemas morales, suscitaría la polémica.



montevideana del siglo XIX –que ya figuraba en el “equipo de narración de ¡Bernabé, Bernabé!-, autora de unos manuscritos que cincuenta años más tarde serán a su vez rescatados y editados por Milton Morales Real, albacea literario de los Narbondo y encargado de enmarcar los contornos del texto, abriendo las puertas decididamente a los efectos especulares de carácter metaficcional, avanzando la novela entre una maraña de versiones, voces y niveles discursivos difícilmente discernibles. El texto se perfila - en lo que hace a su disposición formal- como un auténtico homenaje a la noción de transtextualidad aducida por Gèrard Genette (Genette 1989: 9-17); en tanto derivación y reescritura de *Benito Cereno*, *La Fragata de las Máscaras* mantiene una relación hipotextual con el relato de Melville que a su vez propicia una sugerente incorporación de intertextos; mientras que la puesta en acción de Josefina Péguy como narradora permite desarrollar múltiples alusiones metatextuales e incluso autotextuales, mientras que el albacea y prologuista M.M.R. desempeña una ingente labor paratextual con la que enmarcará la ficción de Josefina en toda su extensión.

“Rebelde, curiosa, inquisitiva y memoriosa”, Josefina Péguy es una aristócrata uruguaya consagrada a la lectura y a sus plantas, hija de un liberal positivista y ahijada de Amado Bonpland, quien “fomentó su curiosidad hasta condenarla a la dispersión” (De Mattos 1988: 10) y resolvió darle el nombre de la emperatriz Josefina. Relatora de ¡Bernabé, Bernabé! y de *La Fragata de las Máscaras*, Josefina Péguy comparece ante nosotros como una sutil observadora de la realidad; su condición de mujer en el siglo XIX, excluida de la esfera pública y no involucrada en los convulsos vaivenes de la época, le permite –como quiere De Mattos- ver la realidad “con los ojos de Andrómaca”, escrutarla en todas sus inflexiones y señalar, desde una privilegiada posición de neutralidad intelectual, las contradicciones ocultas en la conducta humana: “Lo esencial era un personaje que estuviese enormemente interesado, que fuera sensible, comprometido, pero al mismo tiempo era mucho mejor que fuera mujer, desde el momento en que está encerrada en un ocio forzoso” (Fontana 1988: 22).

La novela que nos ocupa no es sino la culminación de una sugestiva cadena de reescrituras, hipotextos e hipertextos que se remontan a un referente histórico: en agosto de 1799 los esclavos africanos a bordo de la fragata española “Santo Domingo”, capitaneada por el chileno Benito Cereno, se amotinaron frente a la costa chileno-peruana y desvían el rumbo de la embarcación hacia Senegal. El



capitán estadounidense Amasa Delano divisa desde su nave la fragata errante y, creyendo que ésta necesita abastecerse de agua, la aborda, lo que obliga a los esclavos a montar toda una escenografía para que una sola persona no se percate de la revuelta, en una portentosa y exitosa simulación de normalidad; a la postre, el otrora capitán Benito Cereno se arroja sobre la nave norteamericana “Perseverance”, descubriéndose el motín; tras una sangrienta refriega, los esclavos son capturados, juzgados y ajusticiados en una plaza pública de Lima. En 1817 Amasa Delano publica una suerte de diario de a bordo³ de diecisiete páginas en el que inserta su particular visión de los sucesos acaecidos en la fragata de manera plomiza, sucinta y desdibujada.

En 1854 Herman Melville retoma el episodio y le otorga unas credenciales definitivamente literarias a través de *Benito Cereno* (Melville 1993 [1854]), breve relato en que el escritor neoyorquino tematiza, con gruesos trazos, las desatinadas cábalas del capitán Delano, incapaz de desentrañar la representación teatral que le está siendo endosada. *Benito Cereno* aloja una textualización novelesca del diario de Delano y de las actas del tribunal chileno en una interesante intertextualidad: tales actas con el testimonio de don Benito son reproducidas al final, generándose un perspectivismo y contraste palmario entre la rigidez del registro jurídico y la mayor amplitud y flexibilidad de la versión melvilliana. La lectura de *Benito Cereno* deslumbrará siglo y medio más tarde a Tomás de Mattos quien, advirtiendo las enormes virtualidades narrativas, religiosas y morales que el relato alberga, acomete una reescritura –y una relectura- del mismo, suplantando su univocidad y abriéndolo a distintas versiones. No obstante, el triple trasvase discursivo referido (actas del tribunal chileno- diario de Delano- *Benito Cereno* de Melville- *La Fragata* de De Mattos) fue conocido por el autor uruguayo ya en plena redacción de la novela, por lo que cabe catalogar *La Fragata de las Máscaras* de novela involuntariamente histórica desde el punto

³ El largo título del diario es *A narrative of voyages and travels in the Northern and Southern hemispheres comprising three voyages round the world, together with a voyage of survey and discovery in the Pacific Ocean and Oriental Islands*, e incluye la relación del motín en el capítulo dieciocho. El original se encuentra en la Biblioteca del Congreso norteamericano.



de vista de su gestación⁴, que practica una reescritura del pasado basada en un nutriente enteramente literario⁵.

Tal disposición envolvente alcanza a la autoría misma del texto, sometida a una sucesión de jerarquías ficcionales que parten de Amado Bonpland en tanto dispensador y primer canalizador de la información relativa al motín; el manuscrito aparece hilvanado a dos manos, con Josefina Péguy como relatora central de una historia abordada también por su esposo Narbondo, cuya aportación personal es hallada por el albacea en forma de legajos y anexos que complementan la escritura de Josefina: “En el capítulo tercero y en la segunda mitad del cuarto se recogieron casi todas las extensas sugerencias de Narbondo. El marido fue decisivo, a lo largo de casi toda la obra, en la configuración psicológica de Dago” (De Mattos 1998a: 15). M.M.R., en su condición de traductor del manuscrito al español, debe ser concebido como el modelador estilístico de una novela que invoca el concurso de cuatro “autores” para ocultar de lleno la voz de Tomás de Mattos.

Asumiendo estamos ante un texto que Josefina elabora para Melville, el plano de la recepción tampoco aparece exento de complicaciones, con el escritor norteamericano como primer lector del manuscrito al que le sigue Elizabeth Melville, el albacea del archivo Narbondo- Péguy y su camarada Rutilio Alves Trajano, “anticipándose” a quienes leemos ahora *La Fragata de las Máscaras*. Todo ello se corresponde con el no menos complejo ensamblaje de tiempos a que asistimos: el del motín (1799) y el de las entrevistas de Bonpland (1802) –en el plano histórico–, el de la revelación a Josefina (1855), el de la pretendida escritura de *La Fragata* (1891) y el tiempo en que M.M.R. edita el texto (1956) –en el plano ficcional de De Mattos– que se condensan magistralmente para solapar

⁴ “Partí de la idea de hacer una glosa a Benito Cereno cuando no sabía ni siquiera que narrara un hecho histórico” (Domínguez 1996:12). Será el periodista y crítico uruguayo Elvio Gandolfo quien le haga llegar desde la biblioteca del Congreso norteamericano un ejemplar fotocopiado del diario de Amasa Delano.

⁵ En el ámbito hispánico, otras tres novelas retoman en mayor o menor grado una narración de Herman Melville como pre-texto: *Colibrí* (1984), de Severo Sarduy y *Mundo del fin del mundo* (1994), de Luis Sepúlveda, donde el protagonista se embarca en un ballenero intentando emular la aventura del capitán Achab en *Moby Dick*. Por su parte, en *Bartleby y compañía* (2000) Enrique Vila-Matas recoge el estereotipo minimalista y negador de Bartleby para trazar toda una genealogía de “escritores del no”.



la auténtica cronología de la novela: desde 1982 hasta que es publicada por De Mattos en 1996 ya en el plano real extraliterario.

De la complejidad estructural consignada se desprende que la apuesta por la polifonía textual constituye uno de los soportes fundamentales del texto; a este respecto, la multiplicidad de discursos que De Mattos reúne y confronta acredita no sólo el consabido estatuto de novela histórica de *La Fragata...*, sino también un cariz metahistórico en tanto aglutinadora de versiones o microhistorias⁶. Haciendo valer su condición de abogado, el autor de *Trampas de barro* emplea la técnica contrapuntística no tanto para extraer certezas que considera inabordable como para incentivar criterios de conciencia: “Me gustaría que fueran novelas polifónicas, donde no hubiera dos partes como en un juicio sino múltiples partes, que cada parte tuviera la posibilidad de alegar y que el autor se abstuviera de dar sentencia dejando que cada lector la dicte por su parte” (Caetano 1994: 51).

Otro de los rasgos destacados por González Echevarría respecto a las “ficciones de archivo” es su reiterada propensión a utilizar modalidades narrativas fundadoras del discurso novelístico latinoamericano, característica a la que se adhiere de pleno derecho *La Fragata de las Máscaras*. La novela de De Mattos lleva a cabo una reactualización de moldes textuales como la epístola, la parábola, los mitos, las crónicas de viajes e incluso un recurso como el de la oralidad; es precisamente este último el que incide de manera más decisiva en el tejido de nuestra novela, revelándose como uno de los elementos rectores del texto de Josefina si tenemos en consideración que el conjunto de testimonios, confesiones, interrogatorios, confidencias y delaciones son objeto de una formalización literaria e integran la materia prima de las versiones escritas. Delano e Infelz aparecen relatando oralmente sus respectivas percepciones de la rebelión mientras Bonpland hace lo propio con Josefina.

⁶ “Esta concepción del hecho histórico impone o por lo menos hace aconsejable en una novela histórica la adopción de una estructura polifónica que procure esa traducción y síntesis de perspectivas que, desde Marx a Mannheim, se recomiendan para una aproximación a una verdad que siempre es provisoria, en cuanto se la puede mejorar y completar” (De Mattos 1998c).



Semejante relieve adquiere el molde epistolar, cuya notable incidencia en *La Fragata...* incrementa el potencial dialógico de la novela, permitiendo un tono claramente confesional y habilitando el diálogo intelectual entre las propuestas ficcionales de Josefina y de Melville en la carta inicial y un diálogo de corte más doméstico en la respuesta de Lizzie que cierra el texto; la indicación invariable de un emisor y un destinatario actúa como demarcador discursivo que delimita nítidamente los confines de la ficción.

El libro de viajes es otra modalidad en cierto modo recuperada por De Mattos toda vez que su ficción toma como apoyatura la crónica oral de la expedición de Bonpland y el diario de a bordo del capitán Delano, sin olvidar tampoco la recurrencia al mito y a la parábola, por la que se inclina el fraile Infellez en alguna ocasión con sus mensajes crípticos, que a veces se vuelcan atinadamente sobre la ficción en que él mismo se halla inmerso: “Hay veces en las que se me ocurre que el Señor no es un buen dramaturgo. No lo atan las convenciones, no lo asustan las coincidencias, se dispersa en personajes secundarios y, sobre todo, abusa de los símbolos y de las alegorías” (De Mattos 1998a: 213).

La reivindicación de estas modalidades seminales y fundacionales de la novelística latinoamericana ha de entenderse como una suerte de aguda reflexión metaliteraria que subyace a la epidermis de la trama y en virtud de la cual cabría pensar que, junto al cariz reflexivo del texto, junto a esas pesquisas éticas en pos de la verdad, se desarrolla en *La Fragata de las Máscaras* otra pesquisa paralela de índole estética, que persigue rastrear y rehabilitar los orígenes mismos de la novela como género ficcional. En esta misma dirección apuntan la tematización de los actos de narrar y de leer que tan profusamente dispone la novela a la manera de reflexión metaliteraria, y es que *La Fragata...* se recrea en escenificar y multiplicar el proceso de narrar, patente en todos y cada uno de los niveles ficcionales.

Así, Benito y Dago comparecen ante el fraile Tobías Infellez para recordar su propia versión de los hechos. A su vez, Infellez también nos es mostrado en disposición de narrar al naturalista Amado Bonpland –tío de Josefina– los distintos testimonios que ha podido recabar –“dirás que esta escena que acabo de recrear es pura fantasía y tendrás razón [...]”, “lo que te voy a narrar no proviene de ninguna morbosa fantasía. Lo oyo mi hermano de boca de varios testigos”– (De



Mattos 1996: 414), mientras Bonpland hace lo propio con Josefina: “Herman murió creyendo que a usted le complacería leer su *Billy Budd*. Supongo que así será; pero aun si se equivocara, estoy segura de que, al menos, le agradecerá recibir un sentido recuerdo de quien fue, pese a no haberse visto nunca, y por obra y gracia de esa mágica pero magra compensación que dispensa la literatura, un entrañable amigo” (De Mattos 1998a: 414).

El protagonismo de los actos de narración y lectura viene a evidenciar la relevancia que Tomás de Mattos concede a la reflexión metaliteraria. Sepultada bajo la trama más visible del motín, más allá de la nube de versiones, nuestro autor se ejercita en una indagación exhaustiva en torno a los protocolos de producción y recepción discursiva. Aunque esta cuestión no es formulada de manera expresa por el autor en la superficie de su escritura, De Mattos va enhebrando un tejido que nos invita a considerar la naturaleza ineludiblemente artificiosa de todo discurso, abocado en última instancia a las “máscaras de cartón” invocadas por Melville. Con su carácter polifónico, cabría entender *La Fragata de las Máscaras* como un intento por contrarrestar la hipotética univocidad que preside el *Benito Cereno* y ofrecer un espectro más amplio de perspectivas, porque disponer una estructura polifónica, prestar una voz –y una máscara– a cada personaje supone dispensar un tratamiento ecuánime a cada ente de ficción e integrar a todos ellos en el juego de ocultaciones que soporta el texto.

Tal recurso de derivación remite nuevamente a la hipertextualidad, modalidad transtextual esgrimida por Genette y que halla en *La Fragata* una ejemplificación notoria de la facultad expansiva que toda ficción atesora. El mismo Genette caracteriza con elocuencia los efectos del procedimiento hipertextual: “El arte de hacer lo nuevo con lo viejo tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos hechos ex profeso: una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto” (Genette 1989:15).

Ingredientes como el culturalismo y la intertextualidad resultan definitivos para decantar la adscripción de *La Fragata* a una vertiente narrativa que integran *Los papeles de los Ayarza* (1988), de Juan Carlos Legido, *El archivo de Soto* (1993), de Mercedes Rein, *El ojo dindymenio* (1993), de Daniel Chavarría, *Maluco. La novela de los descubridores*, de Napoleón Baccino Ponce de León y *Delmira*, de



Omar Prego Gadea. Aun asumiendo la autonomía insobornable de toda construcción ficcional, estas cinco novelas, publicadas en un lapso temporal de tan sólo ocho años, mantienen relaciones lo suficientemente diáfanas como para desvelar la existencia de una deriva novelística básicamente meditativa y culturalista, que ha dominado la esfera de la ficción histórica en el Uruguay durante la década de los noventa.

En consonancia con el talante exhibido por De Mattos en su reescritura de *Benito Cereno*, estas novelas prescinden de los mecanismos expresivos que han venido operando mayoritariamente en la Nueva Novela Histórica latinoamericana, reemplazando las fórmulas grotescas y paródicas por recursos de cariz más inquisitivo. Asimismo, es de notar en ellas la marcada inclinación por el culturalismo como elemento desencadenante de una ficción cuyas excelencias nos son mostradas y celebradas de continuo, aparte de una socorrida apelación al género epistolar como molde formal que encuadra total o parcialmente las narraciones.

En *Los papeles de los Ayarza*, Juan Carlos Legido dispone una voz enunciadora que aparece bajo la función de recopilador de unos documentos ubicados en una “destartalada cómoda”, con lo que se pulsa *ab initio* la convención del manuscrito encontrado y la correspondiente metaficción distanciadora. La narración se articula en torno a las anotaciones personales de Hernán Ayarza Salazar, un acaudalado criollo imbuido de ideas ilustradas entregado por igual a la causa colonial y a la liberal emancipadora, proporcionándonos un análisis de la realidad extraordinariamente matizado y vehiculado puntualmente por la epístola como marcadora de los límites discursivos y propulsora de un mani-fiesto tono reflexivo.

Similar planteamiento se registra en *El archivo de Soto*⁷, donde Mercedes Rein pone en circulación a un narrador que ha rescatado la correspondencia acumulada por Juan José Soto desde 1860, una serie de cartas que recrean la convulsa coyuntura política del país y que se alternan con el discurso de este anónimo compilador que, al igual que Josefina Péguy, mantiene una postura de neutra-

⁷ Para una caracterización más detallada de la novela, vid. Mericy Caetano, “La Nueva Narrativa Histórica de los escritores uruguayos”, *loc. cit.*, pp. 50-54.



lidad ética ante lo recopilado. Como reconoce la misma autora: “Pienso que tal vez existe tanto en la novela de Tomás como en *El archivo de Soto* una intención de no explicitar demasiado los juicios personales del autor sobre el aspecto ético de los acontecimientos”. (Rein et alii 1996: 54).

Llegados a este punto, interesa subrayar un aspecto que se hace presente en las dos novelas que acabamos de mencionar, así como en *Delmira* y en la propia ficción de Tomás de Mattos: en ellas se invoca como punto de anclaje a una suerte de narrador archivero, recopilador o albacea que decide dar a conocer unos materiales que él mismo ha desempolvado y que, en mayor o menor grado, configuran el magma de la narración. La presencia de este compilador imaginario propicia en los textos una doble modelación discursiva, dada la alternancia entre la voz de quien elabora los manuscritos y la de quien los enmarca y difunde, con la consiguiente duplicidad de tiempos narrativos⁸.

Ajena a este recurso pero igualmente inmersa en la vocación constructiva que pretendemos delinear se halla *El ojo dindymenio*, de Daniel Chavarría. Una investigación judicial para atrapar a los ladrones del ojo de amatista de Atenea en Dindymon, junto a los amores de Alcibíades y Aspasia conforman el cañamazo de una materia narrativa consagrada a la reflexión en torno al mundo clásico en tanto germen de la cultura occidental. Aprovechando ocasionalmente un discurso epistolar, el texto privilegia una veta meditativa acuciada por el declive de la civilización griega tras la guerra del Peloponeso. La quiebra de valores espirituales induce a Aspasia a proclamar la salvación por la poesía: “¡La poesía! Eso me queda también. He ahí la verdadera adivinación, el arte supremo, nutrido de la divinidad. Su esencia augural me persuade más y más en estos días terribles de que ese Dios, Inteligencia o Nous que ordena el universo, mucho se ocupa de los hombres, interviene en sus negocios, timonea sus destinos” (Chavarría 1993: 346).

Esta reivindicación de la *poiesis* en tanto proveedora de lucidez nos aproxima significativamente a *La Fragata de las Máscaras*, espacio textual que incluye entre

⁸ Un año después de su publicación, Mercedes Rein reelaboró la novela en formato electrónico para convertirla en *Los papeles de Soto* (vid. <http://www.autoresuruguayos.com>)



sus consideraciones metaliterarias centrales la sublimación de la ficción como vía más plausible de ingreso en una supuesta verdad. La exaltación del acto creador aparece en ambas novelas vinculado al manejo de un culturalismo catalogado más arriba como “proyectivo” por su facultad para abastecer de referentes a la ficción y enriquecerla iluminando posibles lecturas adicionales. Las figuras de Pericles, Sócrates, Aristófanes y Fidias desfilan ficcionalizadas por las páginas de *El ojo dindymenio* siendo objeto, a la par, de una calculada adecuación estilística que permite prescindir de un instrumento paródico y dislocador como el del anacronismo deliberado.

Al inicio de nuestra exposición aludíamos a la novela *Maluco. La novela de los descubridores*, de Napoleón Baccino, propuesta ficcional más que sugerente considerando que el peso de la enunciación recae sobre el bufón de la armada, cuya marginalidad lo habilita para emitir un discurso alejado de intereses creados y próximos a una hipotética verdad histórica. A esta misma opción se acoge Tomás de Mattos en *La Fragata de las Máscaras* al elegir como narradora a una mujer decimonónica, igualmente al margen de quienes ostentan la facultad discursiva que modela la escritura de la historia. Desde su entorno ocioso y doméstico, Josefina Péguy es no sólo la encargada de configurar su particular percepción de un acontecimiento sino de remitirla a una instancia superior en rango. En este punto asistimos a un significativo paralelismo entre *Maluco* y *La Fragata de las Máscaras*: si el bufón Juanillo Ponce envía su carta relatoria al rey de España, en nuestra novela Josefina hace lo propio con Herman Melville -encarnación en este caso de la voz oficial- al reescribir y prolongar una de las ficciones del norteamericano.

Opta Napoleón Baccino por la estructura epistolar como eje sobre el que bascula su narración en un doble nivel: los tripulantes de la expedición reproducen en forma de carta sus vivencias personales, incrustadas a su vez en el relato del bufón que, formalizado bajo el molde de la epístola, impulsa un desenvolvimiento discursivo de carácter concéntrico, como acontece en la ficción de Tomás de Mattos. En esta línea de afinidades se ubica el talante meditativo que impregna *Maluco*, donde el marco de una travesía marina auspicia reflexiones intemporales en torno a la ilusión, los sueños y la incertidumbre ante lo desconocido, infundiendo a la narración ese aliento metafórico casi consustancial al binomio hombre-mar.



No elude tampoco la novela de Baccino la disquisición metaliteraria sobre la ficción como constructo, que Juanillo Ponce aborda acaso con mayor nitidez y empeño que la propia Josefina Péguy. Merece la pena reproducir uno de estos pasajes metaficcionales:

Por lo tanto, si el discurso tiene continuidad y os da la sensación que lo he plumeado de una sentada y sin parar para comer una tortilla o dar una meada a las plantas del huerto, te equivocas [...]. Que es mentira. Puro artificio. Trucos que uno aprende para ocultar sus vergüenzas, disimular sus afanes, disfrazar sus miserias. Por eso, Alteza, muchas veces, como ahora, me da rabia la continuidad de mi discurso. Vergüenza me da pensar que la tranquilidad, sea a costa de esconder mis llagas, de desaparecer tras la máscara de las palabras, tras los rostros de los personajes, tras las penas inventadas de esos seres fantasmales que se mueven por las páginas que tanto te deleitan o te afligen. Por eso, Alteza, a veces me dan unas ganas locas de interrumpir mi discurso como ahora y dejar que se vuelva tan accidentado como la vida misma (Baccino 1990: 206-207).

Con la misma claridad cristaliza, también en los dominios de la metaficción, la reivindicación de los actos de escritura y lectura que de manera tan obstinada jalonan el discurrir de *La Fragata de las Máscaras*. Si la cita anterior escenifica al bufón advirtiendo, en tanto escritor, de la calculada y artificiosa organicidad de su discurso, más adelante habrá de releer su propia narración para cerciorarse de que surtirá efecto ante el monarca quien, como Melville en *La Fragata*, asume la doble condición de destinatario de la ficción e integrante de la misma. Napoleón Baccino nos envuelve así en un juego de espejos multiplicadores de la emisión y de la recepción, semejante al que De Mattos urde para adensar la textura de su narración y abundar en la exploración metaliteraria.

La estirpe picaresca del personaje da cabida, por lo demás, a un humor que puntualmente acepta una entonación jocosa, si bien no llega a disolver el peso de lo reflexivo, que se perfila como la característica que consueña en mayor grado con los manuscritos de Josefina Péguy (Vich 1997: 405-418; Perkowska 2002; Verani 1995: 207-220). Planteada en última instancia como una inquisición sobre las conductas humanas practicada desde el prisma de la marginalidad del eterno excluido, *Maluco* logra soltar anclas respecto a la coyuntura histórica que la enmarca inicialmente, de la cual, a decir de Fernando Aínsa, “se descodi-



ficar sus signos y se la despoja del absolutismo de sus verdades para construir alegorías o fábulas morales”. (Aínsa 1994: 58). Merced a estas concomitancias no sería aventurado postularla como cala intermedia que, sin constituir una prefiguración, sí dejó expedito el camino de la Nueva Ficción Histórica uruguaya para la irrupción, seis años más tarde, de *La Fragata de las Máscaras*.

Fernando Aínsa ha apuntado la existencia de una modalidad narrativa engrosada por novelas históricas cuya materia ficcional se engendra a partir de la reescritura de otra novela (Aínsa 1991: 30). El texto de De Mattos bien podría instalarse en tal línea si no fuera porque el crítico uruguayo aduce títulos como *La guerra del fin del mundo* (1981), de Mario Vargas Llosa; *Noticias del Imperio* (1987), de Fernando del Paso, o *La loma del ángel* (1987) de Reinaldo Arenas, textos todos ellos presididos por una reescritura paródica que aspira a desmantelar un discurso literario instituido previamente. Si el repaso a otros textos coetáneos nos ha permitido incardinar *La Fragata de las Máscaras* en una vertiente meditativa y culturalista, el emparejamiento que ahora proponemos precisa tal caracterización y agrega la intertextualidad literaria como rasgo diferencial en relación a los títulos anteriores. En efecto, *La Fragata de las Máscaras* y *Delmira* aparecen como textos impares que no admiten un encuadre en un rubro narrativo concreto y que vendrían a reclamar un espacio propio en el seno de la Nueva Ficción Histórica uruguaya. Acaso este espacio nos lo ofrezca el novelista argentino Héctor Libertella, quien discierne una región de la Nueva Narrativa Histórica determinada por “el intento de escribir y reescribir obsesivamente un texto antiguo para enriquecer el continuo de la literatura” (Aínsa 1991: 198: 28). Las palabras de Libertella explican la proyección centrífuga y expansiva de ficciones que, como *Delmira* o *La Fragata de las Máscaras*, se nutren de un referente literario en un ejercicio tantálico de expansión y prolongación discursiva. Tan lejos de imitar como de profanar los vectores culturales que las sustentan, ambas novelas procuran un ensanchamiento de los horizontes interpretativos descubriendo y “sorprendiendo” nuevos perfiles de sus respectivos pre-textos; tanto el texto de Melville como los avatares de *Delmira Agustini* aparecen ampliados por inéditas correspondencias que vertebran la ficción resultante; de ahí que el prurito culturalista de De Mattos se actualice plenamente por medio de esa doble dimensión, primero constructiva y luego expansiva, que cobra la ficción contenida en *La Fragata*.



En *Delmira*, la propuesta literaria de Omar Prego Gadea parte de un narrador-investigador que consigue recabar toda suerte de materiales informativos a fin de llevar a cabo una tesis doctoral en torno a los últimos días de la malograda poeta uruguaya. El hallazgo de manuscritos, cartas y fotografías junto a testimonios y rememoraciones de quienes conocieron a la artista arman un marco de enunciación muy similar al que campea en todos y cada uno de los textos considerados hasta ahora, tamizado en este caso por un componente inquisitivo más acusado si cabe al tratarse no de un documento encontrado, sino de una exploración textual deliberada y expresa. Este magma de fuentes escritas, orales y visuales revierte en un interesante desdoblamiento de la instancia narrativa, que a su voluntad memorialista añade una sugerente capacidad fabuladora.

En efecto, la posesión de materiales puntuales como los expedientes del enlace matrimonial y posterior divorcio de *Delmira* aportarían inicialmente una ficticia exhaustividad al relato, que cobra por momentos los tintes propios de una pesquisa judicial. No obstante, el rigor indagatorio cede de inmediato a la preeminencia de una voz modeladora del discurso ficcional que, como Josefina Péguay, no vacila en introducir aditamentos novelescos para desarrollar una textualidad autónoma y vivificadora. Al desechar ocasionalmente el documentalismo, el narrador se sustrae a la ficción como instrumento habilitante para abundar en la inflexión humana y en el lance doméstico, además de idear alternativas al destino de la escritora tales como una imaginaria estancia en París:

Esa tarde yo había estado buscando en viejas revistas reseñas o notas sobre *Delmira Agustini* [...] Con un poco de suerte, podría encontrarla en uno cualquiera de aquellos pasajes, con el vestido rojo ceñido que le gustaba ponerse al final, cuando ya casi nada la separaba de la muerte. Estaba seguro de verla desde lejos, avanzando en mi dirección entre la gente, con su alto sombrero negro y su manguito de pieles [...] También me ocurría buscarla en los cafés literarios de Montparnasse, Le Dôme, La Rotonde o el Select, incluso en la Closerie des lilas, y una o dos veces me pareció verla llegar del brazo del poeta Rubén Darío, su Maestro (Prego Gadea 1996: 52).

Sin soslayar estampas y veleidades narrativas como ésta son, sin embargo, las propias fuentes de archivo las que se confirman como verdaderas animadoras de la argamasa ficticia; al disponer de testimonios contradictorios, fotografías enigmáticas y no menos herméticas anotaciones, nuestro narrador ha de em-



prender un particular desciframiento de lo acaecido entre Delmira y su amante Enrique Job Reyes. El grueso de la ficción se activa, pues, a partir de las fallas contenidas en los documentos. Asistimos en *Delmira* a un homenaje a la ficción y a su facultad expansiva como solución ante el agotamiento y la insuficiencia de los materiales acumulados. El mismo Prego Gadea aclara que “a mí me parecía que si alguna de las dos voces debía ser la más fuerte, esa debía ser la del narrador”, porque “creo que Delmira es un personaje insondable, acaso inapresable salvo por la literatura” (Larre Borges 1996). El discurso ficcional integra en su seno aquello que una tesis doctoral, abocada a la superficialidad, no alcanza a esclarecer: “Como esa poeta acerca de la que me propongo escribir mi tesis, esa Delmira Agustini cuya imagen (la verdadera, la honda, no esa manoseada y trivial a la que aluden los libros y trabajos eruditos que se amontonan en mi escritorio) y nada tiene que ver con las fantasmagorías de las viejas solteronas ni con los chismorreos de comadronas y de curas preconciarios” (Prego Gadea 1996: 139).

Junto a esta reivindicación del quehacer ficcionalizador, el culturalismo se impone como el otro ingrediente definitorio y de gran calado que gobierna el texto de Prego Gadea. Si bien no nos hallamos ahora ante la reescritura de otra novela, se diría que el punto de anclaje de *Delmira* es básicamente literario, toda vez que la determinación misma de trazar una semblanza de la poeta uruguaya entraña acceder a una peculiar singladura vital, ya mitificada y envuelta en todo un manto de especulaciones. Y no son pocas las figuras intelectuales sometidas a textualización: exégesis de la obra de Onetti y Shakespeare y alusiones a Carlos Vaz Ferreira y Mario Vargas Llosa se combinan con descripciones de retratos de Rubén Darío y remisiones a la *Iliada*, a lo cual debe agregarse el enjundioso diálogo mantenido por el narrador con quienes ofrecen un testimonio de primera mano: María Eugenia Vaz Ferreira, Giot de Badet, Alberto Zum Felde, Manuel Ugarte, Juan Zorrilla de San Martín y Emir Rodríguez Monegal comparecen como entes ficcionales recreados y a la vez recreadores de vívidas escenas con Delmira y Job Reyes como protagonistas.

En el justo medio entre la mimesis y la parodia, la novela termina reconociéndose a sí misma como un aporte más que se suma a la dilatada leyenda tejida en torno a Agustini, entrecruzando episodios de un mayor aliento novelesco con otros donde el estro creador de la poeta modernista es objeto de un obstinado



análisis. A través de un relato de Juan Carlos Onetti y de una parodia de éste al *Otelo* shakespeariano, Prego Gadea postula nexos de unión inexplorados entre elementos varios del imaginario literario uruguayo:

No me cuesta nada seguir el proceso seguido por Onetti para construir su relato, pero lo que importa (y acaso lo introduzca de alguna manera en mi novela) es la posibilidad de vincular aquella pueblerina flotando en las aguas quietas de un estanque, con la muerte de Delmira Agustini a manos de su esposo Enrique Job Reyes, convencido de que aquella que él seguía considerando su mujer estaba cometiendo adulterio o se disponía a cometerlo [...]. Si nos fuera dado invertir el tiempo, podríamos imaginar un *Otelo*-Reyes y pensar en Delmira asistiendo a un ensayo de su propia muerte, ocurrida dieciséis años antes (Prego Gadea 1996: 191-193).

Asimismo, se hace palpable la presencia del género epistolar y, por ende, de la intertextualidad, al interpolar el narrador un buen número de misivas y versos escritos por Delmira que se proyectan en cada momento sobre el entramado de la ficción, intertextos que ocasionalmente vienen enmarcados en un manuscrito y que pulsan el recurso al palimpsesto:

No me costó trabajo ubicar el manuscrito encima de su escritorio. En realidad era un cuaderno voluminoso y manoseado. En la tapa, en gruesos caracteres, había cuatro palabras: *Versos de la mañana*. Me senté y empecé un poco a leer al azar: “Ven, oye, yo te evoco / extraño amado de mi musa extraña, / ven, tú, el que meces los enigmas / en el vibrar de las pupilas cálidas. / El que ahondas los cauces de amatista / de las ojeras cárdenas [...]”. Seguí leyendo, atrapado ya por aquella música misteriosa, envolvente, asombrado, hasta el final de aquel poema... (Prego Gadea 1996: 42).

Pero *Delmira* impulsa por otro lado una tematización casi obsesiva del proceso de escritura, desde la recreación descriptiva de la poeta en la soledad de su pieza hasta la disposición a escribir del mismo Job Reyes: “Está en mangas de camisa a pesar del frío y escribe con aplicación, inclinado sobre una mesita inestable, sin detenerse o concediéndose unas breves pausas, apenas las necesarias para mojar la pluma en el tintero o buscar una palabra huidiza; la carta no tiene encabezamiento, arranca sin ningún preámbulo” (Prego Gadea 1996: 128).



La novela privilegia así el espejeo como fórmula que, a la manera de las abismaciones borgianas, multiplica delirantemente los actos de escritura y lectura, alcanzando su máxima cota cuando en la ficción erigida por Prego Gadea, el narrador desdeña la opción de la tesis doctoral y resuelve construir una novela: “Yo tampoco sabré cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Tal vez lo mejor sea arrancar con la carta de Reyes...” (Prego Gadea 1996: 143). La alusión metanovelística emparenta una vez más a *Delmira* con *La Fragata de las Máscaras*, al tratarse ambas de novelas densas y reflectantes, empecinadas en desentrañar los numerosos y variados cauces de la producción discursiva y en brindarnos claves interpretativas sobre sí mismas. Prueba de ello es la interesante sugerencia que uno de los personajes, Mauricio Muller, hace al narrador de *Delmira* y que la confirma como una novela enteramente especular: “No sé qué pensás hacer con *Delmira*, pero yo que vos no escribía una tesis. Es muy aburrido. Se me ocurre que en este caso, lo que corresponde es una novela en la que, al final, no se sepa dónde está la realidad y dónde empieza lo inventado” (Prego Gadea 1996: 226-227).

Al articularse sobre los distintos móviles que pudieron desencadenar el asesinato de la poeta montevideana, la ficción adquiere una proyección especulativa, contemplando las versiones más dispares del suceso y ofreciendo en último término una meditación en torno a la fatalidad, a las posibilidades de sortear lo pre-escrito y también sobre la sima que separa la tesis doctoral inicial de la novela que a la postre nos es entregada. En suma, y aun reconociendo la especificidad irreductible de toda ficción, el texto de Tomás de Mattos encuentra en *Delmira* una propuesta de sugestivas afinidades estructurales, de semejantes lineamientos intertextuales y culturalistas que acaso ayuden a arrojar luz sobre el contexto de la Narrativa Histórica uruguaya en que se escribe e inscribe *La Fragata de las Máscaras*.

Bibliografía

Aínsa, Fernando (1991): “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”: En: *Cuadernos Americanos*, 28, pp. 13-31.

_____ (1994): *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Montevideo: Trilce.

Baccino Ponce de León, Napoleón (1990): *Maluco. La novela de los descubridores*, Barcelona: Seix Barral.

Caetano, Méricy (1994): “La nueva novela histórica de los escritores uruguayos”: En: *Cuadernos de Marcha*, 95, pp. 50-54.

Certeau, Michel de (1985): *La escritura de la historia*, (Jorge López Moctezuma, trad.). México: Iberoamericana.

Chavarría, Daniel (1993): *El ojo dindymenio*. Montevideo: Graffiti.

Domínguez, Carlos María (1996): “Entrevista a Tomás de Mattos”: En: *Búsqueda*, n° 855, p. 12.

Fontana, Hugo (1988): “Entrevista a Tomás de Mattos”: En: *La República*, Montevideo, 18 de diciembre, p. 22.

Gandolfo, Elvio (1989): “Tomás de Mattos y la historia universal de la frustración política”: En: *Punto y aparte*, n°19, pp. 80-92. Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

González Echevarría, Roberto (1991): “García Márquez y la voz de Bolívar”: En *Cuadernos Americanos*, 28, pp. 63-76.

_____ (2000): *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Larre Borges, Ana Inés (1996): “Entrevista a Omar Prego Gadea”: En: <http://www.brecha.com.uy/numeros/n590>. (Bajado el 15/04/2008).

Legido, Juan Carlos (1988): *Los papeles de los Ayerza*. Montevideo: Proyección.

Mattos, Tomás de (1975): *Libros y perros*. Montevideo: Banda Oriental.



_____ (1983): *Trampas de barro*. Montevideo: Banda Oriental.

_____ (1984): *La gran sequía*. Montevideo: Banda Oriental.

_____ (1988): *¡Bernabé, Bernabé!* Montevideo: Banda Oriental.

_____ (1996) [1998a]: *La fragata de las máscaras*. Madrid: Alfaguara.

_____ (1998b): *A la sombra del paraíso*. Montevideo: Alfaguara.

_____ (1998c): “Reflexiones de un novelista”: En: <http://www.uruguayos.com/escritores/tomas-de-mattos> (Consultado el 15/04/2008).

_____ (2001): *Ni Dios permita. Cielo de Bagdad*. Montevideo: Banda Oriental.

_____ (2004): *La puerta de la misericordia*. Montevideo: Alfaguara.

Melville, Herman (1854) [1993]: *Benito Cereno*. Nuria Fabrés (trad.) Barcelona: Juventud.

Perkowska-Álvarez, Magdalena [2002]: “A fool’s point of view: parody, laughter and the History of discovery in *Maluco*. *La novela de los descubridores* by Napoleón Baccino Ponce de León”: En <http://www.fiu.edu/wcb/schools/chapter7.htm> (Bajado el 22/04/2008).

Peyrou, Rosario (1992): Entrevista a Tomás de Mattos: “no quiero ser juez de la historia”: En: *El País*, n°144, pp 1-2.

Prego Gadea, Omar (1996): *Delmira*. Madrid: Alfaguara.

Rein, Mercedes (1993): *El archivo de Soto*. Montevideo: Trilce.

Rein, Mercedes, Raúl Gadea, Ana Inés Larre Borges, Tomás de Mattos y Alejandro Paternain (1996): “Feria del Libro y grabados”, Montevideo. Citado por Méricy Caetano, p. 54.



Skłodowska, Elzbieta (1990): “El (re)descubrimiento de América: la parodia en la novela histórica”: En: *Romance Quarterly*, 37, pp. 345-352.

Verani, Hugo (1995): *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Trilce.

Vich, Cynthia (1997): “El diálogo intertextual en *Maluco*”: En: *Revista Iberoamericana*, 180, pp. 405-418.



Enrique Amorim, escritor policíaco

Rosa Pellicer¹

RESUMEN

Las novelas policíacas de Amorim apenas han merecido la atención de los estudiosos de su amplia producción ni de los historiadores del género en el Río de la Plata. *El asesino desvelado* y *Feria de farsantes* responden a las leyes de la novela clásica o de enigma, aunque presenten algunas modificaciones en la trama. *Eva Burgos*, si bien no puede considerarse estrictamente policíaca, presenta algunos rasgos propios del género, como la muerte misteriosa. Las tres tienen en común el desarrollo del tema de la falsedad desde distintos puntos de vista: el del asesino, el del detective y el de la víctima.

PALABRAS CLAVE

Enrique Amorim, Novela policíaca uruguaya, *El asesino desvelado*, *Feria de farsantes*, *Eva Burgos*.

ABSTRACT

Amorim's detective novels have neither deserved the attention of critics of his production, nor that of the historians of the detective genre in the River Plate. *El asesino desvelado* and *Feria de farsantes* answer to the laws of these classic novels, although both present some changes in the traditional plot. *Eva Burgos* cannot be considered strictly as a detective novel, but it shows some features of the genre like the mysterious death. The three novels have in common the development of the theme of falseness from several points of view: those of the murderer, the detective and the victim.

KEY WORDS

Enrique Amorim, Uruguayan detective novel, *El asesino desvelado*, *Feria de farsantes*, *Eva Burgos*.

¹ Rosa Pellicer es Profesora Titular de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Zaragoza. Ha publicado diversos trabajos sobre crónicas de Indias, la novela de fin de siglo, literatura argentina del siglo XX (Borges, Bioy, Cortázar, Piglia) y el género policíaco, con especial atención al Río de la Plata. Contacto: rosapel@unizar.es



A la hora de historiar los orígenes del género en Uruguay, los trabajos sobre narrativa policíaca rioplatense suelen limitarse a una mención escueta de la novela *El asesino desvelado* (1945) de Enrique Amorim, al lado de algunos cuentos de Horacio Quiroga y de las novelas de Sidney Morgan (seudónimo de Carlos Warren), a la vez que constatan la desigual, y casi inexistente, tradición de la novela policíaca uruguaya hasta prácticamente los años 70 frente al auge que ha tenido, y tiene, en la Argentina. Escribe Jorge Lafforgue:

En verdad, poco y nada, o casi nada, es lo que puede encontrarse en las letras uruguayas hasta 1970 en el intento de reunir un conjunto mínimo de antecedentes sobre la gestación del género policial (algo que pudiera equipararse a los datos recogidos por los investigadores en la Argentina sobre el período que va desde fines del siglo XIX hasta *El enigma de la calle Arcos*) (Lafforgue y Rivera 1996: 173)

El escritor uruguayo Milton Fornaro, que sólo cita a Amorim en la bibliografía al reflexionar sobre la supuesta inexistencia en Uruguay de la novela policíaca, mantiene que la falta de editoriales nacionales y de atención de la crítica es, en buena parte, su causa. Así, no es de extrañar que *El asesino desvelado* (1945) fuera publicada en Buenos Aires en la colección “El Séptimo Círculo”, dirigida por su amigo Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, y *Feria de farsantes* (1952) también viera la luz en la capital bonaerense. En la contraportada los editores presentan *El asesino desvelado* como “la primera novela policial escrita en idioma español”. La noticia preliminar, tal vez redactada por Borges, nos informa de que Amorim “es autor de las intensas y despiadadas novelas rurales”, y de que “La experiencia e imaginación de Enrique Amorim le han permitido iniciarse en el difícil género policial con esta obra madura, compleja y sorprendente.” (Amorim 1945:7). Amorim se refirió en alguna ocasión a la importancia de la estructura de la narración en todas sus novelas, demostrada en su práctica esporádica del género. Dice en una encuesta de la *Gaceta de Cultura*: “Ninguna novela la he escrito sin un plan perfectamente delineado. Me entretuve escribiendo dos novelas policiales, porque la intriga me parece fundamental en la novela. Y uno y otro trabajo en este género, son muestras de mi aserto. Creo que la arquitectura de la novela es fundamental” (Amorim 1988: 430).



El salto del ambiente rural al urbano, de la novela realista al ejercicio policíaco ha sido considerado una prueba de su versatilidad como escritor. El hecho de haber cultivado esporádicamente y sin demasiado éxito el género policíaco en sólo dos novelas, puede ser la causa del olvido de esta parte de su producción por parte de los estudiosos del escritor uruguayo. No deja de tener interés la diferente posición de la crítica frente a su primera incursión en el género. Emir Rodríguez Monegal, en una breve reseña publicada en *Marcha* en 1946, propone dos lecturas: una “atenta pero no desconfiada” y otra más perspicaz. Para el lector ingenuo, *El asesino desvelado* es una “broma de mal gusto”: “Las tediosas aventuras de Tito Hassam, su presunto crimen (el lector enseguida descubre, entre bostezos, la solución final tan efectista, tan fatigosamente previsible, no merecen mayor atención. En cualquier ciudad, cualquier cinematógrafo ofrece cualquier película policial, cuyo argumento es capaz de competir en arbitrariedades, en desinterés, con el de esta novela” (Amorim 1946)

La segunda lectura descubriría un sentido oculto: no se trata de una novela policíaca sino de una parodia de una película policíaca, lo que sería una especie de sacrificio literario en aras de la liquidación de tan “deleznable” género:

Calladamente, con un total espíritu de sacrificio, Amorim ha multiplicado las tonterías, los absurdos a través de las 141 páginas del libro, no importándole ser incomprendido, despreciando la lectura ingenua. Su absoluto sacrificio le ha obligado a no indicar en ningún lado, y menos en un prólogo tan escandalosamente visible (tentación que el púdico Cervantes no resistió), la secreta intención del libro, su mensaje esencial (Amorim 1946)

Esta demoledora opinión inicial, a la que no le falta su parte de razón, ha sido matizada con el paso de los años y con la consideración de otros aspectos que pueden tener interés para el desarrollo de la narrativa policíaca en el Río de la Plata. Así, para Amelia S. Simpson: “*El asesino desvelado* is testimony to the argument that the detective-fiction author is not necessarily inhibited in his aesthetic realization by the genre, but rather can, without deviating significantly from the model, produce a work that measures up the highest formal, literary standards” (Simpson 1990:41).



Por su parte, David Lagmanovich apunta que *El asesino desvelado* puede incluirse en el género del 'thriller', lo que supondría una novedad dentro de la producción rioplatense de la época: "Es también una muestra de que el modelo británico de la novela enigma no era el único que existía en la ficción policial rioplatense." (Lagmanovich 2001: 47). Esta afirmación no parece tener mucha base, ya que la novela de Amorim, que puede ser leída como una parodia de la novela clásica, respeta sus leyes, como había apuntado Rodríguez Monegal.

El asesino desvelado intenta mezclar la novela policíaca y la de espionaje, pero los rasgos de ésta se limitan a que Gloria Líber, la víctima, tal vez sea una espía perseguida por alguien que quiere hacerse con un invento de su padre ya fallecido, ya que el narrador adopta el punto de vista del asesino. A grandes rasgos el argumento es el siguiente. La acción comienza en París en 1942 con la guerra europea como origen de la trama y se desarrolla en un Buenos Aires nocturno donde abundan los espías. El protagonista, Tito Hassam, xilógrafo argentino de origen árabe, escapa de la ocupación alemana y regresa a Buenos Aires en el barco Ville Fleury. En él conoce a Gloria Líber, bella y misteriosa mujer, con la que se casa en parte para librarla del acoso del capitán, en parte rendido a su belleza. Instalados en Buenos Aires, Gloria empieza a recibir mensajes amenazantes grabados en discos, en los que una voz masculina le dice "Sigo en el Albatros", lo que exacerba los celos de Hassam y aumenta su insomnio. El matrimonio dura poco tiempo y, una vez separados, Tito Hassam prepara cuidadosamente el asesinato de Gloria, cuya falsa coartada provocará que sea acusado de la muerte de un marinero. Después del crimen, Hassam continúa tratando de identificar la voz, y la investigación lo lleva a un 'set' de rodaje donde encuentra a su dueño, el falso capitán, a la vez que la policía, que busca por otras razones al innominado asesino, y le comunica que su ex mujer ya estaba muerta cuando él le disparó.

A pesar de que las novelas policíacas clásicas privilegian la figura del detective, ya que responden a la pregunta "¿quién es el asesino?", algunas están centradas en la del asesino, que asume la función del culpable, en muchas ocasiones sin que aparezca el sentimiento de culpabilidad, como en este caso, de modo que se rompe la relación entre estética y ética. Por otra parte, el interés ya no reside en la identificación del asesino sino en las causas que lo llevaron a cometer el crimen o en si finalmente será descubierto por el detective, su doble.



La variante que presenta *El asesino desvelado* es que el culpable se convierte en investigador de otro delito: la identificación de la voz enigmática que amenaza a Gloria Líber, lo que genera dos tramas que acaban por unirse en las páginas finales al coincidir en la misma figura las investigaciones de la policía sobre el asesinato de la supuesta espía y las de Tito Hassam sobre la voz amenazante.

Desde el título, que sigue la estela de las novelas que incluyen en él al personaje principal, se nos anuncia la característica principal del asesino: padece de insomnio y, de forma irónica, sólo recupera el sueño una vez cometido el crimen, ya que una de las causas de la imposibilidad de dormir eran los celos y el despecho por el abandono de Gloria. Pero también se puede interpretar "desvelado" como "descubierto, revelado", de modo que, por medio de este juego de doble significado, el sintagma "asesino desvelado" haría alusión tanto a la imposibilidad de dormir del asesino como a su identificación, que recae al final sobre el falso capitán de barco, convertido en actor. Esta lectura disémica del título tiene su correlato en una de las líneas de fuerza de la novela: la simulación, puesto que en *El asesino desvelado* nada ni nadie es lo que parece.

El protagonista comienza preparando su coartada antes de cometer el asesinato, al provocar un falso altercado en el cine Ambassador para que todos los presentes lo recuerden, a la vez que razona sobre sus motivos: "Sonaba la hora de la venganza. Unos minutos más y acabaría con aquel tormento femenino. Se sentía humillado, estafado, traicionado. Cualquiera de los tres términos justificaba su crimen." (Amorim 1945: 52). Al igual que sucede en la mayoría de las novelas contadas desde el punto de vista del culpable, Hassam siente que "otro yo", el oscuro, el "desvelado", se instala en su personalidad diurna y ante la intervención del encargado del garaje que ha encontrado un marinero muerto en su coche, vuelve a sentir deseos de matar, que refrena al no encontrar motivos suficientes para hacerlo:

Hassam, convencido de que aquel intruso iba a trastornar sus minuciosos planes, sintió nuevos y extraños deseos de matar, pero una rabiosa inclinación al asesinato que no había experimentado anteriormente. Padeció los dictados de la venganza, conoció la voz del otro criminal que residía en él. Matar por pasión, por una mujer, por la recuperación del sueño, se le ocurría justificable. Pero rechazaba, por repugnante, la idea de matar a un desconocido. (Amorim 1945: 65)



Cerca del desenlace, en el 'set' de rodaje de una película de terror, vuelve a sentir deseos de matar al crecer en su interior el asesino que alberga: "El asesino, que abrigaba el alma calenturienta y en sombras del insomne Tito Hassam, crecía por momentos, se agrandaba en el ambiente siniestro de la casa del terror." (Amorim 1945: 122). El otro yo que se le ha revelado provoca en él sentimientos de sospecha, casi de paranoia, al sentir que los demás lo ven distinto, cambiado, como sucede cuando va a visitar a su antiguo amigo Altávez a la dirección del periódico. Dice Julia, su secretaria: "Me aseguró que era otro hombre". Durante la escena final, Hassam entrevé a "El Morocho", el comisario, y piensa que va tras sus pasos, a pesar de tener una doble coartada, cuando en realidad se trata del final de la investigación sobre el verdadero asesino de Gloria Liber por un asunto de espionaje, no por un crimen pasional, lo que ha conducido al comisario al mismo lugar y al mismo hombre.

La víctima también se muestra bajo una falsa identidad, que se ve reforzada por la petición que formula a Tito de que no le pregunte sobre su pasado. Una de las identidades de Gloria Líber, al parecer hija de alemanes, es la de la actriz Noemí Farinelli, "La Vampira". Tras su boda cambia también de nombre: a partir de ese momento se convierte en Madame Hassam, lo que le permitirá entrar en Argentina sin problemas. Como señala Néstor Ponce, "Contradicciones, ambigüedades, informaciones imposibles de verificar, hacen de Gloria una *femme fatale*, que, además, se lleva su secreto a la tumba." (Ponce 2001:130).

El verdadero e innominado asesino de Gloria Líber también se presenta bajo diversas identidades. Al principio finge ser el capitán del barco "Ville Fleury". Comenta Tito a Gloria: "-Parece un capitán de pega. Usa los galones demasiado brillantes. Y he observado que sube las escaleras en una forma chambona. Es el marino más terrestre que he visto en mi vida." (Amorim 1945: 28). Al final de la novela se oculta bajo el disfraz de extra de la película de terror que están rodando en Buenos Aires, diluida su verdadera personalidad entre los demás actores por medio del maquillaje, así que sólo puede ser identificado por la voz: "De pronto, al separarse del grupo uno de los extras, dejó en descubierto una cara barbada que hundió al asesino en oscuras perspectivas. Al punto no pretendió recordar dónde la había visto. Abandonó la búsqueda porque bien sabía él que los extras estaban maquillados de acuerdo a la época de la película. Las personas eran individualizadas por la voz ..." (Amorim 1945: 132)



También el barco "Ville Fleury" se llamaba antes "Albatros", nombre clave para descubrir a la persona que envía los discos amenazantes a Gloria. Finalmente, Julia, la secretaria de Altávez de la que se ha enamorado Tito Hassam, en los párrafos finales adopta una personalidad falsa cuando le ruega que no pregunte por su pasado, adoptando un falso aire enigmático, que irónicamente provocará que él no pueda volver a conciliar el sueño: "El artista xilógrafo juró solemnemente cumplir la promesa, pero desde ese día no ha podido dormir a gusto ni una sola noche." (Amorim 1945: 141). De modo que todos los personajes son simuladores ya que, en mayor o menor grado, aparecen bajo distintas identidades. Además, el asesino es culpable e inocente, puesto él realmente ha disparado tres balazos contra su ex mujer, y el hecho de que al final se sepa que ya estaba muerta cuando cometió el crimen, no lo exime de la intención culpable.

Significativamente, sólo el comisario no presenta doblez; de él sólo conocemos su sobrenombre "El Morocho", "un pesquisa, alto, fornido, y muy moreno", y prácticamente único personaje criollo de la novela, en la línea de otros "detectives" del momento como don Isidro Parodi, el padre Metri, o Frutos Gómez. El resto de los personajes son extranjeros o de origen extranjero, ya que el encargado del garaje es madrileño; Gloria hija de alemanes; el innominado asesino, alemán; el director de cine se llama Saslavsky, y el protagonista es de origen árabe: "El árabe Hassam –a pesar de nacionalidad argentina, el pasaje lo veía como árabe, lo vigilaba como árabe, lo escuchaba como se oye a un oriental trasplantado que se expresa con la piel oscura de su raza, el árabe Hassam, grabador, artista plástico, daba particular importancia a los rasgos humanos" (Amorim 1945: 36).

Otro punto de contacto de la novela de Enrique Amorim con la narración policíaca clásica es la relación entre la realidad y la ficción. Habitualmente esta relación es con otros textos del mismo género, pero en este caso se desplaza al cine policíaco de la época, de modo que la parodia no sólo actúa sobre los libros sino sobre este tipo de películas. En el capítulo primero Tito Hassam entra al cine Ambassador de Buenos Aires, el "recinto de la ficción", y provoca una escena que le servirá de coartada para su crimen, ya que todo el mundo se acordará de que entró al cine a ver "un film policial" (Amorim 1945: 56). De la pantalla surge la "voz": "Alguno de aquellos energúmenos, en la apoteosis de una película policial, gritaba con la voz buscada." (Amorim 1945: 57). Al inventar la pelea entre



marineros borrachos para justificar la presencia del cadáver de uno de ellos en su coche, duerme en su celda “como un ser sin remordimiento, intoxicado de cinematógrafo”, y el comisario piensa que su obstinación se debe a que es un maniático del cine.

En el último capítulo, la certeza de que era la voz de un actor la que amenazaba a Gloria conduce a Hassam al “set” de rodaje de una película de terror; donde en medio de los decorados “fue sintiéndose protagonista no de un film, sino de una novela de la vida real” (Amorim 1945: 122). De este modo, se invierten los términos de realidad y ficción. Cada vez se sugestióna más con la “falsa realidad de los escenarios. Por momentos sentía miedo al dar crédito a la irrealidad” (Amorim 1945: 126), que se asemeja a sus pesadillas, al mundo del sueño hacia el que se va deslizando paulatinamente, sin llegar a distinguir entre vigilia y sueño como le sucedía en muchas ocasiones en el cine, ya que “Mezclaba realidad con ficción, sin estar totalmente dormido ni totalmente despierto.” (Amorim 1945: 129).

Cuando el director, a petición de la policía, pide que los extras digan una frase, el que será identificado como el asesino de Gloria es visto como un personaje ficticio: “Su presencia irradiaba esa fuerza singular, esa arrolladora potencia de los intérpretes señalados por los altos designios del Dios del Cine. Físico fotogénico, voz microfónica, estatura cinematográfica, piel mate, destinada al celuloide. Era el espíritu mismo de la ficción” (Amorim 1945: 135).

Una vez detenido por “El Morocho”, el narrador se refiere a él como “protagonista de una novela de la vida real, atrapado por la policía mediante un ardid sin antecedentes en la historia del delito” y sigue presentando el aspecto de “un verdadero astro de la pantalla policial”. El aspecto imponente del falso capitán y actor, así como la historia, “estupendo drama del espionaje internacional”, será convertida pronto en una película por el director de *Maleficio de medianoche*. (Amorim 1945: 138 y 139), de modo que la realidad vuelve a transformarse en ficción.

En *Feria de farsantes* Amorim sitúa la acción en la Francia de posguerra, en un castillo de Normandía, la primera parte, y en París, con idas y venidas al “château”, la segunda. Las líneas esenciales de su inverosímil argumento son las siguientes: en el “Château de Hendebouville”, sus propietarios, los condes, debido a su mala situación económica, aceptan huéspedes durante el verano.



Un día, María Cristina, la esposa del conde, aparece muerta; las investigaciones realizadas por la policía apuntan a Pierre Calin, joyero y supuesto amante de la condesa, como el responsable del estrangulamiento, y creen que se trata de un crimen pasional. La primera parte, tres veces más extensa que la segunda, está dedicada a los personajes que pasaban sus vacaciones en el castillo, lo que sirve al moralizante autor para mostrar la falsedad de sus vidas, puesto que todos representan un papel, casi todos ocultan algún secreto, excepto la escultora argentina Delia de Gómez. En la segunda parte, aparecen nuevos personajes: la hermana gemela de María Cristina, Victoria, que vive en Nueva York, el escritor René Garnier, y cobran importancia algunos nombres mencionados con anterioridad. El azar, las investigaciones del inspector Antonio Supernille y del comisario Casimiro Kassim, la intervención del Garnier, escritor de novelas policíacas, llevan, por diversos motivos, a identificar a Dubech, al que el lector ha conocido anteriormente como Pontecorvo, como un colaboracionista de los alemanes y miembro de la Gestapo, que no sólo mandó asesinar por motivos personales a María Cristina, sino que prepara diversos atentados políticos por medio de una especie de club de suicidas en el que se infiltra un policía.

La primera parte tiene mucho en común con la novela clásica: en un lugar apacible y retirado tiene lugar un crimen, hay un conjunto de sospechosos, un falso culpable, y alguien que investiga; pero, como en el caso de *El asesino desvelado*, Amorim, no contento con seguir el modelo, complica la trama inicial añadiendo una segunda con la entrada en escena de un misterioso personaje, Gastón Dubech, un antiguo colaboracionista al servicio de la Gestapo, para la que prepara asesinatos de líderes políticos utilizando a suicidas. Uno de ellos, el “marsellés”, será el que se ocupe del asesinar a la condesa María Cristina y posteriormente se tire a las vías del tren.

Dado que existen dos investigaciones hay dos “detectives”, los citados Supernille y Kassim, a los que añadir la aportación de René Garnier. Aunque de forma más confusa que en *El asesino desvelado*, la trama de *Feria de farsantes* es la misma: un mismo culpable para dos delitos, la coincidencia en el mismo lugar de los “pesquisas” al final de la investigación, y un final feliz: el asesino desvelado inicia una relación amorosa con Julia y el conde Esteban con la argentina Delia de Gómez, en viaje hacia Buenos Aires. Vemos, pues, que el principio de la primera novela es similar al desenlace la segunda.



Ambas novelas mantienen otro punto de contacto que tiene que ver con la relación entre realidad y ficción. Si en la novela de 1945 se borraban los límites entre la realidad y el cine, ahora es entre realidad y literatura, como es habitual en el género. El contacto lo propicia la presencia de un personaje escritor de novelas policíacas, cuyos argumentos se los proporciona en ocasiones el juez Bonniaud, que instruye la causa del asesinato de la condesa. Supernille recuerda una de ellas, *Por aquí pasó Margarita*, pero no relaciona a René Garnier con ella, dado que entonces firmaba con seudónimo, práctica muy frecuente entre los escritores policíacos. Un guiño al lector de Amorim establece la relación entre este ejercicio novelesco y el anterior:

- Escribía... Ahora firmo mis novelas policiales. *El asesino desvelado* debió producirme dinero. Pero usted sabe, los editores...
- Voy a leerla. ¿Dónde la puedo encontrar?
- Se la enviaré, Inspector. Está agotada. (Amorim 1952: 159-160)

El escritor, cuyo papel es también el de investigador, aparece como el autor de una novela muy semejante a la que estamos leyendo: “Garnier prefería las deducciones a la acción directa de los pesquisantes. Ya volverían a las páginas de su novela, el sospechoso Dubech, la bella Catalina, Casimiro Kassim y toda la pacotilla.” (Amorim 1952: 179). Además, es el único capaz de dar sentido a las piezas sueltas: “Las dos historias que contó Dubech para entretener a la ex amante de Calin y su amiga y para sorprender a Garnier, le valieron la cárcel. Las deducciones del novelista orientaron las investigaciones hacia las postrimerías de la segunda guerra mundial. Dubech cayó víctima de su propia imaginación. Sus sorprendentes anécdotas en manos de un urdidor de tramas fueron su perdición” (Amorim 1952: 192).

Sus deducciones aparecieron en una novela y el narrador da cuenta de ellas al final de las páginas de su novela, de modo que dos narraciones aparentemente distintas acaban por confluír en una. Como leemos en el párrafo final: “En París, René Garnier entregaba a la casa editora donde trabajaba Gaby Borjac una novela con este título: *Feria de farsantes*. Estaba dedicada a Odette porque se había quedado leyendo versos en la *chambre Corot* de la hostería de Honfleur la tormentosa noche decisiva” (Amorim 1952: 197)



Si *El asesino desvelado* y *Feria de farsantes* son un juego de rompecabezas en el que al final encajan, algo forzosamente, todas las piezas, *Eva Burgos* (1960), novela póstuma, se presenta como el desarrollo de una crónica policial, que “en su momento conmovió a la opinión pública”, según leemos en la contraportada. Eva Burgos da cuenta de su vida como prostituta a Carlos Ochoa: sus modestos orígenes, su paso por París como modelo, la relación tortuosa con los Perlot, hasta la aparición de su último amante, el millonario español Luis Castromagno. El elemento que relaciona esta novela realista con un género que vive de la ficción como el policíaco es la aparición de su cadáver en las arenas de un bosque de Punta del Este, rodeado de frascos vacíos de barbitúricos. La causa de su suicidio parece ser la intención de Castromagno de deshacerse de su mujer, adicta a todo tipo de fármacos para dormir. El plan es simple: Eva actuará una noche como enfermera, aumentándole la dosis de los somníferos, y un médico amigo firmará el certificado de defunción. Eva no tiene escapatoria:

Todo lo favorece. Carlos...-gritó Eva- si la mato y no me acusan del crimen, no voy a poder vivir. Si me descubren, será horrible. Si no la mato, debería yo acusar a Castromagno de tentativa de muerte. Tampoco me sirve no matarla, porque él supondrá que puedo hablar del proyecto a alguien, denunciarlo... En España no hay divorcio. El quiere separarse de su mujer. Le estorba en los negocios. Ella lo deja vivir con cualquiera, pero Luis quiere matarla porque, si no, ella heredaría millones. Ayer me lo ha propuesto. Ya no puedo evitar nada. Estoy perdida. (Amorim 1960: 79)

La desesperación de Eva hace que el suicidio, tal como lo certifica la policía, sea una hipótesis razonable para su muerte, pero también puede haber sido forzada a él por Castromagno para evitar la delación. Un narrador misterioso señala que hay unas huellas en la arena de la escena del supuesto crimen, pero queda sin resolver si son del culpable de su suicidio o de alguien que intentó ayudarla: “Alguien habría estado en el pinar y habría hecho uso de la fuerza para impedir que Eva se suicidara. O sería lo contrario: la habría violentado, y luego, abandonada en el lugar por el victimario, la bella mujer habría decidido tomar la extrema resolución...” (Amorim 1960: 85).

En la última página Amorim vuelve a dar otra vuelta de tuerca. Eva Burgos nunca salió de su país, acaba de salir de la “correccional de mujeres” y no tiene destino. Este colofón, anunciado por el propio autor como una trampa – “El



arte puede ser tramposo y permitirse cualquier exceso.” (Amorim 1960: 92)-, perjudica a la novela, ya que el mensaje obvio estaba contenido en ella. Como señaló Mario Benedetti:

Desde el punto del novelista (y del novelista social que era Amorim) ese retroceso a los orígenes de la anécdota, esa suerte de mala jugada al lector, implica también una inculpación a la sociedad, esa sociedad que va seguramente a deformar a su criatura en una dirección muy semejante a la que consta en la implícita profecía del novelista. “Esto es lo que harán ustedes de mi personaje”, parece estar diciendo Amorim a todos los Perlot y a todos los Castromagno que llevan y transmiten el virus de propia corrupción. (Benedetti 1969: 79)

El acercamiento de Enrique Amorim a la novela policíaca muestra una voluntad de acatamiento a sus leyes, a la vez que la intención de ir más allá de sus límites, otra convención del género como ya señalara Borges. Las tres novelas giran alrededor de una de las figuras claves de este tipo de narrativa: el asesino, el detective y la víctima. En *El asesino desvelado* el punto de vista corresponde al culpable, aunque luego resulte ser inocente; *Feria de farsantes*, a los investigadores, y *Eva Burgos* a la víctima. La mínima, y no demasiado afortunada, variación reside en las dos primeras, las estrictamente policíacas, en desarrollo de dos tramas paralelas y su confluencia en las últimas páginas; en *Eva Burgos* la falta de solución a las causas del suicidio de la protagonista. Por otra parte, si *El asesino desvelado* se puede leer como una parodia del género en que se inscribe, en las otras dos novelas se hace visible el Amorim moralista que aprovecha cualquier resquicio para comentar los vicios de la sociedad contemporánea, entre los que destaca la simulación, tanto de la clase alta como de los artistas que se acercan a ella, lo que propicia la aparición de un número significativo de personajes secundarios para una ofrecer una especie de fresco social. A pesar de esta intromisión del autor, en ningún momento deja de ser patente el carácter ficticio de estas novelas, que no son más que “un enredo...novelesco”.



Bibliografía

Amorim, Enrique (1945): *El asesino desvelado*. Buenos Aires: Emecé (“El Séptimo Círculo”).

_____ (1952): *Feria de farsantes*. Buenos Aires: Editorial Futuro.

_____ (1960): *Eva Burgos*. Montevideo: Alfa.

_____ (1988): “Encuesta de la *Gaceta de Cultura*. Cómo, por qué y para qué escribo”. En Amorim, Enrique: *La carreta*. Fernando Aínsa (ed.). Madrid: Archivos, pp- 429-431.

Benedetti, Mario (1969): “Una novela herida de muerte”. En *Literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo: Alfa, pp. 77-82.

Fornaro, Milton “La narrativa policial en Uruguay, o el cadáver en el ropero”. En <http://www.letrasdechile.cl/fornaron.htm> (11/09/2006)

Lagmanovich, David (2001): “Evolución de la narrativa policial rioplatense”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXVI; 54, pp. 35-58.

Lafforgue, Jorge y Rivera Jorge B. (1996): *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Colihue.

Ponce, Néstor (2001): *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. París: Éditions du Temps.

Rodríguez Monegal, Emir (1946): “Doble lectura de Amorim”. En *Marcha* (Montevideo) núm. 318, p.15 (<http://www.archivodeprensa.edu.uy/r-monegal/bibliografía/prensa/artpren/marcha/> (21/04/2008)

Simpson, Amelia S. (1990): *Detective fiction from Latin Latin America*. N. J. Fairleigh Dickinson University Press.



*Arte, Teatro,
Tradiciones,
Música y Cine
uruguayos*



El cine uruguayo contemporáneo, Desde El lugar del humo hasta Whisky: Crónica de un nacimiento anunciado

Rafael Courtoisie¹

RESUMEN

Recuento del nacimiento del cine profesional de ficción en Uruguay, desde la realización de obras de carácter *amateur* o tan ambiciosas como frustradas -“El lugar del humo”, “El dirigible”- hasta su magnífica concreción en “Whisky”, que marca por derecho propio la edad adulta de la filmografía nacional.

PALABRAS CLAVE

Cine uruguayo, años noventa, industria cultural, *Whisky*.

ABSTRACT

A description of the difficult birth of professional fiction cinema in Uruguay, covering from the time of the realization of amateur films - or those as ambitious and failed projects as “El lugar del humo” (1979) and *El dirigible* (1994)- to its magnificent concretion in *Whisky* (2004), which marks, by its own right, the mature age of national filmography.

KEY WORDS

Uruguayan film, nineties, cultural industry, *Whisky*.

¹ Rafael Courtoisie (Montevideo, 1958), profesor universitario, narrador, poeta y ensayista reconocido internacionalmente. En narrativa ha publicado la trilogía de relatos integrada por *El mar interior* (Montevideo, 1990) *El mar rojo* (Montevideo, 1991) y *El mar de la tranquilidad* (Montevideo, 1995), *Cadáveres exquisitos* (Buenos Aires, 1995); *El constructor de sirenas* (México, 1995); *Vida de perro* (Montevideo, 1997); *Agua imposible* (Montevideo, 1998); *Tajos* (Montevideo, 1999 (2ª edición Ed. Lengua de Trapo, Madrid, 2000); *Caras extrañas* (Madrid, 2001); *Goma de mascar* (Madrid, 2008). En poesía han aparecido, entre otros, *Contrabando de auroras* (Montevideo, 1977), *Tiro de gracia* (Montevideo, 1981), *Orden de cosas* (Montevideo, 1986), *Cambio de estado* (Montevideo, 1990), *Textura* (México, 1992; Montevideo, 1994), *poetry is crime* (Québec, Canadá, 1994), la antología *Instrucciones para leer ceniza* (Bogotá, Colombia, 1994), *Las jaulas de la paciencia* (Bogotá, 1995); *Parva* (Barcelona, 1996), *Estado sólido* (Madrid, 1996); *Umbria* (Caracas, 1999) o *Amador* (Barcelona, 2005) También ha publicado trabajos críticos sobre literatura y ensayos en el área de Ciencias de la Comunicación. Ha recibido varios premios literarios nacionales e internacionales. **Contacto:** rcourt@adinet.com.uy.



El cine uruguayo ha tenido a lo largo del siglo XX muchos nacimientos y demasiadas muertes prematuras. Puede afirmarse que hasta la década de los '90, esto es, unos quince años después del retorno a la democracia luego de trece años de dictadura, no empieza la verdadera historia del cine profesional uruguayo de ficción.

Antes de los noventa se trata de prehistoria y prehistoria aciaga, con algunos, muy escasos, productos felices pero que bordeaban la concepción *amateur*, aislados, y otros de concepción auspiciosa pero factura infeliz como el film que se estrenó durante la dictadura titulado “El lugar del humo” (directora Eva Landeck, 1979). Su guión se armó como una mezcla de crónica ciudadana de Montevideo con elementos de la clásica intriga policial pero planteando vueltas de tuerca forzadas, inverosímiles, que redundaron en una ficción llena de promesas y renombrados actores pero que en los hechos fracasó y abortó la posibilidad de desarrollo sostenido de un arte y una industria incipientes en el país.

A diferencia de lo que sucedió, al menos en ciertos períodos, en los países limítrofes como Brasil y Argentina, de enorme extensión territorial y gran número de habitantes en comparación con Uruguay, el cine uruguayo jamás contó hasta fines del siglo XX con ningún tipo de apoyo o incentivo de origen estatal. Las producciones siempre dependieron de las iniciativas privadas y estuvieron sujetas a un voluntarismo que no benefició el desarrollo de un arte que, por su dependencia tecnológica y el requerimiento de considerables inversiones, está íntimamente ligado a la forma de una peculiar industria. Puede afirmarse que sólo a partir de la década de los 90 del siglo pasado el cine uruguayo entra en la adolescencia en términos de arte audiovisual.

A partir de la última década del siglo XX las nuevas tecnologías permiten el desarrollo incipiente de una producción cada vez más decidida, firme en sus objetivos y en busca de un vector identitario que curiosamente, en sus mayores logros ficcionales, se enlaza con parte de la mejor tradición literaria rioplatense. Estos tardíos comienzos de los '90 son tributarios de la importante herencia cultural literaria, al punto que en ocasiones pagaron un excesivo tributo a su “imaginario”.

Un ejemplo claro lo constituye el muy ambicioso “El dirigible” (dirección y guión de Pablo Dotta, 1994), donde la figura del narrador uruguayo Juan Carlos



Onetti tenía el peso de un símbolo densísimo y a la vez se constituía en una pretensión alegórica que desdibujó la posible coherencia narrativa de un film de excelencias en casi todos los demás rubros, en particular en lo actoral y en la fotografía. La figura del legendario escritor uruguayo en su cama de Madrid, empuñando una pistola de juguete, el perfil silueteado de la mole del tradicional edificio del centro de Montevideo, el Palacio Salvo, testigo de las glorias de un pasado arcádico, anterior a la crisis de los '60 y al advenimiento de la guerrilla urbana y luego del gobierno militar, impusieron en la obra el imperio de una icónica que no alcanzó a resolverse con equilibrio: mucha “postal” pero fallido funcionamiento narrativo.

“El dirigible” resultó en un ambicioso *collage* con rupturas no siempre justificadas en la estructura y un disperso *fondo* temático. En el nudo complejo y por momentos inextricable del largometraje comparece más un espectro desdentado que la figura del legendario Juan Carlos Onetti escritor. Tal vez los realizadores advirtieron que el pequeño país admitía una enorme deuda con el fundador de la narrativa urbana en Latinoamérica y por eso volcaron en un no fácilmente entendible producto cinematográfico su personal homenaje, un homenaje que no señalaba con claridad su horizonte y su propósito.

Tras “El dirigible”, las siguientes producciones cinematográficas de ficción estuvieron en manos de realizadores que supieron o intuyeron que el asunto consistía en contar una historia y, por simple que fuera su núcleo anecdótico, contarla con eficacia. En este grupo se destacan “Una forma de bailar” (dirección y guión de Álvaro Buela, 1997) en la que la crítica unánimemente destacó su “modestia”, “bajo perfil” en la narración o lo que los norteamericanos llaman “low concept”, lo que lograba un enorme contraste entre esta obra y las pretensiones no siempre cumplidas de “El dirigible”; el semi-documental “Yo, la más tremendo” (dirección y guión Aldo Garay, 1995), que incursionaba en lo que hasta ese momento era materia tabú en la sociedad post dictatorial, el complejo fenómeno travesti; “El Chevrolé” (dirección y guión Leonardo Ricagni, 1997), de impecable factura visual pero débil guión con incursiones en lo fantástico, un film tributario del aprendizaje que en el oficio de la publicidad comercial habían hecho sus realizadores.



A mediados de la década del 90 se establecen los primeros cursos universitarios de cine o, más en general, de lo que se dio en llamar “Narración creativa en medios audiovisuales”. La pionera en este sentido fue la Universidad Católica del Uruguay, que estableció una carrera de cine con programas coherentes y objetivos claros. Luego se unió la Universidad ORT y finalmente se creó la Escuela de Cine del Uruguay, una institución enteramente dedicada a la enseñanza de todas las artes audiovisuales a nivel profesional. Deben mencionarse también los cursos de iniciación en cine que desde hace casi una década ofrece el Centro Cultural Dodecá.

A partir de estas ofertas de enseñanza formal de un arte que es también, en los hechos, una industria, se estableció una corriente continua de producción y superación, en la que se fueron sumando decenas de títulos, muchos de ellos más que atendibles, algunos excelentes. En la producción más reciente pueden citarse, en el género policial, “El Viñedo” (Dirección de Esteban Schoeder, guión de Esteban Schoeder y Pablo Vierci, 2000), basada en un sonado caso real ocurrido en 1998, en el que un adolescente es asesinado por robar uvas y su cadáver enterrado en un establecimiento rural cercano a la capital del Uruguay; la muy reciente “Matar a todos” (dirección de Esteban Schoeder, guión de Pablo Vierci, 2007), basada en el asesinato en Uruguay de Eugenio Berríos, bioquímico y agente chileno al servicio del dictador Pinochet. En otro rubro, debe nombrarse la ambiciosa -en términos de pretensión metafísica más que fantástica- “Alma mater” (dirección y guión de Álvaro Buela, 2005); el documental editado como ficción titulado “Aparte” (dirección y concepto de Mario Handler, 2002), que representa un retrato dinámico del Uruguay post dictadura y post crisis bajo el esclarecedor subtítulo de “Esto es Uruguay, lo que ves es lo que hay”.

El recuento es extenso, por lo que se ha preferido mencionar los hitos que por una u otra razón han tenido mayor repercusión y/o destaque, en el Uruguay y en el extranjero. Capítulo aparte merecen dos obras mayores que han marcado la inflexión, el paso definitivo a la mayoría de edad del cine uruguayo en lo que a ficción corresponde: por un lado, “25 watts” (dirección y guión de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2001), que narra veinticuatro horas en una Montevideo adolescente a través de las aventuras y desventuras de algunos personajes “simples” magistralmente dibujados, como Javi, Seba y Leche; por otro lado la formidable “Whisky” (dirección de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, guión de Delgado, Stoll y Rebella, 2004), que obtuvo, entre otros, el prestigioso premio Goya.



“Whisky” constituye una ficción heredera sin duda del mundo onettiano de los “losers” rioplatense de los cincuenta, sesenta y setenta, pero vertido en una estética nueva, de ritmo propio y buscadamente pausado, de construcción inteligente de personajes y de factura impecable en la edición, un cine que no se adscribe a la rapidez de tomas del cine comercial norteamericano, ni a la gramática de imágenes impuesta por Hollywood: el toma contra toma, la secuencia de acción, la hiperverbalización de los guiones en contraste con el vértigo de las acciones físicas. “Whisky” tampoco se adscribe al folklore “naif” del buena parte del cine de ficción testimonial latinoamericano, a las postales macondianas y selváticas, al planteo muchas veces maniqueo establecido entre estereotipos que a veces no llegan ni a caricaturas: impolutos nativos y malos ciudadanos corruptos y aprovechadores.

“Whisky” no imita ese “efecto lentitud” tan caro a buena parte del cine comercial-artístico europeo (v.g: la célebre película danesa “La fiesta de Babette”, dirección Gabriel Axel, guión de Gabriel Axel y la escritora Karen Blixen, 1987). “Whisky” funda su ritmo, su paso, su estética. Se trata de un film rioplatense y originalísimo. Es una narrativa audiovisual urbana con vueltas de tuerca en su estructura que pueden advertirse como propias de un nuevo lenguaje audiovisual del siglo XXI.

Stoll y Rebella fueron alumnos de quien escribe esta nota durante los cuatro años en que cursaron la carrera de cine en la Universidad Católica del Uruguay. Creadores precoces y seguros, son una de las más claras afirmaciones del arte profesional del cine en el Uruguay de hoy. El suicidio de Rebella, apenas un año después del estreno de “Whisky”, y en pleno éxito y consagración, es una de las fintas onettianas que la realidad montevideana, grisácea y muchas veces depresiva, le hizo a una dupla que tenía aún mucho para dar. Así, “Whisky” es de lejos la mejor y más representativa película del cine uruguayo del siglo XXI.



Vibracionismo pictórico, ultraísmo literario. Ecos de un diálogo trasatlántico en la revista *Alfar*

Marisa E. Martínez Pérsico¹

RESUMEN

El presente artículo propone un abordaje comparatista entre literatura y artes visuales. Se analizan correspondencias posibles entre las imágenes poéticas utilizadas por escritores ultraístas durante la década del '20 y las imágenes pictóricas 'vibrantes' que los pintores uruguayos Rafael Barradas y Joaquín Torres-García plasmaron en obras contemporáneas al movimiento. Además, se discuten ciertas consideraciones de la crítica especializada en torno a la revista *Alfar* en sus dos etapas, la coruñesa y la montevideana, a la luz del epistolario de los pintores y de los aportes de la citada publicación.

PALABRAS CLAVE

artes visuales, Ultraísmo, Vibracionismo, vanguardias hispanoamericanas, imagen múltiple.

ABSTRACT

This work undertakes a comparison between Literature and the Visual Arts: it proposes a possible correspondence between the lyric images used by Ultraist writers during the twenties and the "vibrant" pictorial images that the Uruguayan painters Rafael Barradas and Joaquín Torres-García used in their contemporary paintings. Moreover, some opinions of the specialists dealing with the *Alfar* magazine in its two moments, the Corunean and the Montevidean period, will be discussed.

KEY WORDS

visual arts, Ultraism, Vibrationism, Hispano-American avant-garde, multiple images.

¹ Marisa Martínez Pérsico, doctoranda de literatura hispanoamericana, Universidad de Salamanca. Adscripta a la cátedra de Literatura Latinoamericana II en la Universidad de Buenos Aires, es también profesora de literatura en los niveles medio y terciario, correctora editorial *free lance* y colaboradora en la Fundación Marechal. Ha publicado textos de poesía, narrativa, ensayo breve y artículos académicos en revistas de las universidades Pontificia de Porto Alegre, Buenos Aires, Lanús, Salamanca, Murcia y Valencia. Contacto: marisamarp@gmail.com



...son caminos por los que hay que internarse
y perderse para volverse a encontrar
o para encontrar algo, lo que sea, un libro, un gesto,
un objeto perdido, para encontrar cualquier cosa,
tal vez un método, con suerte: lo nuevo,
lo que siempre ha estado allí.

Roberto Bolaño, *El gaucho insufrible*

Visual studies y literatura

Son evidentes las correspondencias² que existen entre la imagen poética ultraísta y la imagen pictórica vibracionista –a las que apodaré ‘imágenes vibrantes’, por el doble matiz sinestésico y cenestésico que aporta el calificativo– en el tumultuoso contexto de los años ‘20. Artistas uruguayos como Rafael Barradas o Joaquín Torres-García dejaron una lúcida impronta en el sistema artístico de destino; permeables a la recepción de las vanguardias históricas pero sin caer en un remedo ecoico, promovieron aportes renovadores como el manifiesto catalán *Art Evolució*.

Además de colorear numerosas publicaciones ultraístas, el pintor catalano-uruguayo Rafael Pérez Barradas ilustró interiores y portadas de la revista gallega *Alfar* (1920-1954, dos épocas) y fue su director artístico durante el período coruñés. Su prematura muerte, ocurrida en 1929, no puso coto a su presencia durante la vida montevideana de la publicación: Julio J. Casal, poeta propietario de la misma, lo incluyó *post mortem* en la redacción y ornamentación, divulgando las curvas de su pincel hasta 1954. En vida, Barradas había favorecido la difusión de compatriotas como el también vibracionista-constructivista Joaquín Torres-García o el nativista Pedro Fígari en las páginas de *Alfar*.

² En el sentido de las *correspondances* baudelarianas, que postulan la percepción genuina, no deformada por la cultura, como un *continuum* construido por unidades del tipo color-sonido-olor. Charles Baudelaire hace de la analogía un principio ontológico al señalar las secretas afinidades entre las cosas; por eso la visión analógica es la más profunda –y completa– forma de aprehensión de la realidad.



El epistolario de Barradas y Torres, recogido por Pilar García-Sedas (2001), es un inestimable testimonio de la sistemática labor difusora que cumplió esta publicación herculino-oriental. Sorprende la escasa atención crítica destinada a tal revista, de largo aliento en cantidad y calidad; se sugerirán algunas hipótesis. En ella convergió un núcleo selecto de poetas –en el sentido holista de *poiesis*: creadores, sin fronteras disciplinares ni geográficas–.

Este trabajo pretende llevar a cabo un abordaje comparatista que integre teoría literaria y artes visuales; ya en la década del ‘70 Hans Robert Jauss (1992) [1972] nos invitaba a reconciliar los confines de las disciplinas limítrofes para interpretar el hecho estético con amplitud de miras, adoptando una actitud superadora de la lectura estrictamente filológica.

Acerca de las diferencias analógicas entre los *visual studies* y las artes de la escritura, Fernando Rodríguez de la Flor (2007: 66) señala que los tejidos mitopoéticos que piensan en la profundidad y verdad de la representación le han concedido desde siempre al mundo de las formas y de las *figurae* una suerte de monarquía en lo que es el régimen de la mimesis de ese mismo real. El propio ritmo secuencial de la lectura de signos tipográficos empuja a la pérdida de significación, frente a la simultaneidad estructural y orgánica que alcanza la visión de imágenes.

Por su parte, José Luis Brea bautiza con el nombre de ‘estudios culturales sobre lo artístico’ (2004: 4) a las disciplinas orientadas al análisis y desmantelamiento crítico del proceso de articulación social y cognitiva del que depende el asentamiento efectivo de las prácticas artísticas, socialmente relevantes. Tales abordajes críticos sobre lo artístico se transforman en ‘estudios sobre la producción de significado cultural a través de la visualidad’.

¿En qué radica, para José Luis Brea, la importancia de los ‘actos de ver’? La vida social nunca es ajena a su inscripción en unas u otras constelaciones epocales, en unos u otros ordenamientos simbólicos y (trans)discursivos. Es enorme la relevancia de los actos de ver –y de la visualidad así considerada, como práctica connotada política y culturalmente– dada la fuerza performativa que conllevan, por su gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización. Los objetos producen imaginarios, generan un reconocimiento identitario. En-



tonces, la pregunta que cabría formularse en el marco de este trabajo es: ¿qué significados culturales vehiculizó el vibracionismo –como variante sincrética del cubismo, futurismo y de otros varios ismos– en las puertas de la década del '20? y ¿cómo dialogó esta tendencia pictórica con la poética del ultraísmo literario? Publicaciones prolíficas, de largo alcance, atestiguan esta alianza.

Uruguayos avant-garde

Un somero repaso de la trayectoria de Rafael Barradas nos dará un panorama de su oportuna participación en la encrucijada vanguardista hispanoamericana. Su obra sintetiza un diálogo vital, a caballo entre las dos orillas. Nacido en Montevideo en 1890 de padres españoles, colaboró desde adolescente en revistas montevidéanas y porteñas hasta que en 1913 se radica en Barcelona, donde frecuenta poetas, críticos y artistas españoles vinculados a la vanguardia. Junto a Joan Miró compone la ornamentación de la revista *Art Voltaic*.

Ya en Madrid, la amistad con Guillermo de Torre en pleno fervor ultraísta, la llegada del poeta chileno Vicente Huidobro y la del pintor andaluz Vázquez Díaz lo motivan a integrarse a la tertulia de Rafael Cansinos Asséns, director de la revista *Grecia*. En 1919, junto a Norah Borges, Daniel Vázquez Díaz, Robert y Sonia Delaunay, Wladislaw Jahl y Marjan Paszkiewics, figura entre el grupo de ilustradores de las revistas del movimiento. En la capital castellana el pintor uruguayo organiza su propia tertulia en el café Oriente, frecuentado por figuras del calibre de Dalí, Buñuel o García Lorca. Participa con dibujos y xilografías en las tres principales revistas del grupo ultraísta: *Reflector* (1920), *Ultra* (1921-1922) y *Tableros* (1922), en esta última junto a Jorge Luis Borges. También es nombrado director artístico de la citada *Alfar*. Trabaja para la editorial Espasa Calpe, ilustra el *Manifiesto ultraísta vertical* de Guillermo de Torre, interviene en las páginas gallegas de la revista *Ronsel*, diseña la portada de *Revista de Occidente*, ilustra ediciones de Isaac del Vando Villar, Francisco Luis Bernárdez, Julio J. Casal y participa de Pombo, el famoso cenáculo de Ramón Gómez de la Serna. Regresa a Montevideo –donde es homenajeado en el mítico Teatro Solís– poco antes de morir, en 1929.



Su compatriota en proyectos y desvelos, Joaquín Torres-García, nació en la misma ciudad en 1874. También descendiente de españoles, su familia se embarcó en 1891 camino a Génova y más tarde a Barcelona. Allí colaboró en las obras del templo de la Sagrada Familia y en la reforma de la catedral de Palma de Mallorca, junto a Antonio Gaudí. Se dedicó también a la producción de juguetes de madera. El inicio de su ciclo de pintura barcelonesa se conoce con el rótulo de 'arte mediterráneo'; éste pregona que la pintura no debe imitar la realidad sino permitir el acceso a un nivel más profundo que la mera representación de lo percibido. Ya leeremos la relación que este principio entabla con el vibracionismo, en su correspondencia con Barradas.

La búsqueda de un lenguaje autóctono mediterráneo lo emparenta con la concepción catalanista del *noucentisme* (novecentismo). Tras su paso por la abstracción y austeridad formal, sobrevino el período de estancia en Madrid y París (desde 1927 hasta 1949) donde se consolidó uno de sus aportes más originales –junto al vibracionismo– al que bautizó Arte Constructivo o Universalismo Constructivista.

En este sentido Hugo Verani, en su libro sobre *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (1986: 42), aunque se concentre en el análisis del fenómeno literario, manifiesta que no podrá dejar de mencionar 'la principal contribución uruguaya a la cultura de Occidente': la obra de los tres pintores que enriquecen el arte contemporáneo. Ellos son Joaquín Torres-García, Rafael Barradas y Pedro Fígari.

Alfar (una revista pura)

La historia de esta publicación se remonta al *Boletín de Casa América-Galicia* (aparecido a finales del año 1920), a *América-Galicia. Revista Comercial Ilustrada Hispano-Americana* y a la *Revista de Casa América-Galicia*. Esta última denominación se mantuvo desde el número 21 hasta el 33, a partir del cual se impuso definitivamente la cabecera de *Alfar*. César Antonio Molina (1981), en la Introducción a la tan necesaria edición facsimilar publicada por Ediciones NOS, afirma que la numeración se mantuvo invariable desde el *Boletín*; por ese motivo la revista debe considerarse un organismo unitario, con esas tres primeras fases de prehistoria.



A partir del número 28 de *Revista de Casa América-Galicia* se incluyen los nombres del cónsul y poeta uruguayo Julio J. Casal como director y del coruñés Alfonso Mosquera como redactor-administrador. Desde entonces, los coterráneos Casal y Barradas pondrán su 'duende' al servicio del proyecto, que contó con el respaldo del grupo de artistas locales que se reunían en la tertulia La Peña.

El número 60, fechado en los meses de agosto-septiembre del año 1926, es el último que Casal dirige en La Coruña porque regresa a su país tras concluir sus gestiones diplomáticas en el exterior. Será en los meses de enero-febrero de 1929 cuando vuelva a editar *Alfar*, ya en Montevideo. El último número es el 91, correspondiente al bienio 1954-1955. Durante la impresión de las pruebas de galera, en diciembre de 1954, fallece repentinamente su fundador. El comité de redacción decide publicar la última entrega, pero incluye una separata-homenaje que reza lo siguiente:

Su ALFAR había nacido en lejanos días allá en La Coruña [...] ALFAR será ahora como el símbolo tenaz de su director, y con él desaparece, porque ALFAR y Casal constituían dos aspectos de una misma alma, y es quizá su obra más viva. La generosidad de Julio J. Casal hizo de ella una hermosa puerta de comunicación de poetas y artistas de todo el mundo, y en especial, de Hispanoamérica. [...] Sólo estas dolorosas líneas se agregan a la revista, como él, herida de muerte; como él, luminosas en el recuerdo de cuantos colaboraron en sus páginas. (*Alfar*: 1954-1955, separata sin numeración)

Si existe un atributo que se ha convertido en tópico de esta revista, ése es el de su generosidad. Muchas veces utilizado en detrimento de su calidad, la crítica especializada parece haber impuesto ese juicio de valor como un 'contrapeso' que logró adquirir la fuerza de un prejuicio. Comentarios de Emir Rodríguez Monegal y de Hugo Verani caminan en la misma dirección:

Creo que a partir de esta *Antología* y de los trabajos críticos de Borges sería posible reconstruir el olvidado ultraísmo uruguayo. Habría que buscar por otros lados, sin duda. Las colecciones de revistas del período, desde *Alfar*, que inicia en España, con más generosidad que tino, Julio J. Casal, hasta *La Pluma* y *La Cruz del Sur*. (Rodríguez Monegal 1982: 257-274)



La mención a las 'buenas intenciones' de la revista se trasluce también en el epistolario de los pintores. Rafael Barradas escribe a Joaquín Torres-García desde Hospitalet, Barcelona, el 7 de abril de 1926:

Dentro de unos días le enviaré una revista donde hacemos un homenaje a Dalmau. [...] Este trabajo es hecho por un escritor amigo mío, hombre de mucho talento -Juan Gutiérrez Gili- y queremos hacer un trabajo extenso sobre su obra. [...] Ya me dirá cómo podría yo tener unas fotografías de obras de Ud., pues le dedicaríamos todas las páginas que fueran necesarias. Creo que quedará una cosa bien. Yo soy el director artístico de esta revista [...] que se imprime en La Coruña, pero que su espíritu es europeo. Hoy, en España, tal vez sea la revista más pura [...] Por París está un pintor uruguayo, un gran pintor uruguayo, D. Pedro Fígari [...] En una de las revistas que le mandaré la semana entrante, si Dios Quiere, verá reproducciones de sus obras. Ya somos tres pintores uruguayos [...] Pasa, con Fígari, lo que con nuestras cosas. Pasa lo único que tiene que pasar. Es hombre camino, como nosotros. Hombre flecha, flecha que va a un blanco. (García-Sedas 2001: 242-243)³

En la siguiente epístola de Barradas a Torres-García, el pintor radicado en Hospitalet insiste en la misma tónica de la honestidad:

Ya habrá Ud. visto en una revista *Alfar* que podría estar mejor cuidada tipográficamente y sin anuncios o que éstos fueran de grata composición; pero es muy difícil en este país hacer eso. Gracias que salga así. Desde luego es lo único que sale en España con intenciones sanas (García-Sedas 2001: 249).

Entre una y otra carta, Torres-García había respondido a Barradas desde Villefranche-sur-Mer, el 12 de abril de 1926:

Me dice Ud. que quisiera reproducir cosas mías en *Alfar*. ¡Muy bien! [...] Yo quedé sorprendido de ver que una revista de La Coruña estuviese a tanta altura. ¡Qué grupo de artistas! Pero ahora que sé que Ud. es el director artístico ya no me extraña ver reunida ahí a toda esa gente (...) Y mande cosas, como esa revista que se me promete (García-Sedas 2001: 247).

³ Las reproducciones de Fígari que menciona Barradas fueron publicadas en *Alfar* 56, marzo de 1926.



Alfar es una publicación de artes combinadas que, como un escaparate, legitima la cantidad y calidad de diálogos trasatlánticos que existieron entre los ultraístas españoles y “nuestros cofrades ultraístas rioplatenses, situados en la interferencia de varias lenguas y culturas” (*Alfar*, 1923: 17) como llamó Guillermo de Torre a los numerosos colaboradores uruguayos y argentinos. Cabe destacar que en el año 1923 el polémico crítico publica en este mismo medio una antología inédita con reseña crítica de poemas de las argentinas Norah Lange, Helena Martínez-Murgiondo y María Clemencia López Pombo, a las que califica de ‘tres novísimas poetisas inéditas’ que trabajan en la línea de la hiperestesia y el lirismo erótico iniciados por tres uruguayas: Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, Luisa Luisi, y la argentina Alfonsina Storni⁴. También se presenta una reseña del libro *De Francesca a Beatrice* escrito por Victoria Ocampo, con epílogo de Ortega y Gasset, en 1924. En la sección de libros recibidos, de manera anónima, se afirma que “en la América española –esa parte dilatada del Continente hacia donde se extienden, en ondas cordiales, nuestras simpatías– existe hoy un núcleo de escritoras selectas”.

Además, la primera época de *Alfar* presenta fragmentos anticipatorios y reseñas críticas de los libros *Orto-bazar*, *Kindergarten* y *Alcándara* (todos de Francisco Luis Bernárdez), una pequeña antología de nuevos poetas argentinos publicados en la revista *Inicial*: Keller Sarmiento, Andrés L. Caro, Ricardo E. Molinari, Norah Lange y Jorge Luis Borges; de este último se presentan reseñas de *Fervor de Buenos Aires*, su hasta entonces inédito *Examen de metáforas* –que más tarde formaría parte del libro *Inquisiciones*– así como adelantos de *Lumbre y silencio*, de Francisco López Merino, poemas de Eduardo González Lanuza y de Roberto Ortelli escritos en Buenos Aires entre 1923 y 1926. Artistas españoles que entablaron una sólida relación de amistad o de mutuas influencias con los rioplatenses y que fueron publicados en esta primera patria de *Alfar* fueron Ramón Gómez de la Serna, Alonso Quesada, Guillermo de Torre, José Bergamín, Luis

⁴ Resulta llamativa la presencia de colaboraciones femeninas a lo largo de la vida de la publicación. Además de las citadas, en la segunda época de la revista sobresalen las uruguayas Susana Soca, Clara Silva y Concepción Silva Belinzón, entre muchas otras. El espacio dedicado a la escritura femenina se ve complementado por numerosas portadas e ilustraciones que reproducen la obra temprana y madura de Norah Borges. *Alfar* publica retratos, linóleos, grabados en madera y bicolores de Norah, además de reforzar la estética del Expresionismo suizo-alemán y del Cubismo (que Norah había heredado de sus estudios ginebrinos) en el aspecto icónico global de la publicación.



Buñuel –de quien también se difundieron relatos hasta entonces inéditos–, Juan Chabás y Cansinos Asséns.

La imagen ultraísta. Automatismo versus azoramiento

Heterogeneidad, dinamismo, movimiento, eclecticismo, presentismo y concisión espacial son rasgos de la imagen vibrante ultraísta. Esta imagen múltiple, encadenada –sintagma que nos remite a Gerardo Diego– encuentra su referente empírico en la rapidez y trepidación de la vida moderna urbana, fabril y febril. De estas fuentes bebe la poesía de Apollinaire, Tzara y Reverdy, aunque resulte necesario hacer una retrospectiva y conectar el germen de esa imagen rizomática, arbórea y fragmentada con el impacto psíquico que el cambiante entorno ciudadano genera en la conciencia del sujeto, tal como se percibe ya en las páginas de Charles Baudelaire según analizaron Walter Benjamín y Matei Calinescu.

En sus ensayos *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* y *Sobre algunos temas en Baudelaire*, el teórico alemán afirma que la lírica baudelaireana representa el impacto que las condiciones sociales y materiales de la sociedad urbana parisina del siglo XIX generaron en las relaciones entre personas, especialmente, en las fugaces relaciones amorosas. Para analizar la influencia de la ciudad en su poesía acude a la teoría del *shock* que desarrolla el psicoanálisis freudiano: la conciencia recibe estímulos o impactos del mundo exterior y se defiende a través de mecanismos de defensa que le ofrecen una ‘satisfacción sustitutiva’. Y es en la obra de arte donde se plasma la experiencia de discontinuidad y fragmentación que el transeúnte –el *flanêur*– vive cuando se sumerge en la muchedumbre hormigueante de una capital superpoblada –es representativo, a este respecto, el poema *A una que pasa*–.

Para Matei Calinescu, Baudelaire plasma en su ensayo *El pintor de la vida moderna* (1863) un rasgo esencial de la modernidad: su tendencia hacia algún tipo de inmediatez, su intento de identificación con un presente sensual captado en su misma transitoriedad y opuesto, por su naturaleza espontánea, a un pasado endurecido en congeladas tradiciones.

¿Qué recurso eficaz estaría en condiciones de proponer la literatura para desautomatizar esta experiencia de alienación ciudadana? El *Examen de metáforas*



escrito por Jorge Luis Borges en Lisboa, hacia 1924, reivindica esa figura retórica por ser un 'alivio de la cotidianeidad' y un recurso privilegiado para generar azoramiento. A colación de estos excesos cita Javier San José Lera (2005: 401) la 'prepotencia metafórica' que denuncia Jorge Guillén y los calificativos de 'iconomaníacos' o energúmenos de la imagen que acuña Juan José Domenchina para aludir a los ultraístas en especial y a los poetas españoles del '13 al '31 en general.

En las ciudades, la frecuencia de estímulos visuales y sonoros obliga al ciudadano a un entrenamiento perceptivo que coadyuva a que esa nueva topografía se naturalice, se transforme lentamente en norma. Podríamos pensar que la representación de esta frecuencia urbana vertiginosa se efectiviza mediante aquellos ítems que Borges considera los puntos canónicos del movimiento ultraísta desde las páginas de la revista *Nosotros*: reducción de la lírica a su elemento primordial (la metáfora), una sintaxis lacónica facilitada por la 'tachadura' de las frases medianeras, los nexos y adjetivos inútiles, abolición de trebejos ornamentales y síntesis de dos o más imágenes en una sola. No obstante, como indicábamos en el primer apartado de este trabajo, la bi- o tridimensionalidad de las artes visuales conllevan la ventaja de la analogía icónica en relación con el mundo –son más eficaces en su aspiración a ser *imago vera*–, facultad de la que carecen las artes del discurso en virtud de su encadenamiento en un eje sintagmático, lineal. ¿Qué mejor interpretación del *shock* urbano, de los principios ultraístas y del simultaneísmo de las artes (Shattuck, 1991) que la siguiente imagen vibrante de Barradas?:

Antonio Espina, en 1920, hablaba de adaptar la retina a las modificaciones del mundo. Otro elemento de condensación opera en la proximidad de realidades distantes favorecida por la misma multiplicidad y rapidez de la vida moderna, sometida a un perpetuo devenir que modifica los rostros del mundo.

La imagen, por su riqueza de matices, recoge mejor que el símbolo las reacciones que suscita en el hombre moderno la aprehensión de una realidad cada vez más compleja, sutil y ambigua. La imagen aparece dotada de una máxima capacidad fantástica y de sugerencia; es portadora de la fascinación [...] La imagen es, en definitiva, la nueva herramienta artística del conocimiento de lo mágico e inefable. (San José Lera 2005: 402)



Desde las páginas del número 45 de *Alfar*, correspondiente a diciembre de 1924, Guillermo de Torre explica en su ensayo *La imagen y la metáfora en la novísima lírica* que la imagen es el resorte de la emoción fragante y de la visión inesperada: es el reactivo colorante de los 'precipitados químico-líricos'. Y luego cita a Pierre Reverdy:

La imagen es una creación pura del espíritu, no puede nacer de una comparación, sino de la proximidad de dos realidades más o menos alejadas. Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte y poseerá más potencia emotiva y más realidad poética. (de Torre 1924: 218)

La síntesis imaginista que mencionamos párrafos atrás es ejemplificada en la segunda entrega del *Examen de metáforas* borgiano, que se publica en el número 31 de *Alfar*, correspondiente a junio-julio de 1924. Allí el escritor ilustra la imagen que sutaliza lo concreto y elige al uruguayo Julio Herrera y Reissig para demostrar la eficacia de esta condensación: "Y palomas violetas salen como recuerdos / de las viejas paredes arrugadas y oscuras". Luego, para mostrar la imagen que amalgama lo auditivo con lo visual, elige la condensación sinestésica de unos versos de Norah Lange: "El horizonte se ha rendido / como un grito a lo largo de la tarde". Otra síntesis de imágenes se produce en el caso de las metáforas que desatan el espacio sobre el tiempo, como en los versos de Guillermo de Torre: "Los arco iris saltan hípicamente el desierto".

La imagen implica traslación, movimiento, enlace de diferentes registros y realidades apartadas, campos semánticos inconexos que, al combinarse, resultan más efectivos. Guillermo de Torre, en plena efusividad ultraísta, recomienda la generación de imágenes obtenidas al transmutar las percepciones estáticas en dinámicas. Citando su propio libro, *Hélices*: "Tras la lluvia / nos embiste la montaña / con un cuerno del arco iris".

Podemos sugerir que la imagen ultraísta es una 'imagen vibrante' por haber nacido en el contexto de un dinamismo urbano rodeado de disonancias mecánicas, pero también por el uso privilegiado de la sinestesia viso-auditiva y por las asociaciones perceptivas que busca despertar en el receptor al recrear atmósferas inconexas que lo arrojen a realidades distantes e inverosímiles, sensaciones de extrañamiento o azoramiento.



Alfar postula interesantes reflexiones en torno a la deshumanización del arte, al uso de la imagen pura y a la estructura metafórica propiamente ultraísta en conexión con la visión irónica: ahí se presenta la obra paradigmática de Oliverio Girondo. Guillermo de Torre anticipa los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925) comentados también por Ramón Gómez de la Serna, amigo íntimo con quien intercambiaría numerosa correspondencia epistolar a lo largo de su vida.

La imagen cubo-vibracionista

En el único número de la revista *Perseo* que vio la luz en 1919, Guillermo de Torre escribe un artículo en el que define al vibracionismo como una de las novedades pictóricas del momento. Menciona al ‘apasionado artista uruguayo’ Rafael Pérez Barradas y dice que:...es pues, a los epígonos cubistas y simultaneístas franceses a quienes habremos de referirnos evocativamente para la caracterización de un artista nuevo como Barradas (de Torre, 1919)

Entre 1910 y 1913 este pintor celebra cinco exposiciones, pero el público, acostumbrado a la estética del *art nouveau*, no termina de entender su obra. Por estas fechas viaja a Milán, donde conoce el futurismo impulsado por Carlo Carrà, Gino Severino, Giacomo Balla y Umberto Boccioni, autores de dos textos teóricos fundamentales para el desarrollo de las vanguardias: *Manifesto dei pittori futuristi* (1910) y *La pittura futurista* (1919). La explosión del fauvismo y del cubismo parisino también lo encontrará en Francia: Rafael se nutrirá de las fuentes de todos estos artistas; del futurismo rescatará las imágenes de los nuevos medios de locomoción, de las ciudades, los inventos y las fábricas pero sin atender al espíritu bélico que transmiten las imágenes del movimiento en Italia.

Pilar García-Sedas (2001) coincide con la idea de que el Barradas vibracionista de 1917 presenta una gran influencia del dinamismo italiano –especialmente de Gino Severino– y del simultaneísmo de los cubistas franceses. Su amigo Torres-García caracterizará la estética vibracionista en un libro teórico de 1936, *Universalismo constructivo*, apelando a sinestesias viso-auditivas:



El vibracionismo es, pues, cierto MOVIMIENTO que se determina fatalmente por el paso de una sensación de color a otra correspondiente, siendo, cada uno de estos acordes, diversas notas de armonía, distintas, fundidas entre sí por acordes más sordos, en gradación cada vez más opaca. (Torres-García 1936, 476-479)

Durante la etapa madrileña, Barradas desarrolló la estética vibracionista mediante la composición de figuras y escenas a partir de manchas vibrátiles elaboradas con pinceladas breves y rápidas; éstas se acoplaban de manera rítmica y homogénea sobre la superficie del lienzo. Así, el uruguayo incorporó un procedimiento utilizado por Picasso y Braque entre los años 1910-1911. Por ello se le otorgó el apelativo de ‘cubista’, dado que en el ciclo de pinturas madrileñas se evidencia la descomposición cubista de la imagen. A través del vibracionismo, Barradas intentó mostrar la intensidad sensorial que subyace a la vivencia de la situaciones cotidianas en un entorno urbano. De la misma forma, la ciudad captó la atención de Diego Rivera durante su etapa geométrica.

En *La Veu de Catalunya*, 1918, el crítico catalán Llorenç i Artigas manifiesta que Torres-García es un pintor de la ciudad, cuya inquietud se va haciendo más ruidosa y fecunda a medida que se va acercando a la posesión de ritmo de las cosas para traducir en ‘formas de color’ las vibraciones de su espíritu.

Afirma también Pilar García-Sedas que la definición ofrecida por Torres-García sobre la pintura de su compatriota se aleja de la semántica que Marinetti y los futuristas dieron a la palabra ‘movimiento’. Sucede que el vibracionismo integró aportes de varias escuelas; fue una conciliación del cubismo, futurismo, fauvismo, planismo y una serie de vanguardias originadas en el período europeo de entreguerras que se propusieron reflejar “aspectos de la vida”. Este sincretismo que adoptaron los pintores uruguayos se evidencia en el epistolario. En Madrid –posiblemente en el mes de noviembre– del año 1918, Barradas escribe a Torres-García:

Este año, será nuestro Madrid, si Ud. Viene. Si no será mío. No lo dude, Torres, preparo grandes cosas: cubo-vibracionistas [...] Adjunto un dibujito para Augusto. Es lo que yo entiendo por pedagogía o, mejor dicho, el vibracionismo llevado a la expresión infantil. (García-Sedas 2001: 146).



Y desde Barcelona, el 13 de noviembre de 1918, Torres-García le responde: “No hay que ceder el puesto. Adelante, todos los que vamos adelante. Más vibracionismo que nunca y planismo y expresionismo y cubismo y todos los ismos” (García-Sedas 2001: 149). Este afán holista es el mismo que Cansinos Asséns, desde la revista *Cosmópolis*, propugnaba en un estudio sobre Guillaume Apollinaire titulado *El espíritu nuevo y los poetas*. Allí afirma que el espíritu nuevo no lucha contra ninguna escuela, sino que es una gran corriente de la literatura que las engloba a todas, del simbolismo al naturalismo. Este vocero del ultraísmo creyó que la poesía nueva debía evolucionar en contrapunto con el cubismo pictórico.

Por su parte, Torres-García fue vibracionista en su disociación de la línea y el color. Aunque más tarde se dedicó a pintar geométricas estructuras colorísticas, nunca cayó en la abstracción total: sus jeroglíficos o imágenes caleidoscópicas incorporaron una rica imaginaria indígena preñada de alusiones a la realidad (peces, martillos, máquinas, relojes). A mi entender, la definición más significativa del vibracionismo la ofrece Rafael Barradas desde Madrid, en la carta que escribe a Torres-García el 28 de septiembre de 1919:

En este mismo momento VEO UNA MESA, UNA BOTELLA, Y UN CABALLO en un espejo. Es claro: no es la mesa, la botella, el caballo lo que en realidad VEO; me VEO YO. [...] Un día estando VIENDO en un café, pasó un batallón, es decir, unos sonidos de trompas y tambores y unas campanas de tranvías. Simultáneamente sonaba un piano en el café, pero que quedaba fuera del café. VIBRABAN todas las cosas, que en realidad, no lo son. YO VIBRABA de tal manera que CREABA las COSAS. (García-Sedas 2001: 174-175)

El ojo palpitante del pintor reinventa la realidad circundante al captar las manifestaciones de un mundo en permanente movimiento, que le ofrece estímulos simultáneos: éste es el verdadero motor de la creación. No existe mimesis posible. Entre esta declaración y el manifiesto huidobriano *Non Serviam*, el imperativo de la independencia artística quedaba, otra vez, sellado. Torres-García le responderá a su amigo el 29 de noviembre de 1919: “creo que sólo lo que se mueve existe” (García-Sedas 2001:185).



Las hipótesis del olvido

Tal vez por el prejuicio de descalificar intelectualmente las regiones de donde provienen las inmigraciones masivas, habitualmente no se recuerda la Galicia de la década del veinte como un espacio donde tuvieron lugar escenas muy importantes de la historia de la vanguardia rioplatense. Con estas palabras, May Lorenzo Alcalá firma un artículo en el diario argentino *La Nación*, del año 2005, que se titula *Borges en Galicia*. Allí nos ofrece un dato inesperado para la bibliografía del escritor: en el periódico *El pueblo gallego*, el autor de *Ficciones* publicó en 1924 *Ejecución de tres palabras*, texto que más tarde incluiría en *Inquisiciones*. Estos hallazgos nos obligan a repensar y reformular las nociones anquilosadas de centro y periferia en relación al canon literario de una época; ya indicamos que esto mismo sucedió con el *Examen de metáforas*: sus dos entregas se publicaron por primera vez en la coruñesa *Alfar*.

La revista ultraísta *Grecia*, nacida en Sevilla en 1918, solía publicar críticas corrosivas sobre escritores contemporáneos en una sección estable titulada *Panorama ultraísta (risa, sonrisa y eutrapelia)*; su actitud desenfadada y muchas veces polémica coincide con el tono del *Parnaso satírico* y de los humorísticos *Epitafios martinfierristas*. Este clima festivo no aparece en *Alfar*, que se proyecta como un órgano de divulgación de nuevas tendencias. ¿Será ésta la razón por la que Barradas, en dos oportunidades, manifiesta a Torres-García que es la única revista ‘sana’ o ‘pura’ que se publica en España por estas fechas? Y además: ¿La intencionalidad propagandista habrá defraudado las expectativas de un público ávido de confrontación dialéctica?

Aunque a *Alfar* se la nombra en la mayoría de las antologías sobre las vanguardias, jamás se evalúan sus aportaciones; sobre la misma sólo han trascendido un estudio de Víctor García de la Concha y un artículo de Javier San José Lera. Además de los desaciertos que Rodríguez Monegal achaca a Casal –inversamente proporcionales a su generosidad, que quede claro– también Hugo Verani afirma:

...el influjo y la evolución del apagado vanguardismo uruguayo en el proceso cultural del país puede rastrearse en cuatro revistas: *Los nuevos* (1919-1920), *La cruz del sur* (1924-1931), *La pluma* (1927-1931) y *Cartel* (1929-1931), pero mención aparte merece *Alfar* (1920-1954), fundada en La Coruña por J.J. Casal, cónsul uruguayo en



esa ciudad gallega. Fue una revista vinculada al ultraísmo español, de indudable importancia, pero que decae vertiginosamente en su trasplante a Montevideo en 1929. (Verani 1986: 42)

Se le reconoce algún mérito en pleno furor de las vanguardias, seguido de un desarrollo poco atractivo en los albores de la década del 30. El propio Verani señala:

En el continente latinoamericano los límites temporales de los vanguardismos son, aproximadamente, 1916-1935. Las inquietudes renovadoras canalizan hacia 1922 –año clave de la eclosión vanguardista latinoamericana– en una acelerada sucesión de manifiestos, polémicas, exposiciones y movimientos encaminados por propósitos distintos, pero contagiados de la furia de novedad de que habla Jorge Mañach en su ensayo *Vanguardismo* [...] Durante la década de los veinte el florecimiento de los ismos fue más vasto de lo que usualmente se reconoce y respondió a particularidades propias de la realidad latinoamericana. En la década siguiente los movimientos iconoclastas, con ideario propio y organizado en grupo, dejan de existir o presentan una imagen distinta, incorporada al proceso nacional. (Verani 1986: 11).

Se podría pensar que esta revista, de larga duración, se acopla al espíritu de *aggiornamento* generalizado a partir de lo que podríamos llamar una ‘institucionalización’ de las vanguardias. De todas maneras, no es la primera vez que se califica la actividad vanguardista uruguaya de ser una manifestación sin disidencias profundas. Falta a nuestra vanguardia de los años ‘20 y aun de los años ‘30 –observa Carlos Martínez Moreno, citado por Verani– esa estridencia propia de las renovaciones raigales de las grandes propuestas transformadoras.

Tengo entre mis manos un ejemplar montevideano del penúltimo número de *Alfar* –el 89– que se remonta al año 1951. Planifico una excursión por las páginas ajadas para visitar ese delicado museo habitado por presencias de antaño. Continúa figurando la ornamentación a cargo de Rafael Barradas y de Augusto Torres, hijo de Joaquín. El índice nos anticipa *Riesgos y equívocos del compromiso o la literatura dirigida* de Guillermo de Torre, una carta de Vicente Aleixandre enviada a la escritora oriental Clara Silva más un poema de ésta –más conocida por sus aportes críticos a la poesía de Delmira Agustini– y una carta de Oliverio Girondo dirigida a la poeta oriental Concepción Silva Belinzón, con versos de

ésta dedicados al argentino. Como en la etapa coruñesa, aparecen todavía pinturas de Norah Borges, esta vez figurativas, alejadas del fervoroso Expresionismo juvenil. Aunque abundan las presencias localistas, sobran piezas de clásicos nacionales y universales: Whitman, Rilke, Poe, Quiroga, Supervielle, Quevedo, Vallejo, Di Giorgio, Amorim, Ibarbourou, las hermanas Brönte... Las páginas se nutren, además, de un ensayo de José Bergamín y algunos poemas de María Eugenia Vaz Ferreira. Se anuncia la autobiografía sobre Rafael Barradas que escribió su amigo Julio Casal, que no lo olvida, publicada por Editorial Losada, y se anticipa *Personas en la sala*, de Norah Lange junto a *Quién de nosotros*, el último estreno de un joven promisorio llamado Mario Benedetti.

Bibliografía

- Barrera, Trinidad** (2006): *Las vanguardias hispanoamericanas*, Madrid: Síntesis.
- Benjamin, Walter** (1999) [1931]: *Sobre algunos temas en Baudelaire*. Buenos Aires: Ediciones El Aleph.
- Brea, José Luis** (2004): “Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”. En www.joseluisbrea.net [visitado el 12 de abril de 2008]
- Calinescu, Matei** (2003): *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- De Torre, Guillermo** (1925): *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Caro Raggio.
- García- Sedas, Pilar** (2001): *J. Torres-García y Rafael Barradas. Un diálogo escrito: 1918-1928*. Barcelona: Parsifal Ediciones.
- Jauss, Hans Robert** (1992) [1971]: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Martínez Moreno, Carlos** (1969): “Las vanguardias literarias”. En: *Enciclopedia uruguaya* 47. Montevideo: Editores Reunidos.



Molina, César Antonio (ed.) (1981): *Alfar: Revista de Casa América Galicia (1920-1927)*. La Coruña: Ediciones NOS.

Monegal, Emir Rodríguez (1982): “El olvidado ultraísmo uruguayo” en *Revista Iberoamericana* n° 118-119. Montevideo, enero-junio de 1982, pp. 156-183.

Remak, Henry (1998): “El futuro de la literatura comparada”. En: *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco Libros.

Rodríguez de la Flor, Fernando (2007): “El impacto de los Visual Studies y la reordenación del campo de disciplinas del texto en nuestro tiempo”. En: *Hispanic Issues Online*. Minnesota: University of Minnesota, pp. 56-73.

San José Lera, Javier (2005): “La imagen poética en la década prodigiosa (1920-1930) Teoría y Práctica”. En *Praestans Labore Víctor: homenaje al profesor Víctor García de la Concha*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, pp. 135-151.

Shattuck, Roger (1991): *La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial*. Madrid: Visor.

Sosnowski, Saúl (1999): *La cultura de un siglo: América Latina en sus revistas*, Buenos Aires: Alianza editorial.

Torres- García, Joaquín (1934) [1984]: *Universalismo constructivo*. Madrid: Alianza Editorial.

Valcárcel, Eva (2000): *Las vanguardias en las revistas literarias*. A Coruña: Servicio de publicaciones Universidade da Coruña.

Verani, Hugo (1986): *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Roma: Bulzoni.

“El último que apague la luz”: Emigración y crisis de identidad en la narrativa, el cine y la música uruguayos¹

Jesús Montoya Juárez²

Natalia Moraes Mena³

RESUMEN

El presente artículo reúne una constelación de textos culturales que tematizan la reciente emigración uruguaya. El cine, la música y la narrativa que analizamos aquí construyen y a la vez son contruidos por un imaginario de crisis de identidad que establece un diálogo con un pasado perdido, a menudo des-realizador del propio presente, y valora la nueva migración económica como una opción legítima y aceptada socialmente en situaciones de crisis.

PALABRAS CLAVE

emigración, identidad, música, cine, narrativa

ABSTRACT

This article, a reading of several texts including popular songs, films and novels, pretends to show how these texts construct one particular configuration of the Uruguayan identity influenced by the crisis caused by recent migration. These texts establish a dialogue between the past, perceived as unreal, and a present without future, and they make their contribution to increase the social value of the efforts done by emigrants to leave.

¹ El presente artículo es un esbozo de una investigación más amplia sobre la tematización del fenómeno migratorio y la crisis de identidad que lo explica, y en parte lo produce, en el arte, la literatura, el cine, la música y otras manifestaciones de la cultura uruguaya. Dicho trabajo aparecerá en forma de libro en el año 2009.

² Investigador del Departamento de Literatura española de la Universidad de Granada. Doctor en Literatura por dicha Universidad. Especialista en literatura latinoamericana, ha desarrollado su tesis sobre la tecnología y los medios de comunicación en la literatura del Río de la Plata y la construcción de nuevos realismos. Es coeditor del libro *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)* (2008). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. **Contacto:** jmonty@ugr.es

³ Profesora del departamento de Sociología de la Universidad de Murcia, Investigadora del Laboratorio de Estudios Interculturales de la Universidad de Granada. Candidata a Doctora en Antropología por esta Universidad. Especialista en estudios migratorios, ha desarrollado su tesis sobre transnacionalismo político y diáspora uruguaya. **Contacto:** nmoraes@ugr.es

**KEY WORDS**

emigration, identity, music, films, narrative

“La nación se cuenta historias a sí misma”

Perceval 1995

“El mundo es redondo.

Pero nunca es más redondo que cuando uno se aleja y, al seguir alejándose, empieza a volver.

De insistir, nos encontramos sorprendidos en el punto de partida”

Aínsa 2000

Introducción

Uruguay es un país marcado por los flujos migratorios. La influencia de la inmigración de fines del siglo XIX y principios del XX en la construcción del imaginario nacional y la fuerte emigración que se produjo sobre todo a partir de la década de los setenta sentaron las bases para que en la sociedad uruguaya el migrar se convirtiese en una estrategia válida para enfrentar situaciones de crisis. Se generó así lo que Pellegrino ha denominado una “cultura emigratoria” (Pellegrino 1995) caracterizada entre otros aspectos, por la alta propensión migratoria de la población. Los pocos estudios estadísticos que se han realizado hasta la fecha sobre la emigración uruguaya demuestran cómo ante las sucesivas crisis vividas en el país, los uruguayos han respondido yéndose, conformando así una diáspora que representa actualmente más del 15% de la población.

La crisis que sufrió la región a inicios del siglo XXI y que en Uruguay adquirió relevancia en el año 2002 no fue una excepción. El flujo migratorio fue tan intenso que llegó a calificarse como una “sangría”; los aeropuertos se llenaban de gente despidiendo a los suyos, las colas para sacar los pasaportes eran interminables, las conexiones con los amigos y familiares residentes en el exterior se reactivaban para conseguir contactos y redes que facilitaran la llegada. La magnitud del fenómeno llevó a la emigración al debate público. Los medios de comunicación se hicieron eco del problema y dedicaron numerosos espacios a contar cómo los

uruguayos se iban del país y cómo vivían en sus diferentes destinos. A medida que la temática de la emigración adquiría relevancia e interés social, las referencias a la misma en las producciones artísticas uruguayas aumentaban. La emigración, habiéndose convertido en uno de los principales problemas de los uruguayos comenzó a ser fuente de inspiración y referencia obligada en muchas de las producciones artístico-culturales de los últimos años⁴.

El objetivo de este artículo es analizar una constelación de textos culturales que abordan en diferente grado y de diversa forma la temática de la emigración y la crisis social e identitaria que en parte puede explicarla. Como apunta Filgueira, ya en los años setenta la emigración podía explicarse no sólo por la crisis económica y política sino también por el deterioro general de una imagen de país fuertemente interiorizada en grandes sectores de la población como sociedad abierta, de fácil movilidad social, participativa e igualitaria (Filgueira 1987). La crisis de los imaginarios y de las representaciones sobre la identidad nacional permanece vigente y permea aún hoy la producción cultural uruguaya.

Las obras que analizamos aquí, en primer lugar, son producto y a la vez construyen un imaginario de crisis de identidad que establece un diálogo con un pasado perdido, a menudo desrealizador del propio presente; en segundo lugar, tematizan la emigración como una alternativa válida y habitual para los uruguayos ante situaciones adversas.

Whisky y la dialéctica presencia-ausencia

Tal vez sea *Whisky*⁵ (Rebella y Stoll 2004), de realización íntegramente uruguaya, la película más relevante del cine uruguayo en su breve historia. El film narra la historia de unos personajes que viven en una rutina que apenas se rompe por la incómoda visita de Herman (Jorge Bolani) a su hermano Jacobo

⁴ Esto no es algo nuevo; también en la década de los setenta y ochenta el exilio fue un tema de interés para narradores y músicos uruguayos. Para muchos de ellos el exilio formó parte además de su biografía personal.

⁵ El título del filme hace referencia a la expresión que se solicita a quienes posan en una fotografía para lograr una sonrisa, tiene su equivalente en el *cheese* inglés. Durante la toma de una fotografía, con la palabra *whisky* será el único momento en que veremos sonreír a Jacobo, uno de sus personajes protagónicos.



(Andrés Pazos), después de muchos años de ausencia. El tercer personaje, Marta (Mirella Pascual), empleada probablemente desde siempre en la ahora vieja y deteriorada fábrica de calcetines que Jacobo heredó de su familia, acuerda fingir el papel de esposa de Jacobo para aparentar una cierta normalidad ante el hermano menor, emigrado a Brasil y también allí fabricante de medias, quien se siente culpable por no haber estado presente durante los años en los que se gesta el drama familiar de la enfermedad y muerte de su madre. Durante el fin de semana que dura dicha visita, los personajes se mueven en un silencio que nunca está vacío, que abre una puerta por la que se comunica el pasado con el presente. Sin que desde el presente sea posible transformación alguna.

Whisky es una ‘comedia corrosiva’ plagada de absurdo en la que los silencios expresan lo que los personajes se obstinan en no decir. El *film* construye una verdadera poética de los silencios cuyo objeto será mostrar con economía lo que podríamos llamar una dialéctica de la presencia en la ausencia, una especie de excedente de sentido y sentido excesivo, que constituye una verdadera contrahistoria: el sentido obtuso de que hablaba Barthes (1986), a lo largo del filme, que dialoga a modo de *rizoma* (Deleuze y Guattari 2002) en buena medida con el problema de la desintegración y de la crisis de identidad del país. Uruguay, entre “la Suiza de América y la garra charrúa” (Andatch 1992), las utopías y el desencanto, los mitos del pasado y el país que nunca existió, en definitiva la lucha entre una “memoria histórica y una memoria crítica” (Andatch 1992), disuelve un pasado que no parece ya siquiera real.

Dos coordenadas articuladoras de sentido manifiestan en *Whisky* esa dialéctica presencia/ausencia: la relación afuera/ adentro, en primer término, y la relación presente / pasado, en segundo (Montoya Juárez / Moraes Mena, 2005). Ambas coinciden con aquéllas que explican la crisis identitaria uruguaya, donde la emigración juega un papel clave. La pareja “adentro/afuera” es constitutiva de la identidad nacional uruguaya que se ha procesado históricamente como fruto de esa articulación peculiar. Achugar señala cómo Uruguay construye su autoimagen seducido por las fuerzas de la endogamia y la nostalgia de una Europa que no se era (Achurar, 1992), y cómo esa autoimagen acaba cristalizando en un mito fundacional de la nación como un producto de un aluvión inmigratorio. La conciencia de ser país de inmigrantes contribuyó no sólo a la formación de la sociedad uruguaya sino también a la construcción de un imaginario nacional en



donde la idea de “pueblo transplantado” colonizaba el discurso sobre el origen. Ese imaginario nacional se comienza a reconstruir cuando el afuera deja de ser el lugar de origen y pasa a ser el de destino, cuando el país de inmigrantes se comienza a reconocer como país de emigración (Moraes Mena, 2007). Con la decadencia de los mitos del pasado, el ayer que ya no es y el hoy que nunca será lo que fue, a través de ese presente que ya no es nada sin aquel pasado, se debate la identidad. Las raíces de esta crisis provienen fundamentalmente del agotamiento del viejo imaginario nacionalista y del fracaso recurrente en los intentos para su resignificación:

Para los uruguayos, por múltiples razones que hacen a su propio proceso histórico (la debilidad relativa de las bases materiales de su configuración estatal, su ubicación geográfica como país pequeño entre dos gigantes, el peso de sus modelos de asociación política en la elaboración de sus relatos y de sus referentes colectivos, etc.) el problema central de su autoidentificación nacional no ha pasado tanto por el ser sino por el cómo imaginarse. (Caetano, 1992: 140)

Estas coordenadas pasado/presente, adentro/afuera que marcan las disputas de sentido sobre la identidad nacional son el elemento que traza la red de sentido del filme que nos ocupa.

La diégesis fílmica abarca aproximadamente siete días y se halla dividida en tres secciones o momentos. Uno primero circular, en el que las acciones repetidas de los personajes dibujan la rutina de una fábrica judía venida a menos. En este primer fragmento predominan los interiores, los planos generales de la fábrica se combinan con primeros planos dirigidos únicamente a los engranajes y elementos de la vieja maquinaria alemana. Observamos cómo las escenas se repiten hasta en tres ocasiones: plano de Marta a la puerta de la fábrica esperando a Jacobo, Jacobo que llega tras haber desayunado en un oscuro bar próximo a la fábrica.

Después, contraplano desde el interior de la fábrica a oscuras y la irrupción de la luz cuando Jacobo levanta la persiana. El silencio vuelve ensordecedor el zumbido de las luces de neón y el de la corriente eléctrica circulando por el interior de las viejas máquinas que, finalmente, empiezan a funcionar mientras Marta, que se ha puesto un guardapolvo azul, sube a preparar un té que sirve



a Jacobo con la sugerencia de contratar a un “hombre de mi barrio que arregla cosas” para reparar la persiana rota del despacho de Jacobo y la conformidad de éste en hacerlo.

Las empleadas que salen de la fábrica muestran sus bolsos a Marta al salir, para demostrar que no se llevan nada. “Hasta mañana si Dios quiere”, Marta les repite en todas las ocasiones. Hasta que la última vez las máquinas se averían destrozando las puntas de las medias, haciendo concebir que, al igual que no se va a reparar la persiana a lo largo de la película, la fábrica no va a salir de esa avería, y a la vez, representando un desorden en la rutina, analogía del desorden en la rutina de Jacobo, rota por la visita de su hermano.

Al final de la jornada Marta y Jacobo se despiden desapasionadamente y se marchan en direcciones opuestas. Llama la atención el modo en el que nada cambia a pesar de la propuesta a medio concretar, casi sobreentendida, de Jacobo para que Marta se haga pasar por su esposa y continúe repitiéndose la misma rutina al día siguiente. Desde las primeras escenas el modo de narrar persigue una inquietud que va más allá de querer hacer explícita la monótona rutina de la fábrica en su decadencia. El espectador es capaz de predecir las escenas, las frases, flotando en el silencio con económica cortesía y mínimos cambios; sin embargo, espera algo que se demora, que tiene que ver con toda la violencia acumulada de lo no dicho y que sin embargo le va a seguir siendo arrebatado.

Un segundo momento en la estructura narrativa sustituye lo circular por lo lineal al tiempo que da comienzo la mentira representada ante el visitante de ‘fuera’, que se materializará físicamente en una fotografía, único momento en el que los personajes sonrían, que se hacen para precisamente convencer a Herman de su falso matrimonio. El momento de exhibirse, por tanto, de salir afuera de sí mismos de los personajes termina siendo una farsa imposible de creer, puesto que la frialdad inconmovible del trato en el falso matrimonio se mantiene a pesar del visitante. Jacobo si acaso se vuelve cada vez más hermético y se encierra (de nuevo el adentro), esperando la marcha de su hermano.

Pero la noche anterior a la llegada de Herman también supone un movimiento hacia el adentro del personaje de Jacobo: Marta llega a una casa en medio del silencio, suben en un ascensor de puertas de hierro desengrasadas y entran a



una vivienda abandonada, repleta con las presencias del pasado de Jacobo. La habitación de la madre hace años fallecida, aún con sus cosas a medio embalar, la vida de los objetos o la presencia de su enfermedad en los objetos, como la bombona de oxígeno centrando la mirada en un encuadre. Dicha bombona será arrastrada, escondida de la vista del visitante por Marta, que redecora la casa mientras Jacobo acude a recoger a su hermano del aeropuerto, sin que éste posteriormente le haga comentario alguno.

La casa de Jacobo es el único lugar en que Jacobo hablará de sí mismo. El recurso estilístico de hacer que los personajes no emitan palabra, que no inicien una conversación provoca una violencia o incomodidad en la situación que los personajes sobrellevan sin hacerse problema. El que ambos estén de acuerdo en semejante situación introduce un componente de absurdo en las vidas representadas en la película. La visita de Herman a su hermano, tras la que se halla el remordimiento por no haber ayudado con la enfermedad de su madre, su ausencia prolongada, que se puede leer desde el momento en que Jacobo lo recoge del aeropuerto, supone una incursión en el adentro, la convergencia en la vida falsa de su hermano, el regreso al interior de Uruguay, país en el que se hace común la expresión “está en el exterior” para referirse a alguien que emigró. La conciencia de ese éxodo tiene una cada vez mayor presencia en los medios de comunicación. Los micrófonos de un programa de radio, Pettinati (que se llega a oír por un instante en la propia película), por ejemplo, se hallan abiertos diariamente a los uruguayos de la diáspora. Pero el regreso de Herman lo es también al pasado, o a un presente pegajoso- el de Jacobo- en el que la vida se estancó.

Herman insiste en ir a ver la vieja fábrica a pesar de la negativa de Jacobo, de camino al estadio, y cuando finalmente la ve al borde de la ruina, le pide a su hermano no bajar del coche, (“llegamos tarde al partido”). Un plano de Jacobo y Herman, en una grada de cemento semivacía, muestra cómo Herman plantea a su hermano uno de los motivos principales de su viaje: redimir la culpa mediante una ayuda económica. Jacobo no lo mira y por primera vez sale de su hermetismo para gritar, apretando los puños, un largo insulto al árbitro. Desde el inicio, comprobamos que el desarraigo es el precio que se debe pagar para sobrevivir, para construir una familia y seguir ocupando la mente con nuevos proyectos. Sin embargo, esta dramática lectura de lo microscópico o lo personal



y privado como parte de la representación de lo colectivo no se produce en la película de Rebella y Stoll como ocurría en el Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta, en el que el director, bajo la influencia del marxismo, se erigía como voz del pueblo (Casetti 1994). Ahora, las historias contadas son lecturas personales, apenas micro-relatos coherentes sólo consigo mismos, en los que acaso se reproducen- o se construyen- fragmentos de una historia colectiva que ya no se pretende llevar a hombros.

El último fragmento de la película trabaja con especial detenimiento la dialéctica presente-pasado. Una propuesta de Herman de prolongar por un par de días más su viaje los lleva en pleno invierno a Piriópolis, un balneario de la costa, donde los hermanos pasaban sus veranos de niños. Un recuerdo lejano, el de la infancia, que funciona como fugaz nostalgia positiva en Herman, al que los años de ausencia le piden revivir los recuerdos, y como utopía imposible en Jacobo. El pasado funciona en la película como algo que nunca se ha ido, y por eso mismo el personaje de Jacobo no puede regresar a él con la imaginación o la memoria, pues actúa sobre él en un espacio, Uruguay, en el que nada ha cambiado sustancialmente (el mismo bar con música en vivo, una especie de *karaoke* en que se invita a cantar a los clientes en el que Herman canta una vieja canción, el mismo salón recreativo, la máquina de premios en la que solían jugar de niños, los negocios cerrados sin que otros nuevos hayan venido a suplirlos, el mismo viejo hotel venido a menos, las mismas habitaciones, aligeradas de muebles, ahora con las mínimas comodidades, una grieta en el lavabo que no ha sido reparada, los empleos de otra época, el ascensorista, el diligente botones a la espera de una propina).

En esta tercera parte, quizás mejor que en las anteriores, se muestra la crisis de las narrativas identitarias a través de la pátina sutil del deterioro en cada objeto. La *descriptio* visual de objetos y escenarios está a la vez contando una crisis traducida en un abandono espiritual y material, una irresistible melancolía exterior a la desesperanza melancólica que emana de los personajes. El pasado es una presencia ausente como una amenaza de que no habrá futuro. El pasado se solapa con el presente sin que ello sirva como recuperación catártica o catalice nada, sin que provoque una reflexión o transforme positivamente ese presente. Ni siquiera puede ser reelaborado como ilusión o nostalgia romántica porque se halla deformado ante los ojos. Se trata de nuevo de la presencia de



una ausencia que se extiende detrás de las vidas de los personajes, alimentando la idea del estancamiento. Y lo que más construye esa idea de sentido oculto que se escapa y que cuenta mucho más de lo que se percibe, es la sensación de que todo estaba ahí antes de que los directores fijasen las cámaras, que no ha habido nada que crear artificialmente, a pesar del componente evidentemente irreal o absurdo de la historia narrada. Eso es, quizás, lo más inquietante, esa suerte de irrealidad que se integra en un realismo absoluto. Pese a lo absurdo de los personajes, al límite de la humanidad y por ello humanos al límite (en esto han sido comparados Rebella y Stoll con el cineasta finlandés posmoderno Kaurismäki⁶), la historia es muy creíble.

El patetismo grotesco de Jacobo lo inhabilita para cualquier cambio de suerte. Destinado a hundirse irremediamente junto a su fábrica, que puede ser también símbolo de todo el país, decide volverle la espalda a la irónica fortuna que ahora llega demasiado tarde. En el casino del hotel apuesta todo el dinero recibido de su hermano a un número de la ruleta y gana. Durante varios minutos queda como petrificado, incapaz de articular movimiento alguno. El dinero vuelve a ser el modo en que Jacobo se comunica con Marta, al entregarle a ésta la cantidad ganada “a modo de compensación”. La rutina se reanuda a la mañana siguiente tras la marcha de Herman sin que Jacobo parezca advertir que Marta no ha ido a trabajar, intuyéndose que es quizás ella la única que ha logrado escapar: la inyección económica que recibe de Jacobo se traduce necesariamente en ‘migración’. En nuestra retina aún aparece impresionado el avión que hemos visto despegar a través del cristal de la cafetería del aeropuerto de Carrasco: el fundido en negro deja paso al ruido de los motores de la aeronave.

El modo narrativo coadyuva a la inmovilidad del espacio, del tiempo, a la convergencia del adentro y el afuera y a la tensión entre pasado y presente. El encuadre de cada fotograma es estático, sin *travellings*, planos-secuencia ni movimientos cámara en mano, todo a partir de un juego de trípodes que permiten que la cámara no se mueva en toda la película. Sólo al principio, cuando se muestran los créditos iniciales, una cámara, también fija en el salpicadero de un coche,

⁶ Así lo propone Todd McCarthy, de la revista de cine *Variety*, nota de prensa recogida en la página web oficial de la película, www.whisky.com/uy (consultada, 25-II-2005)



muestra a través del parabrisas su avanzar por las calles de Montevideo. Ese instante, junto a la canción que canta Jorge Bolani en el piano-bar de Piriópolis, son los únicos momentos en los que se acompaña la imagen de banda sonora musical. La película termina con una coda final. El silencio de los personajes, de nuevo como en el primer fragmento, multiplica nuestra percepción de los zumbidos de la corriente eléctrica y los tubos de neón, o el ruido ensordecedor de las máquinas funcionando. El salto al primer plano con la imagen de uno de los engranajes de una de esas máquinas, acompañado de un fuerte ruido, seco y sordo, deviene, con el siguiente plano en negro, en los créditos finales. Rebella y Stoll plantean en *Whisky* el retrato de unos personajes como máquinas averiadas que no pueden cambiar, el pasado como un fantasma que amordaza el presente, las huellas de la ausencia de lo que fue y no es, el rencor en silencio, y la huida de esa gran máquina averiada- Uruguay- como forma de supervivencia.

Pop, rock, murga y emigración

Un paseo por las letras de la música popular uruguaya desde 2001 manifiesta hasta qué punto la crisis migratoria construye la narrativa de identidad colectiva.

Buena parte de las letras del músico uruguayo Jorge Drexler, residente en España, construyen una narrativa que metaforiza la identidad como un espacio híbrido o fronterizo, un entre-lugar que no se ubica geográficamente. “Yo no sé de dónde soy /, mi casa está en la frontera” (Drexler “Frontera” 1999a). El *theme* de la hibridez, producto cultural típico de la Globalización, se refleja en el espejo del mito del “pueblo transplantado” en las letras del uruguayo: “Soy hijo de un forastero / y de una estrella del alba” (Drexler 1999a) (...) “Tu madre vino aquí desde Suecia, / la mía se crió en Libertad, / tu madre y yo somos una mezcla, igual que tú, / de amor y de casualidad (...)” (Drexler “De amor y de casualidad” 1998a). Y ese imaginario anticipa o predispone ideológicamente para entender la partida como una “vuelta”. La mitificación de un pasado que se “extraña” se vincula a una nueva añoranza de un futuro que nunca llegó: “(...) un Edén olvidado” (...) “unos años dorados” (...) “Nos hicimos mayores esperando las flores del jacarandá” (Drexler “Un país con el nombre de un río” 2001). La nostalgia de un futuro fuerza la marcha de los jóvenes-aves que al llegar el invierno inexorablemente viajan al norte: “Un sueño y un pasaporte / como las



aves buscamos el norte / cuando el invierno se acerca /y el frío comienza a apretar” (Drexler 2001). Metáfora ésta, la de los hombres-pájaro, que da título a una obra teatral que aborda precisamente el tema de la emigración a partir de un diálogo entre dos migrantes en un ático cerrado al exterior que figura ubicarse en la ciudad de Barcelona, *Aves migratorias* (2004), dirigida por Cecilia Baranda y representada en el Teatro Circular de Montevideo en 2004.

La partida, con frecuencia vivida como temporal como se expresa en una canción del grupo de rock *La Trampa*, queda justificada por el cansancio: “Te vas, hasta cuándo no sabés / probás y cualquier cosa te volvéis /con una mano atrás /(...) Te vas, no aguantás más este lugar” (*La Trampa* 2002). Y lo que cansa vuelve a ser otro motivo identitario recurrente: el estancamiento, la inmovilidad de un país “que no cambia más” (*La Trampa* 2002). Inmovilidad crónica que cierra toda alternativa (“Pocos caminos abiertos” (Drexler 2001) para una generación que no siente pertenecer a ningún lugar y a la que, sin embargo, le “cuesta” marcharse lo mismo que quedarse (“cómo me cuesta marcharme, / me cuesta quedarme, me cuesta olvidar, / el olor a la tierra mojada, la brisa del mar” (Drexler 2001)).

En textos como los de Drexler la renuncia al país de origen se identifica con una pérdida espiritual que no es tanto el desarraigo respecto de una comunidad imaginada sino la pérdida de un horizonte como vago lugar de pertenencia: “Si dejo elegir a mis pies / me llevan camino del mar” (Drexler “Montevideo” 1998b). El mar, como se refieren los montevideanos al Río de la Plata, el espacio donde se ponen los ojos para darse “un golpe de horizonte”, es otro símbolo identitario de un país volcado a sus bordes, al mar y al Río. El mar es el exterior, la capital aparece en la canción “Un país con el nombre de un río” como un espacio limítrofe entre un interior vacío y el exterior que ahora se mira a través de nuevas lentes; el pueblo uruguayo se describe como un pueblo detenido que fija “todos los ojos en el aeropuerto” (Drexler 2001): “Vengo de un prado vacío, / de un país con el nombre de un río” (Drexler 2001).

En la murga se vuelve frecuente la valoración del esfuerzo o el coste que supone la nueva oleada migratoria, que se vincula a la necesidad y no se plantea como una opción arbitraria. Como apunta Alfaro, “[...] si crear un país es en cierto modo teatralizarlo, en el Uruguay ha sido el carnaval, en buena medida, el encargado de efectuar esa representación de los gestos y los moldes vitales



de lo nacional” (Alfaro, 2000:66). En el año 2001 la murga *Los 8 de momo* hacía girar sus letras alrededor de la crisis migratoria. “Uruguayo que te has ido” constituye una restitución de la herida causada por la partida en el emigrante, que la canción pretende cauterizar por medio de la negación de su marcha, con un viaje imaginario: “No se conocen distancias / cuando mi voz se hace tuya, / la gente que va hasta el barrio / que vos prefieras cantando murga./ La misma voz te acompaña, / si alguna lágrima se te escapa, / volvé con el pensamiento / y a la tristeza ponéle tapa” (*Los 8 de momo* 2001).

La murga refuerza el valor positivo en el acto de emigrar por contraste con el valor mayor de todo lo que deja atrás, señalándose, pese a la insinuación inicial (“uruguayo que te has ido / estás aquí sin saber”), los motivos por los que bien habría merecido la pena quedarse: en este caso la idea de pertenencia a una comunidad imaginaria. La *descriptio* levanta un escenario a partir de los ya clásicos símbolos identitarios nacionales: “Seguís latiendo en el fútbol, / en la música tropical /En el tango, en la milonga / y en noches de carnaval” (*Los 8 de momo* 2001). La letra enumera los espacios de la ciudad, los barrios y calles, La Rambla, el Prado, el Mercado del Puerto, el mate, la feria de viejo de Tristán Narvaja, etc., reescribiendo una vez más las escenas del pintoresquismo montevideano en las que lo interesante es señalar que el paseo narrado es un paseo imaginario, que acaso no se corresponde con la realidad: también para el que se queda, a fin de cuentas, “es cuestión de usar la memoria” (2001).

La murga *La margarita* también en 2001 dedicaba “Soñarás el regreso” a la crisis migratoria, señalando al emigrante económico de la reciente crisis no como producto de una opción arbitraria sino como sujeto a una necesidad diferente a la persecución de los setenta. La murga dota de voz a una figura que se hallaba en cierto modo desprestigiada: “Es muy difícil cuando un uruguayo se tiene que ir del país / a buscar trabajo, y a veces hasta dejar a su familia” (*La margarita* 2001).

En otras composiciones, se manifiesta esa comprensión del que se marcha precisamente en tanto se experimenta al mismo tiempo una herida al quedarse. Uruguay es una herida en el mapa (“escribime si podés, yo sigo acá, clavado acá, como en el mapa un puñal” (*La Trampa* 2002), abandonarlo es como partir de “un desierto sin velocidad” (*No te va a gustar* 1999) en el que “nunca pasa nada, / nada relevante que le dé un sentido a vivir” (*El cuarteto de nos* “Nunca-



pasanada” 1996a). Sólo puede comprenderse al que emigra cuando, o se experimenta en las propias carnes la tesitura de partir “buscando el futuro que acá no podés tener” (*La Trampa* 2002), o cuando se constata que todo uruguayo no sólo se siente como parte de un “pueblo transplantado”, sino que, como se expresa en una letra de Tabaré Cardozo, además, tiene un ser querido fuera del país: “Todo el mundo tiene, / tuvo, tiene, o pudo tener... / Todo el mundo tiene, / casi todo el mundo suele tener... / Un abuelo inmigrante, un amigo que se fue” (Tabaré Cardozo 2005).

En otras canciones Uruguay es literal y metafóricamente tematizado como un “fin del mundo” (Drexler “El sur del sur” 1999b) del que, ¿acaso puede hacerse otra cosa que salir? La respuesta tautológica más nihilista en ese sentido entre los textos musicales que hemos seleccionado puede ser la expresada en “Pueblo podrido”, de *El cuarteto de nos*. El *theme* de la inmovilidad social, el estancamiento en el tiempo, típico de la narrativa de identidad uruguaya desde la generación del cincuenta, se vuelve aquí podredumbre. Como vemos, de un modo similar a como ocurre en la narrativa de Peveroni (2005), que analizaremos más adelante, la descripción del “pueblo podrido” que elabora la canción de *El cuarteto de nos* se hace en términos apocalípticos:

Yo vivo en un pueblo podrido, / donde todo está podrido, /y voy de noche /siempre a oscuras / caminando entre la basura, / y no voy a llegar muy lejos /en un ómnibus lleno de viejos, /porque me asaltan con un caño / delincuentes de doce años (...)/ Los zapatos se me mojan / pisando las baldosas flojas, y la calle no me da tregua / esquivando bosta de yegua, /y a los chorros tanto les da /si es fácil comprar la autoridad, / y si en mi casa busco abrigo / tengo que entrar pateando mendigos (...)

(*El cuarteto de nos* 2006).

La canción construye un personaje-narrador que visualiza hiperbólicamente elementos del escenario urbano de Montevideo: los mendigos, el alcoholismo, el deterioro de las aceras que nadie arregla, la corrupción, la basura que con frecuencia se extiende por el suelo a causa de la labor de los recolectores o “planchas” que, además, al llevar un carro tirado por un mulo o un caballo, generan excrementos. La calle o el barrio en este texto ha perdido todo sentido comunitario, el domicilio se visualiza como refugio y los vecinos que le piden “plata para el vino” se proyectan como zombis o “podridos”. La canción refiere un lugar común



vinculado a la migración que reproduce la prensa, el cine y la literatura: “Acá no hay nada que hacer, / el que se quedó es porque no se fue”. Sin embargo, pese a esta enumeración sombría de la realidad montevideana la canción concluye con un estribillo que construye una afirmación para la que no se encuentran motivos: “Y si me pregunta algún podrido, / por qué no te vas de este pueblo podrido, / le digo no me hagas poner violento / y escucha lo que te estoy diciendo: / así quiero estar, así quiero estar, así quiero estar”. Este final se rebela contra la incomodidad de la exposición a la que cualquiera de una determinada generación, que oscila entre “los delincuentes de doce años” y los “viejos” que viajan en los ómnibus, se ve sometido a tener que justificar no la marcha, sino la permanencia en el país.

Esta crisis de identidad es el caballo de batalla en las letras de numerosas canciones de *El cuarteto...* Letras como “Tupamaro” levantan con ironía ficciones imposibles donde el mago “Pantaléon” ofrece al narrador, “un guacho del 63”, regresar al pasado y encarnar uno de los mitos nacionales: “Y una vuelta que andábamos remamados / dijo: “yo te puedo hacer que viajes al pasado” / pensé: “con la celeste dar la vuelta en el 50, /o ser un tupamaro de los 60” (*El cuarteto de nos* “Tupamaro” 1995). El fundador de la nación uruguaya, José Gervasio Artigas, aparece en “El primer oriental desertor” identificado con el modelo primitivo de desertión para un yo alejado de toda intensidad patriótica: “Y de Artigas en mí sólo hay / las ganas de borrar al Paraguay / [...] seré el primer oriental desertor” (1994). En otras ocasiones, como en “El día en que Artigas se emborrachó” (1996b), el mito patrio acaba deconstruido como un alcohólico, vicioso y malencarado: “Ese día dejó como a diez embarazadas /se casó con la prima que era medio retardada / le dijo a Posadas “agarrala que me crece” / y vomitó en las instrucciones del año trece. (1996b)

Más allá de adentrarnos en la valoración artística de estas composiciones veremos señalar cómo, problematizados e incluso destruidos los vínculos con toda forma previa de comunidad imaginaria en las letras de *El cuarteto de nos* la razón para quedarse que postulan es que no hay razón, o, quizás también ocurra que la razón se haya podrido. La justificación que construye el yo poético de “Pueblo podrido” es una afirmación contra pronóstico de una supervivencia en un Uruguay representado en “Autos nuevos” (2006), otra de las letras de este grupo, como un manicomio en el que ciertas formas de locura equivalen a un autoexilio como modo de supervivencia en un entorno hostil.



Peveroni y el exilio en tiempos de emigración

Otro de los textos que componen la red que estamos leyendo es *El exilio según Nicolás* (2005), del narrador uruguayo Gabriel Peveroni (1969). La novela de Peveroni podría vincularse a toda una constelación de otros textos latinoamericanos (Montoya Juárez 2007) de escritores nacidos desde los sesenta, como *Sueños digitales* (2000) y *El delirio de Turing* (2003) del boliviano Edmundo Paz Soldán (1967), *La vida en las ventanas* (2002), de Andrés Neuman (1977), y *Mantra* (2001), de Rodrigo Fresán (1963), ambos argentinos; *Por favor, rebobinar* (1998) y *Las películas de mi vida* (2004) del chileno Alberto Fuguet, o *Miss Tacuarembó* (2004) y *Aún soltera* (2005) del también uruguayo Daniel Umpi (1974), textos que temáticamente ahondan en la crisis de identidad de una o dos nuevas generaciones latinoamericanas que viven en una ecología de la “cotidianización del simulacro” (Montoya Juárez 2008a, 2008b) o de la “implosión mediática” (Fernández Porta 2007), para la que incluso la cultura pop es el pasado inmediato, a la que se añade el derrumbamiento de buena parte de las narrativas de identidad colectiva que los países latinoamericanos se contaban a sí mismos, después de varias décadas de políticas neoliberales, hiperinflaciones, crecimiento sin precedentes de la pobreza y oleadas migratorias masivas.

La novela de Peveroni comparte con cierta ciencia ficción, especialmente con el *cyberpunk* una atmósfera de futuro “implosionando” sobre el presente, por usar el feliz término de Paz Soldán (2000) o, como reza un cartel en el concierto de *Los redondos*, grupo de rock uruguayo, en la propia novela, una atmósfera en la que “EL FUTURO LLEGÓ HACE RATO”⁷ (Peveroni 2005: 263). Si la mejor ciencia ficción con gran frecuencia incorporaba una descripción sofisticada de interacciones políticas, examinando una sociedad utópica o distópica en su globalidad, en algunos casos secundaria a la trama principal (Hassler y Wilcox 1997), la reelaboración posmoderna del género a cargo de las novelas *cyberpunk* asume ciertas utopías tecnológicas comunes en la ciencia ficción clásica para examinar con detalle aspectos que han devenido parte de la vida cotidiana en un contexto de tecnificación postindustrial y simulacro, tales como la “desintegración”, la “fragmentación”, la “heteroglosia”, la “implosión” y la

⁷ Mayúsculas en el texto original.



“disolución” (Novotny 1997: 99-124). Lo político no se resuelve en un debate del individuo frente a lo social, no se examina la alienación desde una distancia crítica respecto del sistema político ideado en el laboratorio ficcional, sino que se la estudia de manera intraindividual, se experimenta en lo cotidiano (Cavallaro 2000). En cierto modo el *cyberpunk* se proyecta como una suerte de profecía autocumplida. McCaffery señala la cotidianización de los *themes* propios de la ciencia ficción en los escritores de la generación *Cyberpunk* como resultado de un cambio generacional en el ámbito de la narrativa anglosajona que vuelve cotidiana la experiencia de des-realización de lo real, penetración global de la cultura de masas, simulacro y borramiento entre original y copia (McCaffery 1991), quedando permeada la vida cotidiana un sentido de discontinuidad y fragmentación que no difiere demasiado del de la estética surrealista (Novotny 1997). Según Chambers, el desarrollo de un *sensorium* simulacional en las ciudades del capitalismo tardío ha anticipado las formas de la imaginación distópica presentes en la producción posmoderna y en el *cyberpunk* (Chambers cit. en Harvey 1989: 60-61). El *cyberpunk* en ese sentido comparte muchos de los rasgos de una cultura posmoderna del presente que está crecientemente orientada, como señala Clifford (1988), hacia una complejidad cada vez mayor en vez de a una homogénea y monológica dominante cultural en un mundo en el que demasiadas voces hablan a un tiempo.

Nicolás, protagonista de la novela de Peveroni, es un joven de algo más de treinta años, abúlico, hedonista, cínico, solitario, autocompasivo, desapegado de las relaciones afectivas, que decide abandonar su vida cotidiana compuesta de relaciones cartesianas “por aburrimiento”- según confiesa él mismo-, y proyecta reducir sus relaciones sociales a un intercambio de información consistente en una mera entrada y salida de datos a través de una computadora: “Un viernes a la tarde, en una Montevideo que todavía guardaba ciertos ecos de sus lejanos tiempos de gloria, recostada al tedioso y marrón Río de la Plata que no sirve ni para tirarse con una tabla de *surf*, mi abollada máquina cerebral empezó a dar muestras de agotamiento” (Peveroni 2005: 9)

En una misma jornada se despide de su empleo, de sus amigos, escribe *e-mails* a los seres humanos que constituyen su serie de referentes cotidianos diciéndoles que, finalmente, dejará el país con rumbo a Miami, donde hace años que sus padres han emigrado. El exilio que en realidad ha proyectado Nicolás consiste



en encerrarse en su apartamento de Bulevar Artigas, aprovisionado de latas de conserva para varios meses, y con la sola salida esporádica a escasos metros de su edificio para efectuar el pago de su tarjeta de crédito, para convertirse en el moderador de un chat-room privado, *Vidas Cruzadas*.

Nicolás ha creado este espacio en colaboración con un misterioso personaje que insistirá en participar en el juego y utilizará el inquietante pseudónimo (o el nick) de “Oscuro”. El entorno virtual que se acota a la intervención de seis usuarios irá complicándose sin embargo con las insinuaciones de Oscuro de ser el responsable de la desaparición progresiva de los usuarios, a la que responde Nicolás con su resurrección, haciéndose pasar por uno de ellos, para proseguir el juego. Pero la consistencia policial que toma la novela termina disolviéndose al tiempo que la novela va progresivamente- en una segunda parte que precisamente se titula “descomposición”- descomponiendo su sintaxis narrativa, oscilando el cuerpo del relato, del narrador en primera persona, Nicolás, que transcribe con posterioridad a su encierro el relato de ese período indefinido de tiempo, con los *e-mails* recibidos desde “Montevideo”, “Argentina”, “España” y “Miami”, y las transcripciones sin fecha de sesiones de *chat* a través de *icq* o en el *chat-room* *Vidas Cruzadas* intercaladas a modo de pastiche en mitad de la linealidad originaria de la narración, que en este segundo fragmento pierde el orden cronológico.

La subjetividad termina siendo progresivamente vaciada y desplazada hacia el exterior del cuerpo, en una relación simbiótica entre la máquina y el usuario, que versiona las teorizaciones de lo que Hayles ha descrito como “identidad posthumana” (Hayles 1999), y su descomposición resulta análoga a la del mundo real, el mundo cartesiano exterior a su apartamento, del que sólo parece tener noticias a través de diferentes mediaciones, fundamentalmente los informativos de la televisión analógica- que Nicolás aborrece y desecha en aras del consumo de canales de cable-, los *e-mails* de sus relaciones sociales cartesianas o los comentarios en el *chat* de los participantes en *Vidas Cruzadas*.

La diégesis de la novela se prolonga algo más de nueve meses, pues su salida coincide con el nacimiento del hijo de Roberto, amigo que le confiesa por mail que su novia está embarazada, aunque la creciente descomposición de la subjetividad del narrador, que recupera con frecuencia referencias a su pasado, y



la desconfianza en el verosímil introducida por el cruce de realidades virtuales a lo largo del 'exilio', la vuelven difusa. A esta confusión se añade la tematización de un *theme* común del *cyberpunk*⁸ y la ciencia ficción de anticipación o apocalíptica, en películas como *Twelve Monkeys* (1995) o *28 days later* (2002): una suerte de "peste" asola el norte del país, el "interior", avanza progresivamente por Argentina, Brasil y, según podemos conocer mediante esporádicas informaciones mediadas por el canal de chat o los informativos televisivos, va a llegar pronto a la capital uruguaya. El parte del gobierno percibido a través de la televisión recuerda el planteamiento de los films de Shyamalan, en particular *Signs* (2002), que narra una invasión alienígena consumida a través del noticiario televisivo por una familia en la Pennsylvania rural. El Apocalipsis real es percibido a través de sus indicios filtrados por los *media* y, una vez acabado el encierro, al "regresar a Montevideo", el protagonista de la novela de Peveroni advierte cambios mínimos en una realidad que ya previamente a la catástrofe podría ser descrita según la estructura del "campo"⁹, excrescencia de lo que Agamben denomina "estado de excepción"¹⁰ en las postdemocracias espectaculares (Agamben 2004):

8 *Theme* que se combina con otros propios de la ciencia ficción clásica y contemporánea. Es un *theme* clásico de la ciencia ficción la construcción de espacios utópicos en mundos posapocalípticos que encuentran su modelo más conocido en novelas como *Un mundo feliz* de Huxley. El *cyberpunk* ha ido ocupándose, influenciado por el *hard boiled* norteamericano, de oscurecer la estética de esos mundos ficticios que cada vez más se parecen o se ponen en contacto con las distopías que la cultura posmoderna ha edificado sobre la vida cotidiana en la época del capitalismo global (Cavallaro 2000). De un modo similar a como posteriormente ocurre con Deckard y los replicantes de *Blade Runner*, el protagonista de *The Logan's Run* (Anderson 1976), es el cazador cazado de una sociedad de consumo hedonista que extermina a sus propios individuos no bien han llegado a la edad de treinta años.

9 El "campo" es, según Agamben (2004) un espacio en el que desde la Primera Guerra Mundial e ininterrumpidamente hasta nuestros días, queda apresada la "nuda vida", los cuerpos desposeídos de subjetividad y derechos en la operación biopolítica. Aunque esta operación biopolítica es particularmente evidente en los estados autoritarios, como muestra el análisis de Arendt acerca de los campos de exterminio nazi (Arendt 1973), Agamben señala cómo los Estados-nación en el capitalismo transnacional funcionan a costa de la generación sistemática de estos espacios, seleccionando a sus ciudadanos según posean o no capacidad de consumo. Agamben se pregunta cuál es la estructura jurídico-política del campo para concluir que el campo es la matriz oculta bajo la cual seguimos viviendo. Lo que eufemísticamente podría referirse como Estados en desarrollo han devenido en "campos" consumibles como imágenes de la pobreza en Europa o Estados Unidos (Castillo Durante 2000). Pero el campo también es interno al propio Estado nación, en la novela los personajes hacen referencia a ese espacio de marginación y deterioro con el término "cuarto mundo" y a los excluidos con la "gente fea", sin individualizarlos, como un todo homogéneo en que se visualiza la catástrofe.

10 Por estado de excepción Agamben entiende aquella configuración de la máquina biopolítica por la que en Occidente el "aspecto normativo del derecho es impunemente cancelado y contrariado por una violencia gubernamental que- ignorando en el exterior el derecho internacional y produciendo en el interior un estado de excepción permanente- pretende, no obstante, seguir aplicando todavía el derecho" (Agamben 2004: 126), dando forma legal a lo que, en esencia, no puede comprenderse bajo legalidad alguna.



Según lo que se decía en la tele, todos los que quedaban dentro del cordón sanitario quedarían incomunicados, librados a la mayor de las penurias, pero parecía la única solución sensata. Muchos quedarían abandonados de un día para el otro y con la única esperanza de que el mal acabara y poder resistir con ayuda que se les enviaría desde aviones humanitarios. Era altísimo el costo, pero no había tiempo para dudas. Había que ser pragmático. En eso estaba de acuerdo. Y las ciudades cercanas, incluida Montevideo, serían aisladas durante el tiempo necesario para evitar nuevos contagios y una posible propagación de la peste. La primera medida había sido impedir los viajes internos. Se vendrían tiempos duros, sobre todo, como anticipó un diputado, porque no estaba claro que la economía del país, las reservas del estado y las fuertes ayudas internacionales pudieran garantizar una situación pacífica que evitara la posibilidad de un verdadero caos social (Peveroni 2005:99).

La higiene de la peste mediante el exterminio, en una suerte de reciclaje actual del pensamiento sarmientino sobre el indígena, es aceptada racionalmente por Nicolás como un mal menor necesario para el mantenimiento del "orden". Sin embargo, este "orden" no está garantizado anteriormente, el deterioro de lo real ya está incorporado previamente al devenir fantástico que narra la novela: "Logré escapar de los sermones inevitables de mis amigos, y al poco rato estaba deambulando nuevamente por el centro de una ciudad que me pareció más detenida y decadente que nunca" (Peveroni 2005:16)

Este deterioro de lo real que fuerza un deterioro de la vida cotidiana de las clases medias es lo que puede leerse en el discurso del protagonista cuando justifica su "marcha" ante su amigo Roberto en un diálogo al día previo al inicio de su encierro: "¿Qué futuro tengo? Si me va bien, comprarme una buena casa, formar una familia, tener hijos y mirar televisión en un barrio privado. Siempre con miedo. Este país se fue al carajo, al cuarto mundo, Roberto. No quiero estar en una ciudad que se cae a pedazos, con gente fea por todas partes, con tipos frustrados y vencidos, con viejos amigos que se destruyen de a poquito. No quiero ser un resentido" (Peveroni, 2005: 25).

La emigración se proyecta en la novela de Peveroni como una fuerza irresistible, un efecto del realismo ante las posibilidades que ofrece el país y una solución final que se da al término de una adolescencia prolongada hasta los veinticinco. Uruguay, como su Río, no sirve siquiera para tirarse con una tabla de *'surf'*. Una



opción en el horizonte de una generación de clase media-alta que construye su identidad en oposición a la incapacidad de los caminantes por “vestirse bien” y demostrar “una mínima elegancia”. Montevideo, el Cordón, los barrios del Centro, son referidos por el narrador como “la ciudad de los feos”. Los espacios para la fuga se reducen a “las conejeras de la clase media alta”, la reclusión en barrios como Carrasco o Pocitos, en una “casa no muy vieja y bastante cuidada, como debía ser toda casa de Pocitos” (Peveroni 2005:253), o la evasión en la cultura de masas foránea: “El último rato antes de que se fuera estuvimos por fin hablando de cosas importantes. Un poco de novedades musicales. Él me habló de un grupo británico deliciosamente dramático que se llamaba Muse (...) le insistí en que Eminem era una especie de Bob Dylan y que a Miami me llevaría un disco de Los Fatales para ponerlo cuando tuviera ganas de volver” (Peveroni 2005:26).

Como en *The Logan's Run* ocurría al rebasar la edad de treinta, los veinticinco es el plazo que la propia sociedad uruguaya concede, según señala el propio Nicolás, a sus ciudadanos antes de caer en una inevitable locura. La migración es proyectada entonces como la única cura psicológica posible, como una forma de supervivencia mental: “Acá si tenés más de veinticinco años no tenés nada para hacer más que mirar la televisión como un idiota. Nada, nada. Si me quedo voy a terminar matando a alguien, a uno de esos que te piden un peso para el vino, a un boliviano de los que se suben a los ómnibus con la guitarrita” (Peveroni 2005:24).

La migración por razones económicas, como opción posible y no como necesidad-“Roberto, quiero vivir las cosas buenas del capitalismo, ser parte de una máquina que funcione. Ya me harté de vivir las malas” (Peveroni 2005:26)-, no es en la novela condenada por el resto de personajes. Si bien no conserva aureola gloriosa alguna, ante el nuevo ‘exilio’ migratorio, forzado por la idiosincrasia de un país sin futuro, no existe resentimiento. Los *e-mails* de respuesta a su supuesta decisión de marcharse del país reproducen valoraciones positivas o negativas sin caer en la admiración o la repulsa. María, novia de Rodión con quien Nicolás flirtea, le recrimina, más que su decisión, lo intempestivo de la misma o el destino elegido:

Cómo es eso de que te vas? ¿No pensás saludarme, dejarme un beso? ¿De qué se trata todo esto? Te estuve llamando y nada. ¡Aparecé, que no soy de piedra! No



sé, no me siento bien, no me gusta que un amigo explote así, aunque capaz que no sé. Estoy confundida. Eso sí, llevate el disco que te presté, no te molestes en pedírmelo prestado, lleváelo a donde sea que te vayas. (¿Miami?, ¿qué va a hacer un delirante como vos allá? ¿vas a ir a Orlando? Me parece que no es para vos. (...) Sos tan pendejo haciendo estas cosas (...). (Peveroni 2005:32)

Eva, emigrada a España, valora su decisión por haber sido capaz de renunciar a unos pocos objetos personales, único abandono relevante para Nicolás:

Es muy bueno que hayas tomado la decisión de irte de Montevideo. Cuando leí el e-mail de Sasha no me lo creí, y todavía me resulta increíble que te hayas decidido a hacerlo. No te imagino haciendo una valija y teniendo que dejar afuera tus amados libros y sobre todo tu colección de discos. Tus objetos. Conozco muy poca gente que esté tan apegada a sus cosas como vos. Siempre pensé que los querés más a ellos que a las personas; pero veo que me equivoqué (Peveroni 2005:35)

Los argumentos que a lo largo de la novela se dan para la partida y para la resistencia, para marcharse o quedarse se reconocen en un catálogo a disposición para su uso, frases hechas en el acervo colectivo nacional que quizás cristaliza en una frase que se ha vuelto popular en Uruguay- escrita realmente en un *graffiti* en un muro próximo al aeropuerto de Carrasco- que Roberto aplica al planteamiento de Nicolás- “Dale, si vos eras el que decía que había que quedarse, que serías el último, el que apagaría la luz. No te creo nada Nico” (Peveroni 2005:24).”-

La argumentación del protagonista tampoco a él mismo le suena en absoluto novedosa: “La mayor parte de mis argumentos partían de lugares comunes, nada nuevo, miles se fueron antes de Uruguay por esas mismas razones. Pero que me los apropiara, eso sí que sorprendía a Roberto y también a mí. No es que hasta entonces hubiera sido un ingenuo. El asunto es que siempre me había traicionado un eterno optimismo y la necesidad de pertenecer a algo” (Peveroni 2005:25).

Nicolás es un sujeto posthumano (Hayles 1999) que ha dejado de reflejarse en ese “espacio de pertenencia” y sus narrativas de identidad, la Suiza de América, el país transplantado. En su visión de la realidad y la historia el capitalismo ha sido la máquina a la cual se ha sentido conectado, y esa “normalidad” excluyente de todo signo de comunidad en medio del campo que ha devenido Montevi-



deo se manifiesta con la mayor nitidez en el un no-lugar como es el shopping de Punta Carretas: “Apenas entré al *shopping* ingresé directo a otro tiempo, al pasado. Todo estaba en su lugar. No había mucha gente, pero se mantenía el mismo orden de siempre y hasta había gente caminando sin apuro y con alguna que otra sonrisa en los labios” (Peveroni 2005:250)

A lo largo de la novela, en las delirantes sesiones de *icq*, Nicolás reescribe con frecuencia (y completa con la mención expresa a la emigración reciente), como para hacerse real, la propia narrativa de identidad que lo define. La cita pertenece a un fragmento de la segunda parte de la novela, cuando se ha consumado el vaciamiento de la ciudad de Montevideo, análogo al del espacio virtual¹¹. Finalmente acaba quedándose solo también en internet. No hay usuarios conectados en el canal de *chat*, por lo que Nicolás escribe en el vacío:

-Nicolás: Soy Nicolás, hijo de Olga y Mauricio, ambos descendientes directos de inmigrantes italianos y españoles. Los abuelos vinieron hasta acá y nosotros nos vamos. El último que apague la luz.

-Nicolás: Tendré que ser yo el que apague porque acá no hay nadie.

-Nicolás_ Afuera, en la calle, tampoco hay nadie. Solo se escuchan sirenas de vez en cuando (Peveroni 2005:199).

La catástrofe es percibida a través de las mediaciones cibernéticas -“Detesté entonces que Luna se refiriera a todo aquello como estallido social. ¿Qué quería decir con esa frase vacía, propia de la liviandad de los informativos de la televisión?” (Peveroni 2005:179)-; es vivida desde un ‘autoexilio’ en el apartamento de Nicolás, que es también un exilio en un mundo virtual tratado en la novela como un espacio distinto, a la vez incluido y excluido, que está y no está en la ciudad desde la que se establece la conexión a internet. Esa intermediación y distancia reducen el estado de excepción a efectos visuales en la superficie de las escenas que se describen ecrásticamente, plasmadas en la pantalla del televisor o a través de la ventana del apartamento que actúa como el marco de

¹¹ La peste, causa del vaciamiento de la ciudad, puede, en la lectura que hacemos de la novela, alegorizar la emigración como cáncer en el cuerpo social. A la emigración en los últimos años se la ha denominado también como una “sangría” ya que los últimos datos indican que ésta ha superado ya el crecimiento natural de la población.

un cuadro o una viñeta. Y en esa descripción se resalta una alteración lumínica en la que tiene lugar el cumplimiento de la sentencia visible en la realidad extraliteraria del *graffitti* próximo al aeropuerto de Carrasco, “el que quede último que apague la luz”:

Nadie gritó fuerte, nadie se instaló contra ningún poder establecido. Simplemente la ciudad se oscureció, se volvió otra, dejaron de suceder las cosas que ocurrían habitualmente para ser ocupadas por otras que molestaban un poco pero que después se convirtieron en nuevas costumbres. Sucedió eso con la escasez de alimentos, con los cortes de luz, con los muertos que se contaban por millares, con la aparición de los tanques en las calles (Peveroni 2005:179).

En el diálogo que durante ese tiempo mantiene con la única persona real con la que se cruza Nicolás, el muchacho del establecimiento del pago de la tarjeta de crédito, observamos cómo el imaginario de la crisis sustancialmente no ha cambiado. Éste se remonta por tópicos que no difieren de lo que ha podido cíclicamente decirse respecto de las diferentes crisis previas que atravesó el país: “El tipo seguía diciendo las mismas cosas que podría haber dicho un año o mil años atrás en este mismo sitio del planeta. Que todo está difícil, que capaz que mejora, que la culpa la tiene el gobierno, que igual acá no va a llegar. Esto último es lo más trágico” (Peveroni 2005:180).

El énfasis en la narración se pone en la idea de que la subjetividad es un armamento maquínico en el que las argumentaciones y las posiciones en relación a la crisis y las diferentes opciones (migrar “para cagarse de hambre en otro país” o quedarse porque “capaz que mejora” en un lugar en que “seguramente lo vivido se parezca a las penurias de una guerra, aunque no haya estado en ninguna para comparar sensaciones” (Peveroni 2005:215) se extraen de un catálogo de piezas que se combinan. Las variaciones vuelven irrelevantes las posiciones ante el fenómeno migratorio, que se contempla en la novela como parte de esa misma operación biopolítica constitutiva del campo. De esa tarde inicial en que el narrador refiere a “los ecos de unos lejanos tiempos de gloria” manifiestos en la ciudad, la novela da paso al espectáculo postapocalíptico y deprimente que Nicolás contempla una vez termina su encierro con el levantamiento de las prohibiciones por parte del gobierno. La solución salomónica de Nicolás, su simulacro de autoexilio virtual y físico en el interior de su apartamento que evita



las dos alternativas de su generación, termina incorporando los inconvenientes de las dos soluciones, entre ellos la crisis de la subjetividad en el proceso de desexilio. Las *Vidas Cruzadas* de Nicolás constituyen una subjetividad nodo de *inputs* y *outputs*, como un espacio de mediación sin centro o esencia, afectado de comunicaciones virtuales ingresadas a ese espacio transnacionalmente. La novela alegoriza en lo individual ese espacio cruce o frontera que, según Achugar (Achugar 1992), deviene la identidad uruguaya. Lo uruguayo parece reducirse para los personajes de la novela a una precariedad, un detenimiento, una formulación defectuosa del capitalismo global, un devenir sin rumbo.

A modo de conclusión

La irrisión o crisis de identidad plasmada en la novela de Peveroni demuestra una vez más cómo la producción literaria uruguaya, al igual que el cine o la música, vinculan el hecho migratorio con la necesidad de proyectar narrativas de identidad en tiempos de Globalización. En el *Exilio según Nicolás*, una Montevideo des-realizada espera detrás de la puerta, del otro lado de la ventana, haciendo evidente que la desterritorialización geocultural es condición constitutiva de la formulación contemporánea de la identidad uruguaya desconectada ahora de esos lejanos ecos que habían formulado las narrativas de identidad nacionales, tanto para quienes se quedan como para los que se marchan.

La proliferación de textos en la cultura uruguaya contemporánea en que la emigración reciente es tematizada de manera central o lateral, está hablando una vez más de la necesidad de narrar de nuevo la propia identidad, aunque sea ésta transnacional (Moraes Mena, 2007), deslocalizada, posthumana o fractal, a partir de un fenómeno emigratorio que modifica sustantivamente el imaginario nacional.

Bibliografía

Achugar, Hugo (1992): "Memorias fracturadas. Sobre los orígenes de nuestra identidad nacional". En Achugar, H. (Comp.) *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?* Ediciones Trilce. Montevideo, pp. 136-154.



Agamben, Giorgio (2004): *Homo Sacer II. Estado de excepción*. Valencia: Pre-textos.

Aínsa, Fernando (2000): *Travesías*. Málaga: Litoral.

Alfaro, Milita. (1992): "Cultura subalterna e identidad nacional". En Achugar, Hugo. (comp.) *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?* Montevideo. Ediciones Trilce, pp. 48-62.

Andatch, Fernando (1992): *Signos reales del Uruguay imaginario*, Montevideo: Ediciones Trilce.

Anderson, Michael (1976): *The Logan's Run (La fuga de Logan)*. Metro-Goldwyn-Mayer: EEUU.

Arendt, Hanna (1973): *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt.

Augé, Marc (1995): *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso.

Barthes, Roland (1986): *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Baudrillard, Jean (1988): *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.

Caetano, Gerardo (1992): "Identidad nacional e imaginario colectivo en Uruguay. La síntesis perdurable del centenario". En Achugar, H. (Comp.) *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?*. Montevideo: Ediciones Trilce, pp. 162-174.

Cardozo, Tabaré (2005): "Todo el mundo tiene". En *Pobres poderosos*. Montevideo Music Group.

Casetti, Francesco (1994): *Teorías del cine*. Madrid: Cátedra.

Castillo Durante, Daniel (2000): *Los vertederos de la posmodernidad*. Ottawa: Dovehouse Editions.



Cavallaro, Daniel (2000): *Cyberpunk and Cyberculture*. London: Athlone Press.

Clifford, James (1988): *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002): *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.

Drexler, Jorge (1998a): "De amor y de casualidad". En *Llueve*. Virgin España.

_____ (1998b): "Montevideo". En *Llueve*. Virgin España.

_____ (1999b): "El sur del sur". En *Frontera*. Virgin España.

_____ (1999a): "Frontera". En *Frontera*. Virgin España.

_____ (2001): "Un país con el nombre de un río". En *Sea*. Virgin España, 2001

El cuarteto de nos (1994): "El primer oriental desertor". En *Otra navidad en las trincheras*. Ayuí.

_____ (1996b): "El día que Artigas se emborrachó". En *El tren bala*. Manzana Verde.

_____ (1996a): "Nuncapasanada". En *El tren bala*. Manzana Verde.

_____ (2006): "Pueblo podrido". En *Raro*. Bizarro Records.

_____ (1995): "Tupamaro". En *Barranca abajo*. Ayuí.

Fernández Porta, Eloy (2007): *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Berenice.

Filgueira, Carlos. (1987): *Uruguay y la emigración de los 70*. Montevideo. Fondo de cultura universitaria.



Haraway, Donna (1991): "A Cyborg Manifesto". En *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, London: Free Association Books: 148-181.

Harvey, David (1989): *The Condition of Postmodernity, An Enquiry to the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.

Hassler, Donald and Wilcox, Clyde (1997): "Introduction: Politics, Art, Collaboration". En Hassler, Donald y Wilcox, Clyde (eds.), *Political Science Fiction*. South Carolina University Press: 1-6.

Hayles, Katherine (1999): *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press.

Jameson, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

La margarita (2001): "Soñarás el regreso" (murga presentada a concurso en el Carnaval de Montevideo en 2001).

La Trampa (2002): "Santa Rosa". En *Caída libre*, Koala Records.

Lipovetsky, Gilles (1986): *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

Los 8 de momo (2004): "Uruguayo que te has ido". *Antología*. Montevideo Music Group.

Lyotard, Jean F. (1987): *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.

McCaffery, Louis (1991): "Introduction: the Desert of the Real, Storming Reality Studio". En *A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction*, London and Durham: Duke University Press: 12-19.

Montoya Juárez, Jesús (2007): "Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del sur de América". En *Revista Iberoamericana n° 221*, Octubre-Diciembre 2007. University of Pittsburgh: 887-904.



_____ (2008): "Aira y los airianos: literatura argentina y cultura masiva desde los noventa". En Montoya Juárez, Jesús y Esteban, Ángel (eds.). *Entre lo local y lo global, últimas tendencias en la narrativa latinoamericana (1990-2006)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert: 51-76

_____ (2008): *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa del Río de la Plata*, (tesis doctoral para la obtención del título de doctor, Programa de "Estudios superiores de literatura española". Universidad de Granada.

Montoya Juárez, Jesús y Moraes Mena, Natalia (2005): "Sonría, diga *Whisky*: una mirada desde el cine de la dialéctica presencia-ausencia en la crisis latinoamericana". En Esteban, Ángel (ed.). *Fronda, verano A.D.* Granada: Ed. Levántate: 243-253.

Moraes Mena, Natalia (2007): "Identidad transnacional, diáspora/s y nación: Una reflexión a partir del estudio de la migración uruguaya". En Mato Daniel y Maldonado Alejandro (comp.) *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO. 181-198

_____ (2008): "La nación más allá del territorio nacional: Nacionalismo a distancia de migrantes uruguayos en España". En: *Gazeta de Antropología* N°24, http://www.ugr.es/~pwlac/G24_o6Natalia_Moraes_Mena.html (29 de abril de 2008)

No te va a gustar (1999): "No era cierto". En *Sólo de noche*. Producción independiente.

Novotny, Patrick (1997): "No future! Cyberpunk, Industrial Music, and the Aesthetics of Postmodern Disintegration". En Hassler, Donald and Wilcox, Clyde (Eds.). *Political Science Fiction*. South Carolina University Press: 99-121.

Paz Soldán, Edmundo (2000): *Sueños digitales*. Madrid: Alfaguara.

Perceval, José María (1995): *Nacionalismos, xenofobia y racismo en la comunicación*. Barcelona: Paidós.

Pellegrino, Adela (1995): *Caracterización Demográfica del Uruguay. Documento de Trabajo N° 35*. Montevideo: Publicaciones de la Universidad de la República. 1995.

Peveroni, Gabriel (2005): *El exilio según Nicolás*. Montevideo: Punto de Lectura.

Rebella, Juan Pablo y Stoll, Pablo (2004): *Whisky*. Pandora Film Produktion: Uruguay-Argentina-Alemania-España.

Scott, Ridley (1982): *Blade Runner*. Warner Bros: EEUU.

Shyamalan, Manoj Night (2002): *Signs* ("Señales"). Touchstone Pictures: EEUU.

Vattimo, Gianni (1987): *El fin de la Modernidad*. Barcelona: Gedisa.

Virilio, Paul (1997): *Cibermundo, ¿una política suicida?* Santiago de Chile: Dolmen.

Wachowski, Andy y Larry (1999): *The Matrix*. Time Warner, EEUU.



Introducción al teatro uruguayo contemporáneo: El huésped vacío, de Ricardo Prieto

Oswaldo Obregón¹

RESUMEN

El presente artículo traza las principales corrientes seguidas por el teatro uruguayo moderno, desde el extraordinario éxito del dramaturgo Florencio Sánchez en las primeras décadas del siglo XX a la renovación de la escena ocurrida en los últimos años. En su segunda parte destaco la incuestionable calidad de *El huésped vacío* (1977), obra de Ricardo Prieto integrada en la corriente del teatro del absurdo.

PALABRAS CLAVE

Teatro Uruguayo, Siglo XX, Florencio Sánchez, Festivales, *El huésped vacío*, Absurdo.

ABSTRACT

This article delineates the main trends of the modern Uruguayan theatre, from the extraordinary success of Florencio Sánchez in the first decades of the twentieth century to the updating of the stage in the last years. In the second part I highlight the unquestionable quality of *El huésped vacío* (1977), a play by Ricardo Prieto belonging to the Theater of the Absurd.

KEY WORDS

Uruguayan Theater, Twentieth Century, Florencio Sánchez, Festivals, *El huésped vacío*, Absurd.

¹ Profesor honorario de l'Université de Franche-Comté, es especialista en teatro hispanamericano del siglo XX. Entre sus numerosas publicaciones destacan *Le théâtre latino-américain contemporain: 1940-1990* (anthologie) (Paris, 1998); *Le théâtre latino-américain en France (1958-1987)* (Rennes, 2000); *Teatro latinoamericano. Un caleidoscopio cultural (1930-1990)* (Perpignan, 2000) y *La diffusion et la réception du théâtre latino-américain en France, de 1958 à 1986* (Besançon, 2002). **Contacto:** osvaldoobregon@hotmail.com.



Breve panorama del teatro uruguayo

En Europa y, particularmente, en Francia, se acostumbra hablar de “teatro latinoamericano” para designar al que se escribe y practica en las veinte repúblicas situadas al sur de Estados Unidos, diecinueve de lengua española y una de lengua portuguesa, la dilatada república de Brasil. En general, se tiene una percepción global de esta actividad teatral al contrario de la perspectiva americana, que considera la existencia de “teatros nacionales”, aunque esta óptica ha comenzado a atenuarse un poco promediando el s. XX.

Cuando se habla de “teatro rioplatense” ya no funciona este criterio estrechamente nacionalista, puesto que la denominación engloba conjuntamente los teatros argentino y uruguayo (lo cual rige también para la literatura), por cuanto hay una historia común y ciertos rasgos compartidos además de la proximidad de ambas capitales, hecho que facilita todo tipo de intercambios y una continua interacción. No obstante, la calificación “rioplatense” no excluye la singularidad del teatro en una y otra orilla del Río de la Plata.

El teatro uruguayo, como expresión de un país geográficamente pequeño y de poca población, no ha sido absorbido por su “hermano mayor”, sino que ha conservado su autonomía y, en la historia común, ha hecho aportes fundamentales. En estas escasas páginas nos proponemos, desde un enfoque exterior al Uruguay, señalar los aspectos más relevantes del teatro uruguayo, que determinan su lugar y su contribución en el marco del teatro latinoamericano contemporáneo: el protagonismo dramático internacional de Florencio Sánchez en los primeros decenios del siglo XX; la consolidación y continuidad de una dramaturgia nacional, cuyas mejores obras han logrado desbordar las fronteras rioplatenses; la vitalidad y constante renovación del movimiento escénico, subvencionado y no subvencionado; la presencia de una crítica especializada y orgánicamente constituida; y la eclosión de festivales nacionales e internacionales, que prueban el dinamismo del teatro en sus ramas profesional y semi-profesional.

El primer teatro de Montevideo fue la Sala de Comedias, inaugurada en 1793, donde fueron representados los primeros autores de espíritu republicano: Juan Francisco Martínez (sacerdote), Bartolomé Hidalgo, Manuel Araújo, Fernando Quijano y Francisco de Acha. Después de la independencia frente a España (1816)

fue construido un nuevo espacio teatral: el Teatro Solís (1857), reservado preferentemente a las compañías españolas, francesas e italianas en gira por América.

Sólo a fines del siglo XIX se dan las condiciones para el nacimiento de un verdadero teatro nacional. Hay consenso entre los historiadores para situar el nacimiento del teatro rioplatense en 1884 con la versión mímica del folletín *Juan Moreira* del argentino Eduardo Gutiérrez, realizada por el Circo de José Podestá (1858-1937), de nacionalidad uruguaya, como la de toda esta familia circense. Se convirtió en un gran éxito popular, en que el público se identificaba con la figura del gaucho en rebeldía contra el abuso de las autoridades. Dos años más tarde, Gutiérrez y Podestá crearon la versión hablada, verdadero inicio de una dramaturgia rioplatense contemporánea.

Este espectáculo sirvió de modelo a varios dramaturgos: Elías Regules (1861-1929), Orosmán Moratorio (1852-1898) y Abdón Arosteguey (1853-1926). Son los años de apogeo de la literatura y el teatro gauchescos, que proliferaron en ambas márgenes del Río de la Plata. Pero la figura dominante a comienzos del XX es el uruguayo Florencio Sánchez (1875-1910), cuyas principales obras tuvieron una difusión continental, fenómeno completamente nuevo hasta entonces en el contexto latinoamericano. Su teatro tiene múltiples raíces: la propia tradición del drama costumbrista rioplatense y del “Circo criollo” de fines del s. XIX, el naturalismo francés y el grotesco italiano, vehiculados por las compañías europeas en gira, y el drama de tesis del noruego Henrik Ibsen (1828-1906).

Aunque Sánchez estrenó en Uruguay sus primeras obras, su fama de autor comenzó en Buenos Aires -donde se radicó en 1902-, capital que ofrecía mejores condiciones de producción y difusión del teatro y de las artes, en general. Esto explica la emigración de muchos artistas de la Banda Oriental hacia Argentina. Entre sus más grandes éxitos se cuenta el drama costumbrista *M'hijo el Dotor* (1903), *La Gringa* (1904) y, sobre todo, *Barranca abajo* (1905), que marca la culminación del drama rural de su época.

A una de las representaciones de *M'hijo el Dotor* en el Teatro Comedia de Buenos Aires asistió nada menos que André Antoine (1858-1943), célebre director del Théâtre Libre de París, quien habría manifestado intenciones de estrenarla con su compañía. Más tarde, en 1905, Antoine pudo igualmente asistir a una



representación de *Barranca abajo* en el Teatro Apolo de Montevideo, pero ninguna obra de Florencio Sánchez formará parte del repertorio del Teatro Libre, vanguardia europea del naturalismo escénico.

La Compañía de Camila Quiroga llevó *Barranca abajo* en gira a México en 1922 y también en una *tournee* posterior a Francia, España y Norte de África (1928). Según el dramaturgo mexicano Guillermo Schmidhuber, México descubrió tardíamente al autor gracias a esta compañía, que impactó también por su nivel profesional en relación al incipiente teatro mexicano post-revolucionario (Schmidhuber: 101).

El teatro de Florencio Sánchez fue un modelo para los dramaturgos no sólo rioplatenses, sino latinoamericanos de los primeros decenios del siglo XX. Baste citar *La Viuda de Apablaza* (1926), del chileno Germán Luco Cruchaga y *M'hijo el bachiller* (1939), del guatemalteco Manuel Galich, entre tantos otros ejemplos.

Muerto prematuramente en 1910 en Milán, su prestigio estaba todavía intacto tres décadas después, cuando el Institut International de Coopération Intellectuelle, bajo la égida de la Sociedad de las Naciones, eligió cinco obras suyas para ser publicadas en versión francesa, otorgándole así la más alta representatividad. Las obras, traducidas por Max Daireaux son *Barranca abajo*, *En familia*, *M'hijo el Doctor*, *Moneda falsa* y *Los muertos* (Sánchez 1939). Esta nueva oportunidad de estreno de alguna de las obras se malogró en parte por la guerra que devastó Europa, a pesar de la buena recepción crítica de la antología.

Sólo en 1963, el público del Teatro de las Naciones (París) pudo ver en el Teatro Sarah Bernhardt *Barranca abajo*, bajo la dirección de Orestes Caviglia con la Comedia Nacional Uruguaya, pero las críticas fueron más bien negativas. La obra llegaba demasiado tarde a la cita con el espectador europeo, cuando el teatro había tomado rumbos muy diferentes. El crítico Claude Baignères lo expresa certeramente: “Tout cela ressemble à nos romans naturalistes et paysans de la fin du siècle dernier” (Baignères: 2). Y Jacqueline Cartier compara a Florencio Sánchez con Eugène Brieux (1858-1932), uno de los autores preferidos de Antoine, célebre por sus dramas naturalistas de tesis (Cartier: 4). Mario Vargas Llosa, en ese entonces corresponsal de algunos diarios latinoamericanos, considera que su elección fue “un error de perspectiva” y justifica su juicio así: “El público



parisino no estaba en condiciones de apreciar los contados elementos positivos de la obra (el aprovechamiento del lenguaje popular, por ejemplo) y, en cambio, debía sentirse confundido con la abundancia de lugares comunes en el argumento y la truculenta sensiblería de algunas situaciones” (Vargas Llosa: 13).

Este juicio severo de Vargas Llosa tuvo eco en declaraciones de algunos actores como Alberto Candeau, intérprete de Don Zoilo, en cuanto a la necesidad de “una selección cuidadosa de la obras a ofrecerse” en próximas giras internacionales (Anónimo: 5). Mejor recepción tuvo la segunda obra representada por los uruguayos: *La Dama boba*, de Lope de Vega.

Está claro que el teatro uruguayo tiene en Florencio Sánchez uno de los pilares fundamentales de su dramaturgia. Demostró, sin pretenderlo, que un dramaturgo de calidad podía vivir medianamente de su pluma en tiempos en que el profesionalismo estaba en ciernes. Alcanzó un renombre internacional y ha sido una referencia para las nuevas generaciones.

Siguieron su huella Ernesto Herrera (1886-1917), Víctor Pérez Petit (1871-1947), Vicente Martínez Cuitiño (1887-1964) y José Pedro Bellán (1889-1932), entre los principales. Estos tres últimos evolucionan desde una estética naturalista hacia otra de factura pirandelliana.

Paralelamente a este movimiento dramático, la actividad escénica se reforzó con la fundación del Teatro del Pueblo (1937) - a imagen del grupo homónimo creado por Leónidas Barletta en Buenos Aires en 1930 - y de la Compañía Nacional de Comedias (1937). Sólo una década más tarde, en 1947, la municipalidad de Montevideo funda y subvenciona la Comedia Nacional y, dos años después, la Escuela de Arte Dramático, dirigida por la actriz española Margarita Xirgu. Este mismo año los grupos independientes se organizan en una federación de quince compañías, entre las cuales destaca el Teatro del Pueblo, Teatro Universitario (f. 1942) y El Tinglado (f. 1947), la cual se verá enriquecida con la fundación de nuevos grupos: El Galpón (f. 1949), Club de Teatro (f. 1949), Teatro Libre (f. 1953), La Máscara (f. 1953), Teatro Circular (f. 1954), Teatro Moderno (f. 1954), Taller de Teatro (f. 1955) y La Farsa (f. 1959).



Este incremento de la actividad escénica – concentrada sobre todo en Montevideo – incentivó la creación dramaturgica. Además, las relaciones difíciles con Argentina, gobernada por Juan Domingo Perón (1946-1955) hacían menos frecuente la presencia de compañías de ese país. Ello permitió un mayor desarrollo del teatro vernacular. Es entonces cuando se manifiesta una nueva promoción de autores, dispuesta a consolidar la dramaturgia nacional en su temática y en sus formas de expresión, asimilando las nuevas tendencias escénicas del siglo XX y, en particular, las europeas.

Citamos a los más importantes dramaturgos, conjuntamente con sus obras emblemáticas: Andrés Castillo (1920-), *La bahía*, 1960; Carlos Maggi (1922-), *El patio de la torcaza*, 1967; Antonio Larreta (1922-), *Juan Palmieri*, 1973; Juan Carlos Legido (1923-), *La piel de los otros*, 1958; Milton Schinca (1926-), *Delmira*, 1973; Jacobo Langsner (1927-), *Esperando la carroza*, 1962; y Mario Benedetti (1920-), reputado novelista y cuentista, autor de algunas piezas difundidas internacionalmente como *Pedro y el capitán* (1986).

Más joven que los anteriores, Mauricio Rosencof (1933-), *Los caballos*, 1967, sufrió la represión de las dictaduras de los años 70 y 80, en su condición de dirigente de los Tupamaros. Estuvo en prisión entre 1972 y 1985, donde escribió algunas de sus obras para exiliarse luego en Suecia. Dos autores destacados, que llegan a su madurez a partir de los 70, son Carlos Manuel Varela (1940-), *Los cuentos del final*, 1981; y Ricardo Prieto (1943-), el cual ha obtenido varios premios nacionales (el Florencio 1992) y extranjeros (el Tirso de Molina 1979) con *El desayuno durante la noche*.

Varios directores de calidad han contribuido a la evolución del movimiento escénico: Atahualpa del Cioppo, Rubén Yáñez, César Campodónico y Jorge Curi (El Galpón de Montevideo); Federico Wolff (Teatro del Pueblo y Teatro Universitario); Antonio Larreta (Club de Teatro y Teatro de la ciudad de Montevideo); Carlos Aguilera (Grupo 68); Eduardo Schinca (Comedia Nacional); Rubén Castillo (Teatro Libre) Júver Salcedo (La Gaviota); y Omar Grasso, argentino.

Este movimiento, que tuvo después su máximo exponente en El Galpón, siguió ampliándose. Revitalizó la escena y estrenó a los nuevos dramaturgos, al mismo tiempo que dio a conocer lo mejor del repertorio “occidental”. Entre los



directores de escena destacó Atahualpa del Cioppo (1904-1993), de prestigio internacional, gracias a las giras de El Galpón y a las invitaciones que recibió de otros países latinoamericanos. La dictadura uruguaya empujó al grupo casi completo al exilio en México (septiembre 1976-octubre 1983), donde continuó una trayectoria jalonada de premios en varios países contiguos hasta su regreso tras la dictadura, donde pudo recuperar las salas y otros bienes confiscados.

Restablecida la democracia en 1985, Uruguay ha recuperado su vitalidad teatral. Se han revelado nuevos dramaturgos como Álvaro Ahunchain (1962-) con *Cómo vestir un adolescente* (1985); Ana María Magnabosco (1952-) con *Viejo smoking* (1988); y Luis Vidal (1955-) con *Los girasoles de Van Gogh* (1989). El crítico Roger Mirza, en el prólogo de su más reciente antología *Nueva dramaturgia de Uruguay*, destaca “una dramaturgia uruguaya emergente, que agrupa a escritores como Raquel Diana, Mariana Percovich, Roberto Suárez, Margarita Musto, Lupe Barone, Sergio Blanco, Sebastián Bednarik, Verónica Perrota, autores a los que se podría agregar alguno más reciente como Marina Rodríguez (...)”, revelados a partir de 1995 (Mirza: 14). La mayoría de éstos cuentan, además, con la particularidad de ser directores.

Otro indicio de dinamismo es la realización de festivales, primero congregando a los grupos independientes, luego de carácter nacional con la participación de compañías de Montevideo y del interior. Apenas restablecido el régimen institucional democrático, se creó la Primera Muestra Internacional de Teatro de Montevideo (1984) organizada por la Asociación de Críticos Teatrales, que se ha seguido realizando cada dos años. Este festival ha llenado un vacío, permitiendo congregarse a compañías de América y Europa representantes de las más variadas tendencias actuales. La citada Asociación tuvo también la iniciativa de instituir el Premio Florencio a la mejor obra uruguaya del año a partir de 1962, pero se suspendió entre 1970 y 1980 por razones ya comentadas.

Es necesario subrayar igualmente la asidua participación de compañías uruguayas en el Festival Internacional de Teatro de Cádiz desde sus inicios en 1986. Son escasas las temporadas en que el teatro uruguayo no haya estado presente. El Teatro Circular de Montevideo ha participado siete veces; la actriz Nidia Telles, tres veces, la Comedia Nacional de Uruguay, dos veces (1987 y 1990); El Galpón, dos veces (1988 y 2000); el Teatro del Mercado, dos veces (1994 y 2006)



y sólo una vez, Teatro Eslabón (1989) y Trenes y Lunas (2004) (Ortega Cerpa: 121). No sólo importa el aspecto cuantitativo, sino sobre todo la calidad de la mayor parte de los montajes presentados, con un repertorio compuesto tanto de obras nacionales como extranjeras.

Es de esperar que este sucinto panorama histórico del teatro uruguayo, complementado con la presentación de un autor importante, Ricardo Prieto, y de una bibliografía general, puedan servir de guía a los extranjeros que, eventualmente, se interesen en el género dramático y en el movimiento escénico del Uruguay contemporáneo.

Bibliografía

Anónimo (1963): “Regresó del Viejo Mundo la Comedia Nacional”, *El Debate* (Montevideo), 13 de mayo.

Baignères, Claude (1963): «Barranca abajo par la Comédie Nationale de Montevideo au Théâtre des Nations», *Le Figaro* (Paris), 3 de junio.

Cartier, Jacqueline (1963): «Drame paysan par les comédiens de l’Uruguay au Théâtre des Nations», *France Soir* (Paris), 3 de junio.

Mirza, Roger (2002): *Nueva Dramaturgia de Uruguay*. Madrid, Casa de América.

Ortega Cerpa, Desirée (2005): *FIT de Cádiz: La Ventana de América*. Cádiz, Fundación Municipal de Cultura / Patronato del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz.

Sánchez, Florencio (1939): *Théâtre choisi*, Paris, Institut International de Coopération Intellectuelle.

Schmidhuber, Guillermo (1992): *El Teatro Mexicano en ciernes, 1922-1938*, New York, Peter Lang Publishing.

Vargas Llosa, Mario (1963): “Don Zoilo en París”, *Marcha* (Montevideo), 14 de junio.



Una obra antológica del teatro uruguayo: El huésped vacío, de Ricardo Prieto

Dramaturgo, poeta y narrador, el reconocimiento de Ricardo Prieto (1943-2008) ha sido tardío en su propio país. Éste le ha venido más bien del extranjero: Premio Tirso de Molina 1979 de España por *El desayuno durante la noche* y la difusión en Radio France Culture (Francia) de sus obras: *El huésped vacío* y *Después de la cena* (1983), en traducción de Anne-Marie Supervielle. Más tarde, *Garúa* obtuvo el Premio Florencio Sánchez a la mejor obra del año 1992. Es autor de más de treinta textos dramáticos. La segunda obra estrenada por Ricardo Prieto fue *La salvación* (Sala Solís de Montevideo, 1971). El texto fue reelaborado posteriormente y estrenado con su título definitivo, *El huésped vacío*, primero en Buenos Aires (1977) y después en Montevideo (1980).¹

Esta obra está dividida en cinco secuencias de longitud desigual, señaladas con números romanos. No hay intermedios y las transiciones entre una y otra operan con un apagón total. Se supone que las cuatro primeras secuencias se desarrollan el mismo día; en cambio, entre la cuarta y la quinta ha pasado una semana. “La acción transcurre en cualquier lugar del mundo” (p. 953) indica el autor en la acotación inicial, mostrando con ello su voluntad de proyectar las situaciones más allá de un espacio-tiempo particular. El decorado único representa el comedor de una casa de familia modesta y un altillo al cual se sube por una escalera con macetas de plantas. Puertas de acceso a la cocina, al baño, a los dormitorios y salida hacia el exterior.

En la primera mitad de la secuencia I queda planteado un problema familiar y social bastante trivial: la mísera jubilación del Padre (40 000 pesos) no alcanza para sufragar los gastos mínimos, en tanto que Jorge, hijo único, aspira a terminar sus estudios universitarios de psicología, sin la obligación de trabajar al mismo tiempo. La Madre, sacrificada dueña de casa, debe hacer milagros para

¹ Tomamos como referencia el texto publicado en (1992), Teatro Uruguayo Contemporáneo. Antología (Roger Mirza, Coordinador), Madrid / México D.F., Centro de Documentación Teatral / Fondo de Cultura Económica, p. 951-1011.



administrar el escuálido presupuesto familiar. Esta difícil situación crea a menudo fricciones y recriminaciones entre Jorge y sus padres.

Otro hecho aparentemente trivial determina un trastorno total de la vida familiar. El Padre ha tomado la iniciativa de dar pensión a un matrimonio, después de su encuentro con el señor Fergodlivio, que ha ofrecido pagar una cantidad mensual (90 000 pesos) muy superior a su exigua jubilación, lo que promete resolver con creces todos los problemas materiales que les agobian. Con estos elementos temáticos simples, que arrancan de una cotidianeidad casi rutinaria, Ricardo Prieto crea, con indudable maestría, un mundo extraño, alucinante, que interpela al lector-espectador por su rara intensidad.

En primer lugar, es de notar la naturaleza singular de la pareja de huéspedes: Fergodlivio, de aspecto extranjero, y su mujer, Clara. Él es descrito así: “Es alto y viste de negro. Sus rasgos duros y ascéticos pertenecen a una de esas personas silenciosas cuya mirada y gestos revelan precisamente lo que quieren ocultar: agresividad” (p. 972). Es una personalidad sombría, autoritaria, intransigente. Ella es una mujer “imaginaria”, un personaje invisible, tan arbitraria e intransigente como él, que sólo adquiere presencia gracias a la voluntad de su marido. Éste la impone a los demás, obligados a servirla como si fuesen sus esclavos.

Fergodlivio ha impuesto ciertas condiciones a cambio del dinero pagado, la mayoría de las cuales proviene de los caprichos de Clara, que la debilidad intrínseca del Padre irá aceptando progresivamente: guardar silencio, apagar la luz después de las 20 horas, eliminar las plantas y los gatos, suprimir el mate, vender los muebles... Fergodlivio llega al extremo de exigir al Padre la limpieza de los excrementos depositados en el suelo por su mujer. El Padre ni siquiera puede disfrutar de la ropa que se compra ya que el arrendatario la destruye, pretextando que no es del gusto suyo o de Clara.

Sin embargo, lo peor es que la dictadura implantada por Fergodlivio en la casa va destruyendo también las relaciones familiares de manera progresiva. En un primer tiempo, la Madre acepta pasivamente la situación, aunque a disgusto, presionada por el marido, único sostén de la familia. Otro tanto hace Jorge, movido por su propia conveniencia. Ambos terminan por abandonar el hogar. El Padre es el único de la familia a seguir plegándose a la tiranía cada vez más ex-



trema e insoportable de Fergodlivio, tentado por el dinero que recibe, hasta que descubre que ha perdido lo esencial y se encuentra en un callejón sin salida.

Andrea tiene un papel más modesto, pero sirve de contrapunto a su amigo Jorge. Plantea las preguntas precisas y responde con sensatez, tratando de ayudarlo a tomar decisiones de sentido común.

Lo que podría sólo ser una parábola sobre la ambición material desmedida y el precio que debe pagarse por satisfacerla, adquiere gradualmente una complejidad mayor. En efecto, hay una cierta analogía del tema central con el mito de Fausto, en el sentido de que el Padre “vende su alma” a Fergodlivio para que él y su familia tengan los bienes materiales necesarios. En esta transacción o pacto sacrifica los valores esenciales: el amor a los suyos, la paz, la dignidad. Sin embargo, como lo precisa de manera insistente el autor en las didascalias, el Padre es un personaje contradictorio, de carne y hueso, con sus potencialidades y flaquezas, desgarrado constantemente entre el amor a su familia y su ambición material.

Fergodlivio, que primero cumplía la función de un dictador –incluso en relación a Clara– adquiere luego la dimensión de un ser diabólico o de un Dios vengador. Podría especularse sobre la significación de tal nombre, en particular sobre la segunda sílaba “god”, que en inglés nombra a dios, pero lo importante es el rol que tiene en la trama. Somete al Padre a pruebas cada vez más terribles hasta dejarlo convertido en un títere, en una pobre criatura desamparada, aunque lúcido al final, consciente de lo esencial y lo accesorio en la existencia. En la última escena rechaza, en forma desesperada pero categórica, las ofertas cada vez más elevadas de Fergodlivio, confirmando con ello su recuperación positiva.

Del plano social, Prieto pasa al plano existencial y la parábola grotesca adquiere visos de tragedia. La precaria condición humana queda, entonces, al desnudo y no podemos sino identificarnos, en alguna medida, con el Padre, consciente de sus errores, que han provocado la disolución de su familia. Al final, Fergodlivio le promete todo su dinero a cambio del “hospedaje” en los términos exigidos, lanzándole una quemante advertencia: “¡Pero no crea que después del hartazgo las cosas serán fáciles! ¡De lo agónico, señor Flores, no nos salvan ni el pan ni ninguna de las cosas del mundo!” (p. 1009).



Como sucede en la mayoría de sus obras, el autor logra crear en ésta una atmósfera particular, que causa extrañeza, en cuanto las situaciones cotidianas se transforman imperceptiblemente en pesadilla, en un mundo alucinante, insólito, pleno de sugerencias. El recurso empleado consiste en provocar una situación aparentemente trivial y llevarla hasta el paroxismo, con una coherencia que no es precisamente racional.

El tono que preside los hechos es de naturaleza tragicómica, siempre teñido de humor negro, con intensos momentos de crueldad en la confrontación entre los personajes, una suerte de sadomasoquismo postulado como inherente a las relaciones humanas. Esto es válido también entre los miembros de las parejas constituidas, tanto en el caso del Padre y la Madre como en el de Fergodlivio y Clara, en que ambas mujeres son particularmente mal tratadas.

Prieto muestra un real talento para recrear, mediante el diálogo, las situaciones así concebidas. Tiene sentido del ritmo, del crescendo, de la justeza de las réplicas, como si el texto fuese una verdadera partitura. Subraya en dos oportunidades la importancia del ritmo. En la escena de la llegada de la extraña pareja anota: “A partir de este momento se sucede una serie de movimientos acelerados (...). Debe conferirse a esta escena un ritmo frenético y alucinante” (pp. 971-972). En la escena final, a partir de la llegada de los hombres que se llevan todos los muebles de la casa, advierte que la puesta en escena debe poner de relieve tres planos simultáneos: “el sonoro, el psicológico y el metafísico” (p. 1005), el primero representado por una marcha fúnebre que debe acompañar el diálogo hasta la caída del telón. Sabe aprovechar así los efectos sonoros complementarios y, en general, se muestra cuidadoso de que a su texto se le saque todo el partido posible.

La llegada de los huéspedes sirve de revelador a cada miembro de la familia. La pérdida progresiva de su independencia, de su tranquilidad, de los pequeños placeres (algo simple como tomar mate, por ejemplo), obliga a cada cual a un reajuste de valores. La presencia de los extraños les hace descubrir que la riqueza material no es lo más importante en la vida y que la libertad es el bien más precioso.

El autor nos propone un final abierto, con el duelo verbal entre Fergodlivio y el Padre, pero presentimos que la terrible confrontación ha llegado a su fase final,



que el Padre ha tocado fondo y que quizás no claudicará, aunque no sabemos si podrá reconstituir a su familia o si la pérdida es ya irremediable.

Esta obra y gran parte del teatro de Prieto se inscribe, en alguna medida, en la corriente “absurdista” americana y tiene algunos puntos comunes con el de la argentina Griselda Gambaro. Por la Madre sabemos que su marido siempre fue un hombre débil, que en su trabajo de vendedor fue obediente y servil con su patrón. Esto explicaría su actitud sumisa ante Fergodlivio hasta el momento de su rebeldía final.

En *Decir sí* (1981) de Gambaro, encontramos una relación semejante entre el Peluquero autoritario y el Cliente dócil: el hombre que siempre dice sí, parábola del que enajena su libertad, del que es fácilmente manipulable, conducta que a la postre puede tener en la sociedad consecuencias imprevisibles. En un diálogo entre Jorge y Andrea, es significativo que el primero diga: “Nada es transitorio después de decir sí” (p. 984), en el sentido de que después de transigir es difícil volver atrás.

Bibliografía selecta del teatro uruguayo contemporáneo

Antologías Nacionales

Escalante, Laura (ed.) (1988): *50 años de teatro uruguayo*, Montevideo, Ministerio de Educación y cultura, Tomo I (Contiene: “La cruz de los caminos” de Justino Zabala Muniz; “Orfeo” de Carlos Denis Molina; “La biblioteca” de Carlos Maggi; “La araña y la mosca” de Jorge Blanco; “No somos nada” de Andrés Castillo; “Acrobino” de Amalia Nieto; “Boulevard Sarandí” de Milton Shinca; y “Esperando la carroza” de Jacobo Langsner).

_____ (ed.) (1990): *50 años de teatro uruguayo*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, Tomo II (Contiene: “El ladrón de niños” de Jules Supervielle; “La espada desnuda” de Juan León Bengoa; “Dos en el tejado” de Juan Carlos Legido; “Procesado 1040” de Juan Carlos Patrón; “Los caballos” de Mauricio Rosencof; “Decir adiós” de Alberto Paredes, “Los cuentos del final” de Carlos Manuel Varela; y “El Herrero y la Muerte” de Mercedes Rein y Jorge Curi).



Mirza, Roger (ed.) (1992): *Teatro uruguayo contemporáneo*, Madrid / México, Centro de Documentación Teatral / Fondo de Cultura Económica, (Contiene: Andrés Castillo, “La bahía”; Carlos Maggi, “El patio de la torcaza”; Antonio Larreta, “Juan Palmieri”; Milton Schinca, “Delmira”; Jacobo Langsner, “Un agujero en la pared”; Mercedes Rein / Jorge Curi, “El herrero y la muerte”; Víctor Manuel Leites, “Doña Ramona”; Osmar Ostuni, “Las voces lejanas”; Eduardo Sarlós, “La pecera”; Alberto Paredes, “Decir adiós”; Carlos Manuel Varela, “Los cuentos del final”; Ricardo Prieto, “El huésped vacío”; Ana María Magnabosco, “Viejo smoking”; Álvaro Ahunchaín, “All that tango” et Mauricio Rosencof, “Los caballos”).

_____ (2002): *Nueva dramaturgia de Uruguay* (Prólogo de Roger Mirza), Madrid, Casa de América, (Contiene: Álvaro Ahunchaín, “Miss Mártir”; Lupe Barone, “En voz alta”; Carlos Liscano, “Mi familia”; Mariana Percovich, “Cenizas en mi corazón”; Ricardo Prieto, “Asunto terminado”; y Gustaf Van Perinostein, “Vampigángster”).

Rela, Walter (ed) (1988): *Antología del teatro uruguayo moderno*, Montevideo, Editorial Proyección, (Contiene: Luis Novas Terra, “Una vida color topacio o Logu”; Alberto Paredes, “Decir adiós”; Ricardo Prieto, “El mago en el perfecto camino”; y Carlos Manuel Varela, “Alfonso y Clotilde”).

_____ (1994): *Teatro uruguayo de hoy. Antología*. (Contiene: “Miss Mártir” de Álvaro Ahunchaín; “Feliz día, papá” de Dino Armas; “Garúa” de Ricardo Prieto; “Escenas de la vida de su Majestad la reina Isabel” de Eduardo Sarlós; y “Sin un lugar” de Carlos Manuel Varela”).

Seis obras dramáticas (1991) Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura, Instituto Nacional del Libro.

Silva Valdés, Fernán (ed.) (1960): *Teatro uruguayo*, Madrid, Editorial Aguilar, (Contiene: Florencio Sánchez, “Barranca abajo”; Ernesto Herrera, “El león ciego”; Vicente Martínez Cuitiño, “Servidumbre”; José Pedro Bellán, “¡Dios te salve!”; Yamandú Rodríguez, “1810”; y Fernán Silva Valdés, “El burlador de la pampa”).



Obras de Referencia

Ayestarán, Lauro (1956): *El centenario del Teatro Solís*, Montevideo, Comisión de Teatros Municipales.

Cruz, Jorge (1966): *Genio y figura de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Dibarboure José Alberto (1940): *Proceso del teatro uruguayo, 1808-1939*, Montevideo, Editorial Claudio García.

Escalante, Laura (ed.) (1989-1990): *Cincuenta años de teatro uruguayo*, Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura.

Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica (Moisés Coterillo, director) (1992) Madrid / México, Centro de Documentación Teatral / Fondo de Cultura Económica, tomo 4. Ver “Uruguay”, pp. 169-227.

El Galpón: un teatro independiente uruguayo y su función en el exilio (1983) México D. F., Cuadernos de difusión cultural de la Institución Teatral El Galpón.

Freire, Tabaré (1961): *Ubicación de Florencio Sánchez en la literatura teatral*, Montevideo, Comisión de Teatros Municipales.

Legido, Juan Carlos (1968): *El teatro uruguayo. De Juan Moreira a los independientes (1886-1967)*, Montevideo, Ediciones Tauro.

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

_____ (2007): *Teatro Rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y de Ciencias de la Educación.

Montero Zorrilla, Pablo (1988): *Montevideo y sus teatros*, Montevideo, Monte Sexto.



Ostuni, Omar (1993): *Por los teatros del interior*, Montevideo, Asociación de Teatros del Interior.

Perales, Rosalina (1989): *Teatro hispanoamericano contemporáneo, 1967-1987*, México D. F., Grupo Editorial Gaceta, Colección Escenología, Vol. I. Ver "Uruguay", pp. 259-284.

Pignataro, Jorge (1968): *El teatro independiente uruguayo*, Montevideo, Editorial Arca.

_____ (1994): *Directores teatrales uruguayos, 50 retratos*, Montevideo, Editorial Proyección.

Rela, Walter (1980): *Historia del teatro uruguayo: 1808-1979*, Montevideo, Alianza Cultural Uruguaya.

_____ (1988): *Diccionario de autores teatrales uruguayos*, Montevideo, Editorial Proyección.

The World encyclopedia of Contemporary Theatre. The Americas (Edited by Don Rubin and Carlos Solórzano), (1996) London and New York, Routledge Ver "Uruguay", pp. 484-504.

Vanrell Delgado, Juan María (1987): *La historia de la Comedia Nacional*, Intendencia Municipal de Montevideo.



Trance y transición en los rituales afro-uruguayos: el caso de la Umbanda

Teresa Porzecanski¹

RESUMEN

Análisis antropológico del ritual afro-uruguayo de la *Umbanda*, sus orígenes, componentes y protagonistas, en el que cobra especial importancia la información de primera mano ofrecida por los practicantes del mismo.

PALABRAS CLAVES

Umbanda, rituales afro-uruguayos, antropología.

ABSTRACT

This essay constitutes an anthropological analysis of the origins, components, protagonists and attendants of the afro-Uruguayan ritual known as Umbanda. In this context, the first hand information provided by its participants assumes particular relevance for the investigation.

KEY WORDS

Umbanda, afro-uruguayan rituals, anthropology.

¹ Teresa Porzecanski es escritora, crítica cultural y profesora de antropología de la Facultad de Ciencias Sociales de Montevideo. Ha publicado ensayos, poesía, colecciones de cuentos y novelas. Entre sus obras, todas ellas publicadas en Montevideo, se destacan: *El acertijo y otros cuentos* (1967); *Intacto el corazón* (1976); *Construcciones* (1979); *Invenición de los soles* (1982); *Ciudad impune* (1986); *La respiración es una fragua* (1989) y *Mesías en Montevideo* (1989); *Perfumes de Cartago* (1994); *La piel del alma* (1996); *Nupcias en familia y otros cuentos* (1998), *Una novela erótica* (2000), *Felicidades fugaces* (2002). **Contacto:** teporce@netgate.com.uy. Agradezco muy especialmente su ayuda al Pai Armando de Oxala (Q.E.P.D.), a la Mai Chiquita de Oxum, a la Mai Roxana de Beira Mar, a la Mai Aglimira, al Pai Felix, a la Dra. María Pallavicino y a la Lic. Nelly Salinas.



Conceptualizaciones²

Cabe distinguir dos conceptos útiles al análisis de los fenómenos religiosos: la religión por sí misma, por un lado, circunscrita a la hierografía, al conjunto de dogmas y prácticas que conforman un núcleo de contenido, y lo que se define como religiosidad, una actitud vinculante del sujeto con una alteridad específica o difusa, encarnada o espiritual, ubicada como hipóstasis en el *afuera* del sujeto, en la dimensión trascendente.

Mientras que la práctica de la religión puede observarse como una serie de creencias y usos ceremoniales describibles por parte de un observador, la religiosidad permanece aún como un enigma. Se trata de una experiencia en donde el mundo exterior y el mundo subjetivo son vividos en comunicación o en revelación colectivos.

Una de las características de este fenómeno es que el sujeto creyente provee a las entidades sagradas de un significado especial, trascendente. No está suficientemente claro, a nivel de los procesos psíquicos, la emergencia de esta actitud eminentemente valorativa y jerarquizante. Este valor o distinción atribuida, que quiebra la dimensión de lo cotidiano y que se otorga a diferentes objetos o aspectos de la alteridad, no se desprende directamente de tales objetos o aspectos. No radica en las cosas en sí mismas, sino fundamentalmente en las relaciones entre el sujeto y el mundo o entre el sujeto y los acontecimientos tenidos como sagrados. Escribe, al respecto, Strauss: "(...) Los valores atribuidos a cualquier objeto -como "bueno" o "maligno"- en realidad no están "en" el objeto... El valor no es un elemento, sino que tiene que ver con una relación entre el objeto y la persona que tiene experiencia con ese objeto" (Strauss, 1977: 12).

Si buscáramos la clave de esta cualidad en la dimensión colectiva, tal como Durkheim lo ha sugerido, y aunque esa dimensión social no alcanza como explicación exhaustiva del fenómeno *religiosidad*, deberíamos recordar que la

emergencia misma de rituales y cultos religiosos ocurre en el seno de núcleos familiares o grupales, sin jerarquías clericales, y recién en una etapa posterior sufre codificaciones que apuntan a una institucionalización.

En muchos marcos teóricos interpretativos, la idea de *evolución* de una religión está ligada a una separación creciente entre prácticas populares y las realizadas por individuos especialmente dedicados al culto, investidos de cierto poder de representatividad, para abocarse exclusivamente al tratamiento de y con las entidades sagradas. Esta separación opera también como diferencia entre los ámbitos sagrados y profanos. Los datos provenientes de la etnografía, por otra parte, apuntan a que, en las culturas llamadas etnográficas, lo religioso invade todos los ámbitos de la vida cotidiana, siendo imposible obtener datos "puros" de la religión en sí, separada de éstos.

Pero si el fenómeno de la religiosidad tiene que ver con la valoración que los sujetos practican colectivamente sobre la alteridad, ésta opera a través de un sistema de graduaciones desplegadas en una escala en que la sacralización ocupa uno de los extremos, y la demonización, el otro. En un centro equidistante tienen cabida las valoraciones más amortiguadas. No existiría percepción de 'lo otro' que en su propio mecanismo no estuviera ya totalmente imbuida de algún juicio de valor (Berger y Luckmann, 1968). Tampoco existiría percepción de *lo otro* que no implicara una jerarquización o, por lo menos, una diferenciación. Lo *maldito* y lo *bendito*, lo *angelical* y lo *demoníaco* responden a un mismo mecanismo: la construcción de sentido que el sujeto colectivo practica sobre el mundo a efecto de ubicarse en él.

Así, todos los objetos, experiencias y campos de acontecimientos pueden ser igualmente objeto de una actitud de religiosidad. Basta para ello la elaboración colectiva de un significado por parte del grupo puesto fuera de sí, en la alteridad, a disposición y codificado en un símbolo que actualice permanentemente la religiosidad inscrita en el seno de la relación. "La conditio sine qua non para que un símbolo pueda revestir el carácter de sagrado consiste en que, de un modo u otro, se encuentre asociado al mismo tiempo con el orden humano y la potencia sobrehumana." (Cazeneuve, 1972: 188).

² El presente artículo es resultado de una investigación antropológica llevada a cabo por la autora entre 1972 y 2002 sobre religiones afro-uruguayas. Una primera versión sintética del mismo apareció en el libro *Rituales. Ensayos Antropológicos sobre Umbanda, Ciencias Sociales y Mitologías* (Porzecanski 1991). Una segunda versión ampliada apareció en Pedraza (2007), y la presente ha sido nuevamente revisada.



La religiosidad implica procesos de elaboración colectiva de significados. Son dichos significados los que vinculan al grupo de creyentes con la alteridad. Los mismos se exteriorizan a través de “símbolos susceptibles de representar el orden de la condición humana y de reunir, al mismo tiempo, la potencia de aquello que sale de ese orden.” (Cazeneuve, 1972: 188).

Rituales y emoción colectiva

Aparece entonces como una característica del vínculo entre el sujeto y la alteridad, la construcción de una hermenéutica que se impone al sujeto mismo, un sistema de significados a la vez manifiestos y latentes, cuya función dentro de la experiencia de religiosidad debe ser considerada.

A contramano de las interpretaciones exclusivamente culturalistas del ritual, K. Lorenz ha hecho referencia a determinados fenómenos conductuales experimentados en diversas especies de animales, exponiendo su tesis principal de la existencia de comportamientos filogenéticamente heredados que se repiten siempre de la misma manera ante la misma situación desencadenante. Se trata, por ejemplo, de pautas no ligadas directamente a necesidades de supervivencia sino a maneras de movimiento, de seguimiento, que tienen una función puramente simbólica. Huxley había llamado a estas ceremonias animales *ritualización*, aludiendo a un paralelismo entre estos procesos filogenéticos heredados biológicamente y aquellos procesos culturales que llevan al desarrollo de los ritos humanos. (Lorenz, 1974: 47).

Lorenz encuentra un paralelismo entre la tradición filogenética de transmisión de hábitos en el animal y el lugar que ocupa la cultura como transmisora de pautas dentro de las sociedades humanas. El concepto de Lorenz se refiere a conductas cuya repetición es independiente de los impulsos directamente ligados a la supervivencia: sexo, hambre, agresión, defensa. Por el contrario, se trata de conductas puramente ceremoniales o litúrgicas de vinculación intraespecífica, y fundamentalmente habituales. La necesidad de hábito en el hombre evocaría el origen filogenético de los ritos animales. Como señala de nuevo Lorenz:



Ambos tienen una raíz común en los mecanismos de conducta cuya función en el mantenimiento de la especie es obvia: para un ser vivo que carece de *insight* respecto de la relación causa-efecto debe ser extremadamente útil disponer de un patrón de conducta que alguna vez dio pruebas de lograr su objetivo, y de haberlo hecho sin peligro... Aun cuando un ser humano es consciente del origen puramente fortuito de cierto hábito y sabe que romperlo no conlleva ningún peligro, a pesar de ello una ansiedad innegable lo impulsa a observarlo, y gradualmente esa conducta se transforma en costumbre” (Lorenz, 1974: 57).

La característica eminentemente formal y repetitiva del hábito o la costumbre, trasladada al ritual religioso, indica que el sentido del mismo no debe buscarse en el ámbito de una racionalidad encaminada a la dilucidación analítica o a la emergencia de una autoconciencia. Más bien es el ámbito de la emoción el que recoge los efectos del ritual religioso.

En opinión de Scheff, el ritual implica “la revivencia potencialmente distanciada de situaciones de tensión emocional que son virtualmente universales en una cultura determinada” (Scheff, 1986: 111). Los elementos que contribuyen a ello son “recurrente tensión emocional compartida, un recurso distanciador y la descarga” (Scheff, 1986: 111). El primer elemento involucra el efecto socializador de las emociones, e inclusive, la emergencia de “emociones sociales” ligadas fuertemente a una catarsis de grupo, como en el caso de los rituales funerarios. En cuanto al “recurso distanciador”, de acuerdo a Scheff, es “cualquier recurso que permita a las personas ser a la vez participantes y observadores de su propia tensión” (Scheff, 1986: 111). El ejemplo por excelencia lo constituyen los juegos de simulación, donde las personas cumplen con las reglas del juego al mismo tiempo que las saben ficticias.

En el caso de las prácticas religiosas, y en particular, de la curación, el recurso distanciador puede ser “la creencia en la posesión por los espíritus” (Scheff, 1986: 112). Los efectos del ritual religioso y de la creencia se fortifican y autorizan mutuamente; la creencia fundamenta el ritual pero, a su vez, éste la revive, actualizándola constantemente. La convocatoria a emociones colectivas vincula inevitablemente los rituales con el espectáculo y los entretenimientos colectivos que desatan fuertes respuestas tales como el miedo, la ira, el horror o la euforia. El espectáculo -un recurso que estimula la participación del sujeto al mismo



tiempo que la limita y coloca afuera de él- regula el distanciamiento de la emoción y articula, para el sujeto, un lugar *doble*, desde el cual descarga su emoción al mismo tiempo que es capaz de acotarla en el tiempo y en el espacio: “me ocurre a mí pero no me ocurre a mí; es como si me ocurriera a mí”. Así regulada y administrada, la emoción es controlada por los límites mismos del ritual.

En la sociedad occidental contemporánea, *a posteriori* de los procesos de modernización y de secularización, el ritual aparece debilitado como vehículo de canalización emocional colectiva, y la tensión continuamente reprimida por el control social y por la enculturación disciplinadora de la expresividad es desviada hacia los entretenimientos de masas, espectáculos a través de los que se procesa la descarga en forma catártica. El factor colectivo sigue siendo central para el distanciamiento, puesto que “la simple presencia del otro sirve para mantener al menos parte de la atención individual en el presente enfocada en las demás personas” (Scheff, 1986: 124). Este hecho posibilita que el sujeto sea a la vez participante y observador de su propia emoción. Inevitable es entonces la consideración del trance en relación con el ritual religioso en general y con el espectáculo, en particular.

Trance: ocultamiento, separación y poder

En la Umbanda, el ceremonial adquiere caracteres de espectáculo en una variedad de sentidos: a) se dramatizan las actuaciones de los espíritus en sus encarnaciones; b) los fieles funcionan como audiencia participante y observadora de esas manifestaciones; c) los trajes -sean elaborados o sencillos-, la danza, el canto, el ritmo de los tambores, el tipo de iluminación o la decoración del espacio físico operan como dispositivos adicionales para lograr ese efecto de interrupción de lo cotidiano y marcar el umbral de tránsito entre lo cotidiano-corriente, y lo sagrado.

En sus reflexiones últimas sobre lo sagrado, G. Bateson escribe que “la no-comunicación de cierta clase se necesita si pretendemos mantener lo “sagrado” (Bateson 1989: 88). Agrega que la experiencia de lo sagrado es, en cierta manera, una experiencia de no-conciencia, y afirma que “el secreto puede utilizarse como un indicador que nos dice que nos estamos aproximando a terreno



santo” (Bateson 1989: 88-89). La tradición etnográfica reúne enorme cantidad de datos respecto de las formas de ocultamiento del cuerpo y de actuaciones que, en la vida cotidiana, constituyen parte central del ceremonial religioso. El uso de máscaras, atuendos, pinturas o tatuajes, cuya función es esconder el reconocimiento por parte de los fieles de los rasgos pertenecientes a la cotidianidad y la vida corriente, conocida por todos dentro del ámbito *profano*, es elemento central de la práctica religiosa a partir de la búsqueda deliberada de una transformación de las significaciones del mundo ordinario que suscite el desencadenamiento de lo extraño -todo *otro*- como principio distante/ajeno puesto fuera del sujeto, en la alteridad.

En algunos casos, esta necesaria *puesta en distancia* toma la forma extrema de una separación radical. En la experiencia chamanística, por ejemplo, el sujeto cree poder abandonar su propio cuerpo y viajar a submundos o supramundos considerados fuentes de conocimiento. Es el caso del misticismo o de los cultos de Apolo (Vermant, 1985: 62).

Otra modalidad ocurre cuando las entidades sagradas *toman posesión* del cuerpo, suprimiendo la identidad corriente del sujeto en la vida cotidiana. En este caso, “el poseído no abandona este mundo; en este mundo ha pasado a ser otro por virtud del poder que lo habita”. Es el caso del culto a Dionisos en la antigüedad, así como de los cultos africanos y específicamente, del trance en Umbanda. La separación opera a partir de la transformación de significados ligados a lo familiar cotidiano, transformación que tiene que ver con la puesta en *extrañamiento* de los mismos, lo que provoca entonces un contraste marcado con la realidad ordinaria.

En la Umbanda se induce el trance a partir de la introducción de una ceremonia-espectáculo en la que la apariencia visible de los participantes activos es transformada por medio del vestuario, la gestualidad, el canto y la iluminación, dando lugar a una dramaturgia ritual cuyos efectos seductores se aprecian en la convocatoria a los fieles a compartir un sistema de reglas diferente al de la realidad cotidiana. Tal como ocurre en el juego, la ceremonia, según Baudrillard, está sometida a un sistema de reglas convencionales y arbitrarias, a partir de las cuales el participante se *libera* aparentemente de los ordenamientos y significados de la realidad ordinaria.



El estudio de Baudrillard intenta desentrañar la función del atuendo en tanto construcción deliberada de la apariencia frente a otro (Baudrillard, 1979). Ello incluye el enmascaramiento, el maquillaje y todos los dispositivos cuya finalidad es la seducción del otro. Para Baudrillard, “seducir es morir como realidad y producirse a sí mismo como señuelo”, pues la seducción opera sobre la base de una “estética de la desaparición” (Baudrillard, 1979: 116)). El sujeto -su corporalidad, su realidad contextual, su identidad histórica y social- es borrado, escondido, disuelto bajo la máscara o el disfraz. Surge entonces una dialéctica de lo aparecido/desaparecido, de lo que es al tiempo que no es.

La negación de la anatomía del cuerpo y la intención deliberada de trascender sus capacidades, recursos y actividades *ordinarias* (como en el caso de los yoguis, santones, gurúes), ha sido una práctica común en una mayoría de sociedades etnográficas a través de la ritualización, ceremonialización y transformación inducida de la naturalidad en *culturalidad*: un gesto que otorga forma y sentido deliberados a la condición humana ya dada por la ley natural. El ritual exige una “metafísica radical de la simulación” (Baudrillard, 1979: 124) que borre las instancias reconocibles de la ley natural e instaure “la perfección del signo artificial” (Baudrillard, 1979: 128). En esa apariencia de ausencia, Baudrillard anota la *frialidad* y el *hieratismo ritual* como caracteres distintivos.

El fundamento de esta postura es la intención de no mostrar lo natural, *falible*, vulnerable, sometido a emociones, pasible de envejecer y de sufrir enfermedad y muerte. Se trata de no hacer visible el devenir y sus efectos disolutivos, y sí la esencia permanente, *eterna*, incambiable de lo sagrado. Escondarse es esconder la muerte, omitir, borrar, dejar en suspenso la tremenda determinación de lo natural, exaltando la afirmación de un espacio continuo, todo igual a sí mismo.

Así, *liberados* imaginariamente de la constrictión y de la falibilidad, *liberados* por las reglas ceremoniales de la responsabilidad del sentido, los sujetos se adhieren al ritual como ejercicio renovado del deseo humano de trascender las limitaciones de su condición existencial. El ritualismo, más allá de lo inmediato, traduce una voluntad de control sobre el ordenamiento determinístico del devenir, sobre *aquello ya dado* y, en ese sentido, representa la rebeldía de la conciencia frente a la facticidad de una condición humana percibida como irremediable.



Procesos de sincretismo religioso y ritual

Si bien las prácticas umbandistas presentan variaciones significativas con relación a espacios geográficos y culturales diferentes dentro de América del Sur, denotando una sujeción a coordenadas relativas y a cambios culturales locales muy precisos -lo que invalidaría generalizaciones demasiado amplias con respecto al fenómeno-, el estudio de los orígenes de estas creencias nos remite, en la mayoría de autores, a considerarlas emergentes de complejos sincretismos acumulativos.

Una combinación muy temprana de diferentes religiones tribales africanas, llevada a cabo en los barcos negreros que navegaban meses bajo condiciones de hambre y enfermedad (Ramos 1979, Rama 1967, Pallavicino 1984), precedió a las combinaciones subsiguientes ya en continente americano, donde, a las religiones y filosofías del blanco se le sumaría un trasfondo de religiones indígenas nunca totalmente dominado por la expansión colonial³. Las reelaboraciones permanentes y conflictivas de estos sistemas religiosos, junto con sus obligadas adecuaciones a las nuevas circunstancias socio-económicas posibilitaron, junto a la supervivencia de algunas creencias nativas, su gradual transformación.

Encontramos entonces, por una parte, el sistema y contenido de las religiones Bantús -de Angola, Congo, Mozambique- cuyos seguidores fueron los esclavos cuantitativamente mayoritarios en la trata que se introdujo oficialmente en Montevideo desde 1793. Por otro lado, se advierte una decisiva influencia de la religiosidad Yoruba -de Nigeria, de Sudán-, hablantes de lengua Nagó, la que adquiriría preeminencia significativa en el proceso de elaboración sincrética de los cultos afro-uruguayos. Conviene, entonces, referirse a estos dos insumos, las manifestaciones de los cuales se practicaron desde principios del siglo XIX en Montevideo y hasta 1890, momento en que denotan una notoria transformación y se integran a la celebración del Carnaval (coinciden en este punto Ramos 1979, Valdés 1941 y Bastide 1969).

³ Ver las investigaciones de Valente, donde concluye: “En el Brasil las religiones Bantús no sólo continuaron el sincretismo intertribal, ya iniciado en África, sino que se fundieron también con las religiones europeas y amerindias”. /Valente 1977: 53).



Bantús, Yorubas, Tupis

Las culturas Bantúes, aunque cuantitativamente mayoritarias en la trata, fueron más permeables que las otras a la absorción de elementos nuevos (Bastide, 1969: 103ss). Su religión, poco elaborada en el ámbito de jerarquías simbólicas, consistía en un culto a los antepasados reducido por la aculturación colonial a una base animista, en la que espíritus de ríos, bosques, montañas, piedras y plantas, conformaban factores energéticos de vinculación a los espacios de identidad. Sin templos, y con ceremonial sencillo a campo abierto (Bastide 1969: 103ss), un sacerdote llamado *embanda*, ayudado por un *cambone*, oficiaba para “atraer en cada individuo su espíritu protector (“tata”) mediante canciones y rondallas; este estado de trance se llamaba “tener el sarao” (Bastide 1969: 103ss).

En las ceremonias de Macumba practicadas en la región de Río, los rasgos Bantúes modificados persisten en la intención de que los espíritus regresen a su encarnadura. Se trata siempre de “espíritus de muertos” -ya no necesariamente de antepasados, ya que la experiencia esclavista destruyó linajes y genealogías- que son, en sentido amplio, predecesores “de toda la raza negra esclavizada” (Bastide 1969: 103ss). La modalidad y cualidad de estos espíritus depende de la influencia de otros cultos africanos, especialmente del Yoruba, mucho más estructurado en categorías y clasificaciones. Un fetichismo coligado a este animismo señala, de alguna manera, escaso grado de abstracción y una orientación pragmática, magicista, de la religiosidad Bantú.

El sincretismo Bantú-Gegé-Nagó desarrolla a posteriori este fetichismo a un grado más representacional, vinculando colores y tipos de ofrendas alimenticias, los caracteres identificatorios de cada una de las *líneas de Nación* y de cada uno de los *orixás*. El magicismo seguirá su proceso transformando la religiosidad africana en una práctica operacional que buscará la obtención de resultados concretos y específicos.

Según A. Ramos, las religiones Bantúes originales se asentaban sobre una organización de clanes totémicos y linajes que derivaron más tarde, en América, en los llamados *clubes*, *cofradías* y *sociedades de negros* (paráfrasis de Valente, 1977: 53ss). Sin embargo, lo que aquí importa es que “el estado de trance (...) es sin duda sobrevivencia de origen bantú”, según reconoce Valente (Valente, 1977: 53ss).

Para Deschamps, “las prácticas religiosas -de los Bantúes- tienen por finalidad reforzar la vida, asegurar su perennidad dirigiendo la acción de las fuerzas naturales (...) Los Bantú suelen declararse *muertos* en cuanto se sienten disminuidos. El ser es la fuerza; la fuerza es *la cosa en sí*, distinta de sus apariencias. Esta fuerza vital puede concentrarse en puntos esenciales o nudos vitales: el ojo, el hígado, el corazón, el cráneo. Pero todas las partes del cuerpo la poseen (...)” (Deschamps, 1962: 11).

Así, la fuerza vital rebasa los cuerpos y acude a los objetos que pertenecen a las personas, a sus gestos, a sus palabras. “Esta noción de fuerza vital (...) no está limitada al hombre vivo, sino que se extiende a los difuntos y a la naturaleza, por la cual circula a la manera de una corriente eléctrica. Existen inclusive acumuladores de fuerza: ciertas personas, determinados altares” (Deschamps, 1962: 19).

Los muertos, así dotados, pueden desplazarse dentro de varias dimensiones, habitar lugares y encarnarse en personas del mundo de los vivos, irritarse, causar daño o brindar ayuda. “Los vivos permanecen vinculados con sus antepasados difuntos por una red de obligaciones. En primer término, debe asegurárseles en condiciones convenientes el arduo pasaje de este mundo al otro; para ello están las exequias. Después, para evitar que se consuman y se irriten y para asegurarse su protección, es menester sustentarles la fuerza vital por medio de ofrendas y sacrificios” (Deschamps, 1962: 12).

Este intercambio supone un compromiso inscripto en el orden social: “El grupo social comprende los vivos y los muertos, con intercambio constante de fuerzas y servicios. Los muertos son los verdaderos jefes, custodios de las costumbres: velan sobre la conducta de sus descendientes a quienes recompensan o castigan según que los ritos y las leyes hayan sido observados o no” (Deschamps, 1962: 23). Este control social hipostasiado es puesto fuera del propio centro de la responsabilidad directa de los vivos y colocado más allá, en los antepasados muertos en tanto alteridad, una alteridad a la vez lo suficientemente familiar y ajena como para que, investida de poder, devuelva al grupo su identidad. “Los antepasados rigen así las relaciones entre los miembros del grupo” (Deschamps, 1962: 23), con lo que se asegura la organización frente a la cual los vivos tienen poca oportunidad de impugnación.



El trasfondo religioso Yoruba-Gegé-Nagó, mucho más fielmente conservado en su mitología, panteón y ceremonial que el Bantú, operaba en América a través de una organización sacerdotal más compleja y especializada en las funciones de adivinación, liderazgo y jefatura de cofradías y *naciones*. Un panteón de *orixás* –el término significa “imagen” en lengua Nagó, según Valente (1977: 78)-, protagonistas de mitos y leyendas en los que cualidades y defectos humanos se ven enfatizados, dependiente de un único Dios Creador llamado Olorum, se divide la responsabilidad por los diversos problemas de los hombres y se diferencia por el carácter y personalidad de cada uno de sus miembros. A estas deidades secundarias acceden los *egunes*, espíritus de antepasados que son en definitiva quienes poseen al *medium* o *cavalo* brindando, a través de él, ayuda y sabiduría a los vivos. Ritos de iniciación muy formalizados que incluyen ayunos y bautismos fundan una línea genealógica no-biológica entre el iniciado y determinado *orixá*, en tanto que un proceso escalonado de jerarquías sacerdotales asciende gradualmente al iniciado al puesto de *mae pequena*, *babalao*, *babalorixá* o *ialorixá* a lo largo de períodos de siete años.

Bastide no ve diferencias realmente significativas entre el ritual Yoruba tal como se practicó en Nigeria y como se lo practicaba en las diferentes regiones americanas, siendo sorprendente la fidelidad entre los rasgos americanos y los africanos (Bastide, 1969: 112-118).

Se anota una marcada diferenciación de género en el sacerdocio Yoruba –ahora se trata de mujeres en contraposición al sacerdote Bantú, un hombre- y un trance de posesión estimulado por invocaciones a través de cánticos y bailes al compás de tres tipos de tambores, en el que los *orixás* se *incorporan* a los *medium*. Una vestimenta característica que clasifica colores, lugares, gestos y significados –con cierta influencia musulmana como el *balangandás* (atuendo de cabeza)- y una culinaria clasificatoria en las ofrendas de comidas y bebidas, hacen pensar en un ritual mucho más elaborado y estructurado que el de origen Bantú. Con cultos de base comunal campesina, originados en pequeñas aldeas agrícolas y en culturas de tradición oral con división del trabajo elemental y fuerte integración localista, los Yoruba crearon una espiritualidad siempre ligada al mundo concreto (Parrinder, 1980: 113).



Dos caracteres, sin embargo, coinciden en las tradiciones Bantú y Yoruba: el culto a las fuerzas animadas yacentes en plantas, animales, ríos y acontecimientos climáticos y, por otro lado, a entidades –antepasados o dioses- sagradas, que se manifiestan al hombre intermediadas por una comunicación codificada por el ritual.

En ambos casos un tono de magicismo, viabilizado por talismanes, piedras y collares, acerca esta religiosidad a cierto grado de pragmatismo operativo. “Los africanos (...) creen en la existencia de una energía latente en las cosas que no es visible en su apariencia exterior, pero que puede verse en los efectos que produce” (Parrinder, 1980: 30).

Un tercer carácter en el que confluyen ambas tradiciones lo constituye el trance: la circulación de la energía entre mundo espiritual y humano, con posibilidad de obtener una respuesta frente a las interrogantes de la condición humana.

Los sincretismos acumulativos que dan origen a la Religión Umbandista en América resultan de complejas adecuaciones no sin conflicto y de cambios en los que las religiones indígenas desempeñan también su papel. Sería imposible, sin embargo, hacer en este artículo un inventario descriptivo de cada una de las religiones indígenas americanas según las diversas versiones reconstruidas y reinterpretadas por los especialistas. A los efectos de delimitar el marco de referencia que estamos elaborando, es necesario restringir la influencia de la religiosidad indígena a la franja de las áreas costeras que recorre el Este de América del Sur, lugar a donde llegaba, por otra parte, el desembarco masivo de la carga esclavista.

Religiosidad indígena y africanismo

En lo que se refiere a la llamada por entonces Banda Oriental, antiguo territorio del Uruguay al sur de Río Grande do Sul, hay por lo menos una etnia distintiva predominante cuyo trasfondo religioso es necesario tener en cuenta para la consideración del marco de referencia que atañe a los rituales afro-brasileros en el Uruguay: la Tupí-Guaraní. Respecto a la franja norte de esta región, W. Valente afirma que “fue de modo especial con la mitología Tupí-Guaraní que el sincretismo de influencia Bantú se mostró más característico” (Valente,



1977: 60). Frente a él, Carneiro destaca cómo fue “la pobre mitología de los negros Bantús la que, fusionándose con la mitología igualmente pobre del amerindio salvaje, produjo los llamados *Candomblés de Caboclo* en la zona de Bahía” (Carneiro citado por Valente, 1977: 60).

La penetración de la religiosidad indígena en el africanismo supone una transformación de la parafernalia, de su simbolismo, pues, como señala Valente, “adoptan una indumentaria a la moda de los salvajes. Así, se visten con taparrabos, diademas, pulseras, brazaletes, casi siempre hechos de plumas. Usan collares, arcos, flechas y aljabas” (Valente, 1977: 61). Sorprendentemente, a estos rituales -según Valente- se los denomina Umbandistas en sentido estricto, dejando la denominación *Candomblé*, a secas, para aquellos de neta predominancia africanista (Valente, 1977: 61).

La línea de *Umbanda* designaría la resultante del sincretismo afroindio, y el *Candomblé de Caboclo*, en Bahía, así como el *Paje lanza*, en Amazonia y Piauí, se refieren a un ritual más volcado a la celebración de encantamientos en que los espíritus que habitan ríos, fuentes, selvas y montañas se manifiestan al hombre para protegerlo y ayudarlo y aparecen al son únicamente de maracas -calabazas adornadas con plumas- e invocados por el *pajé* (Gudolle Cacciatore, 1977: 217). La base chamánica de la religiosidad Guaraní se sostiene sobre una jerarquización del liderazgo y de la autoridad del jefe religioso -*Karaí*-, de modalidad radicalmente menos participativa que la de trasfondo africano ya que solamente él es sujeto de trance y comunicación trascendente (Eliade, 1976).

En efecto, la tradición chamánica sudamericana asegura un mayor verticalismo en la autoridad: “No es solamente el curandero por excelencia, y, en ciertas regiones, el guía del alma del difunto hacia su nueva residencia, sino también el intermediario entre los hombres y los dioses o los espíritus, (...) También asegura el respeto de las prohibiciones rituales, defiende a la tribu contra los malos espíritus, indica los lugares en que hay caza y pesca abundantes, multiplica la primera, domina los fenómenos atmosféricos, facilita los nacimientos, revela los acontecimientos futuros, etc. Así pues, disfruta de un prestigio y de una autoridad considerables en los pueblos suramericanos.” (Valente, 1977: 62 y Métraux, 1981)



Se diría que, en la organización del sistema Yoruba-Gegé-Nagó, el poder está más equitativamente distribuido entre el *babalao*, los *babalorixás* o *ialorixás*, los *cambones*, los *sacerdotes de Ifá* (Gudolle Cacciatore, 1977: 74) y los *hijos e hijas de santo* quienes, en diversos procesos de ascensión al sacerdocio mayor, llevan a cabo tareas de colaboración en el Templo. Por otra parte, la masa de creyentes puede atravesar la línea que separa a líderes y seguidores con mayor movilidad y facilidad que en el sistema chamánico, en el que el chamán goza de una posición, a la vez que privilegiada, excluyente (Carneiro, 1978: 25).

Recogiendo las ideas de Hélène Clastres, Rodríguez Brandao afirma que se trata de un profetismo que postula un retorno a un *estado de naturaleza* intocado por la sociedad, un estado “por afuera de la sociedad terrenal en que el hombre guaraní deja, él mismo, de ser un hombre regido por su deficiencia.” (Rodríguez Brandao, 1990: 15). Una actitud disolutiva de todo contrato social puede haber confluído en la idea de la muerte como tránsito en el trasfondo africano: “estamos delante de un movimiento de búsqueda tribal de un lugar de dioses para la vida del hombre que en nada se confunde con los mesianismos y milenarismos acostumbrados de América...” (Rodríguez Brandao, 1990: 15), “la negación pura y simple de cualquier tipo de sociedad, porque para que los hombres alcancen el *Kandire* de inmortales, se tornen próximos a los dioses, necesitan no habitar otra sociedad sino vivir afuera de cualquiera de ellas” (Rodríguez Brandao, 1990: 16).

La utilización de *charutos*, defumaciones para purificar y bebidas fermentadas en el ritual -especialmente el *cauim* de origen Tupí-Guaraní- es atribuida por Valente a la religiosidad Guaraní en un señalamiento de Métraux respecto de la importancia de las bebidas fermentadas entre los Guaraníes (Cf. Valente, 1977 y Métraux, 1981). Pero lo más importante tal vez haya sido la posibilidad de que el espíritu incorporado en el trance por los *mediums* sea un *caboclo* -indio o mestizo de indio-, un ancestro indígena y no un *preto velho*, ancestro negro africano (Métraux, 1981: 93).

A diferencia de lo que ocurre en las otras modalidades de esta religiosidad, en las que predominan, según los casos, los diferentes elementos africanos, cristianos o espiritistas, la referencia al ancestro indígena significa un reconocimiento de las identidades americanas en el pasado mítico de los creyentes (Métraux, 1981: 96). Hay un desplazamiento hacia la creación de genealogías



aculturativas que elaboren una continuidad entre el pasado y el presente, evitando la dislocación y la orfandad de los practicantes del credo.

Es en el “trance” donde confluyen los dioses secundarios del panteón Yoruba, el culto a los antepasados de los grupos Bantús, la manifestación de los espíritus de muertos del Kardecismo decimonónico, y las energías y voluntades vivas de una naturaleza animada por la religiosidad Tupí. Asimismo, una vinculación importante con los antepasados muertos se aprecia en la religiosidad Apococuva-Guaraní -al chamán se le revelaba su vocación a través de un sueño en que un pariente muerto le transmitía un canto (Métraux, 1981: 96)- y en la de sus supuestos antecesores, los Guaykurúes, en quienes el ritual de endocanibalismo es atribuido a la *incorporación* -literalmente hablando- de los antepasados fallecidos (Porzecanski, 1989). De este modo, el trance es el momento central, no sólo en la práctica del culto sino en el análisis de los acomodamientos, adaptaciones y transformaciones contextuales de la religiosidad afro-brasileña en el Uruguay.

Las etapas del trance en los rituales de Umbanda en Montevideo

En Montevideo la Umbanda en sentido estricto, a diferencia de la Quimbanda y del Batuque, representa la versión menos africanista del ritual. En la llamada *Umbanda Blanca* aparece una base Kardecista, el vestuario es predominantemente blanco, con collares o *guías* del color de cada *línea*, y el uso de cánticos, muchos de ellos *a capella*, sin necesariamente toque de tambor. Cuando éste se practica, se lo hace de forma suave y contenida en comparación con el que se da dentro de la ambientación musical de Quimbanda o de Batuque⁴.

En los Templos llamados de *Umbanda Cruzada* -en los que coexisten Quimbanda y Batuque con Umbanda Blanca- el vestuario comprende colores distintivos relacionados con cada uno de los *orixás* o entidades, y los atuendos de cabeza responden a una neta influencia islámica (Ayala, 1988).

⁴ Información obtenida en diversas entrevistas mantenidas con el Pae Armando de Ósala desde 1972 y hasta 1998.



Como señala Pallavicino, “En la Umbanda los agentes de la posesión son sólo los espíritus de los antepasados míticos (egunes); en el Batuque (...) son los mismos orixás los agentes del trance” (Pallavicino, s/f: 35). En la práctica de *Umbanda Cruzada* se realizan dos sesiones consecutivas: primero aquella en que descienden los antepasados míticos -espíritus de viejos esclavos negros (*pretos velhos*) y espíritus de indígenas de las tribus TupiGuaraní- y luego, aquella en que descienden las propias divinidades u *orixás* (Pallavicino, s/f: 35-36).

La ceremonia en que los mediums entran en trance reviste, por más que diversa de acuerdo a las modalidades diferenciadas del ritual, y con relación a los diferentes Templos, un carácter formal mínimo que se reitera -con cierta flexibilidad- en la práctica religiosa: una estructuración percibida por el observador, pero también por el participante.

La preparación y la repetición confieren al ritual un tono de espectáculo que involucra por igual a espectadores, participantes y protagonistas. Se trata de “la dramatización de una presencia, que manifiesta sus valores esenciales y los trasmite por su expresión verbal, sus insignias, sus símbolos”, explica la Mae Aglimira Villalba (Villalba Acosta, 1989: 26). Naturalmente, la coordinación de este proceso está a cargo del Jefe del Templo, quien va organizando el desarrollo de las etapas y les adjudica los tiempos necesarios.

Un esquema general del proceso de trance sería el siguiente:

1) Un primer momento signado por invocaciones, movimientos del cuerpo y danzas por parte de los *mediums* al ritmo de tambores o de cánticos. La danza consiste esencialmente en giros ininterrumpidos en sentido antihorario -lo que se llama la *girada* o la *yira*- en forma lenta, al principio, y gradualmente más rápida, sobre sí mismos, hasta alcanzar un impulso sostenido llamado *el rodado*. El ordenamiento de los *mediums* sobre el espacio físico del *terreiro* no es arbitrario, sino que responde por un lado a la jerarquización que existe en la estructura interna del sacerdocio⁵ y, por otro, al lugar que las entidades que descenderán han *elegido* de antemano ocupar. De esta manera, en esta etapa el giro se efec-

⁵ Entrevistas mantenidas con la Mae Chiquita de Oxum (Chiquita Aguilar) en 1984, 1985 y 1986.



túa sobre lugares fijos, componiendo sin embargo, en la totalidad, un círculo. En palabras de Mai Chiquita, “una rueda, o círculo mágico, por donde circula la corriente, una especie de cadena” que cierra cualquier espacio o puerta “por la cual puedan introducirse espíritus obsesores.”

En esta primera etapa, según la Mãe Chiquita:

No puede haber ruidos extraños y la gente viene a ejercer una elevación espiritual, se tiene que elevar. Tiene que empezar a pedir, a vivir, a pedir, a su forma, a su manera, (...) a pedir a ese ser supremo, en el cual nosotros creemos, Oxalá, Xambí, como lo quieras llamar, que te envíe buenos mensajeros, buenos espíritus para poder cumplir con la misión que te ha sido encomendada. (...) Se necesitan unos diez o veinte minutos de ese silencio, de esa paz, de esa tranquilidad, en la cual el Jefe habla, sesiona, dice unas oraciones. (...) Bueno, se empieza a llamar, se empieza a llamar y la persona se va mentalizando que va a llegar algo, de que de alguna manera ella va a entrar en trance. (...) Hasta que tú empezás a sentir como una fuerza que te lleva a girar (...) Giras, empieza despacito, hasta que empieza aquello con más y más fuerza, hasta que la persona ya es, cuando entra los movimientos de los brazos, de las manos, donde sea. (...) La persona empieza a percibir no sonidos, pero sí sensaciones en el cuerpo, como de frío, de calor y ahí es cuando empezás a sentir, a sentir que te vas, te vas, cada vez más te vas, hasta que llegó el momento en que le cambió la voz a la persona, le cambió los gestos, la mirada.

2) Un segundo momento está compuesto por la *incorporación del espíritu*, lo que se manifiesta por un detenerse del medium en posiciones abruptas, rígidas, con posturas que recuerdan la personalidad de la entidad que lo posee (si se trata de un anciano esclavo, será una postura encorvada, apoyada sobre un bastón, por ejemplo), la mirada abstraída, sin ver, y el cuerpo contorsionado por gestos bruscos. La voz será grave, completamente diferente a la normal de la persona. Escribe Pallavicino: “A veces sucede que cuando los espíritus toman posesión del cuerpo de los *mediums*, éstos caen rodando frenéticamente en el suelo, alucinados, respirando con dificultad como si algo los estuviera sofocando. A veces, el grado de concentración de algún asistente (a la ceremonia) puede ser tan profundo que éste experimente al mismo tiempo el trance del *medium*” (Pallavicino, s/f: 42 y ss).



Las transformaciones que experimenta el *medium* son percibidas por el observador de la misma manera que son descritas por el propio *medium*. Como señala Mae Chiquita de Oxum: “Es muy importante la mirada. La mirada se transforma completamente. Ya no es la persona, y vos te das cuenta de que no es la persona. Ya no estás hablando con aquella persona amiga que de repente estuvo contigo, que compartió contigo (...) sino que es un ser extraño que está allí, que siempre viene en son de paz, que es dulce por naturaleza (...) Y que es bueno. Y eso tiene que saberlo el Jefe del Templo. Porque también hay espíritus burlones, espíritus oscurecidos”.

3) Un tercer momento lo configura la manifestación de la entidad incorporada. Después de algún tiempo en que los *mediums* han adquirido ya las actitudes consideradas propias de la entidad que han incorporado, se detienen los cantos y tambores. Los *mediums* se sientan o se inclinan sobre el suelo para *riscar su punto*, o sea, dibujar con líneas o con imágenes un símbolo que los representa y encerrarlo en un círculo. Ello implica la constancia de que su identidad ha sido plenamente asumida.

Es entonces cuando las personas que asisten a la ceremonia pasan, de una en una, a pedir ayuda espiritual o consejo a los *mediums*. Cada uno de ellos opinará sobre el problema que la aqueja y pasará sus manos por brazos y espalda del consultante para *descargarlo* de corrientes negativas y proporcionarle, a su vez, las fuerzas que le ayuden en su camino. Este acto se llama “santiguado para despojar al consultante de todo mal”. El *medium*, habiendo incorporado a la entidad, posee ahora en su cuerpo un factor curativo, protector y trasmisor de energía. En todos los casos, algo del espíritu incorporado fluye hacia el consultante, y, viceversa; el espíritu asume en su cuerpo y, como consecuencia, libera al consultante de las *corrientes negativas*.

4) Un cuarto momento es la *desincorporación* de la entidad. Comienza nuevamente con cánticos y tambores que despiden a los espíritus -se llaman *pontos cantados*-, los saludan y les agradecen la ayuda recibida. Los *mediums* comienzan nuevamente a girar sobre sí mismos hasta que el espíritu se aleja. Gradualmente, los *cavalos* van *despertando* y adoptando la mirada y gestos habituales. Declara la Mae Chiquita:



Ha costado a veces que un Pae se retire, porque está como pegado. Entonces hay que hablarle, hay que decirle: “Pae, Ud. se tiene que retirar, Ud. tiene que dejar a su materia”. Entonces ya el Jefe va y lo sacude, le sopla los oídos- es muy importante esto-, le da a tomar agua, incluso le hace una gira de agua, como decimos nosotros, le tira agua todo alrededor (...). La persona vuelve en sí y queda normal.

La despedida exige también el borramiento del símbolo identificatorio. De nuevo señala Mae Chiquita de Oxum: “Cuando el Pae se va a retirar, pide un paño blanco con alcohol y borra el riscado”. Consultadas dos informantes respecto de cómo se sentían una vez concluido el fenómeno del trance, una respondió:

Nunca me sentí mejor. No tengo frío, capaz que tengo calor, pero frío nunca. Con unos días helados de frío, que todo el mundo pensará cómo están éstos así, nosotros descalzos, con esos vestiditos tan livianitos, nosotros terminamos con un calor que parece que nos brota fuego del cuerpo. Y todo eso es provocado por esa fuerza, porque no deja de ser una fuerza, porque el espíritu que desencarna es una fuerza.

Otra informante dice: “No sentís, no sentís cansancio, no sentís frío, no sentís calor, no sentís nada.”

Dos perspectivas: emic y etic

Dentro de este esquema general, llama la atención la coincidencia de las perspectivas *etic* –consultantes- y *emic* –participantes- en cuanto a la descripción de las etapas del trance: ésta podría explicarse tal vez por el desdoblamiento que ejercen los participantes al relatar la ceremonia *como vista desde afuera* y al jugar el doble rol de observador, por un lado, y de *medium pasible de ser poseído*, por otro.

Para los creyentes, es el trance el momento culminante de la religiosidad Umbandista, y dentro de él, la etapa de manifestación de las entidades espirituales. La creencia de que el consultante está comunicando directamente con el espíritu, o con la divinidad misma, carga de expectativa y significación este momento. Sin embargo, en la descripción de los *mediums* la perspectiva *emic* se limita a las sensaciones corporales, tornándose dificultosa para expresar la médula del acontecimiento. Dice Roxana de Beira Mar:

Vos sentís que pasás a un segundo plano. Tu yo, tu conciencia, pasa a un segundo plano para dejar supuestamente que ingrese ese espíritu en el cual nosotros creemos. Entonces sentís sensaciones en el cuerpo. Sentís sensaciones físicas, empezando por ahí, tu sentís como que crecés, yo sentía, por ejemplo, como que me agrandaba, como que mi cuerpo crecía y que me estiraba, sentía como que la voz me cambiaba, yo me escuchaba la voz, ¿me entendés?, no es que yo me hubiese muerto ni nada por el estilo, como que la voz que cambiaba, me entendés, como que hacía gestos con el cuerpo que no los hacía con todas mis facultades, me entendés, inclusive yo me acuerdo que ese día, yo después le pregunté a mamá, le digo: ¿yo gritaba?, y le pregunté a la gente que estaba ¿yo grité mucho? Y me dicen, no, ¿por qué? Pero es que yo sentía que gritaba imponentemente. Yo sentía que gritaba⁶.

En la perspectiva *emic*, o sea, desde los parámetros de los participantes activos, el trance es transición al interior del psiquismo del protagonista; al mismo tiempo, para la perspectiva *etic* aparece como transición ceremonial en el espectáculo ofrecido a los consultantes y seguidores. Resultan así transiciones paralelas, unificadas por las creencias que comparten ambos –protagonistas y consultantes- y desdobladas por la fisura, percibida por el psiquismo del protagonista.

Dice Roxana: “Al principio el médium es consciente totalmente. A mí me costó, una de las cosas que me costó mucho fue (...). Porque una cosa era atender a los Pae, cantar, todo aquello, pero otra cosa era entrar en trance. Y yo pensaba que yo me tenía que desaparecer, ¿me entendés? Que yo no podía sentir nada, que tenía que morirme”. Nuestra pregunta fue: “¿Y tenías miedo?” Ella responde: “...de estar engañando y al mismo tiempo de estar engañándome yo misma.” Agrega: “...hasta que llegó el momento en que, por fracciones de tiempo, vos (...) tu mente no está, entendés, no estás porque te llevan la mente, la mente te desaparece. Claro, estuviste de repente una hora concentrado y prácticamente lo que te acordás es el primer instante cuando sentís las manifestaciones”.

⁶ Entrevista mantenida con Mae Roxana de Beira Mar, 1989.



Convertirse a sí mismo en símbolo

M. Eliade ha sostenido lúcidamente que “todos los sistemas y las experiencias antropocósmicas son posibles en la medida en que el hombre se convierte, él mismo, en símbolo” (Eliade, 1975: 407). Este proceso, íntimamente relacionado con el de hacerse seductor para otros, supone una actitud de despersonalización, desindividualización y deshumanización que permite trascender la circunstancia humana, vaciándola de toda connotación real y ocultándola bajo una apariencia que, así, se torna *numinosa*, en el sentido de R. Otto. Para éste, “el contenido cualitativo de lo numinoso, que se presenta bajo la forma de misterio, está constituido de una parte por ese elemento antes descrito, que hemos llamado *tremendum*, que detiene y distancia con su majestad. Pero de otra parte, es claramente algo que al mismo tiempo atrae, capta, embarga, fascina” (Otto, 1980: 51). En ese sentido, convertirse en símbolo es vaciarse de todo contenido específico y estar dispuesto a ser depositario de las expectativas del creyente.

La emergencia de este espacio sagrado donde las leyes de lo humano-natural son abolidas, donde el tiempo desaparece y reina la repetición (Eliade, 1972) -según Mae Chiquita “Son símbolos intemporales y por eso perduran”- y donde entra en vigencia un sistema de reglas muy fijas, implica la aparición de lo fabuloso, *enteramente-otro* en el seno mismo de lo cotidiano. Para Baudrillard, hay una cualidad esencialmente humana -en las más diversas culturas etnográficas- que consiste en “forzar el cuerpo a significar” (Baudrillard, 1981: 112), de tal manera que las condiciones que hacen de la apariencia un patrimonio social, coercitivo, responden al carácter uniformizante, ordenador y simbólico del rito, necesario para sostener la transición entre *lo natural humano* y lo *sobrenatural-desconocido*.

La función de los sistemas simbólicos sería el envolvimiento y ocultamiento de la condición natural ya dada a través de un dispositivo por el cual el sujeto se hace *objeto colectivo* para sí mismo y para otros. Ninguna emoción personal, debilidad, fragilidad o vulnerabilidad puede dejarse entrever. Por el contrario, acceder a la inmovilidad de las máscaras, llevar el cuerpo a la condición de fetiche aseguran cierta impenetrabilidad de los otros en una esencia que, por vulnerable, aparece desvalorizada en contraste con la perenne sabiduría y eficacia del ídolo.

Desde el punto de vista fisiológico el fenómeno del trance debiera investigarse en relación de contraste o similitud con los procesos de meditación en las religiones orientales, en especial Budismo Zen y modalidades Yoga, lo que tal vez arrojaría luz sobre las consecuencias del mismo en el metabolismo, la respiración, y la resistencia de la piel (Teyler, 1972). Otra perspectiva sería el estudio comparativo del trance respecto de otros estados alterados de conciencia -el sueño, la hipnosis, la sugestión-, aunque en ningún caso estas variables pueden explicar por sí solas la compleja existencia del fenómeno (Porzecanski, 1984, considera otras hipótesis relativas a la dramatización y concepto de espectáculo).

Algunas hipótesis interpretativas

Los estudios sobre cosmología de los rituales afro-brasileños, en general, arrojan algunos indicios a partir de los que se pueden formular algunas hipótesis interpretativas. En el caso particular de nuestra investigación, según la Mae Chiquita, “la filosofía del Umbandismo consiste en el reconocimiento del ser humano como partícula de la divinidad de la cual se desprende limpia y pura y a la que debe reintegrarse al final de un necesario ciclo evolutivo de reencarnaciones que le permite recobrar su pureza originaria” (Aguilar, s/f). En este sentido, “la vida de Dios es energía y fuerza manifiesta” (Aguilar, s/f) y es posible la gradual perfección del hombre. El sentido de la reencarnación es ir corrigiendo sucesivamente los errores de la existencia anterior para conseguir el perfeccionamiento espiritual a través del desempeño de funciones importantes (Aguilar, s/f).

La vida es anterior a la existencia orgánica. Dice Mae Chiquita: “Una persona llega a la Tierra. Nace, crece y va pasando por distintas cosas, por ejemplo, tristezas, angustias, etc”. Escribe Ziegler que, en la cosmología Nagó, “todo hombre nace de la sustancia de la vida, de un acto creador único y no repetido jamás. Una vez que nace, vive para siempre” (Ziegler, 1977: 139)

Debe resaltarse aquí que, tras la apariencia politeísta y animista de la Umbanda, aparece un trasfondo esencialmente monoteísta, unitario y universalista, que busca expresarse en la práctica ritual con mucha menor abstracción que en los monoteísmos clásicos. Un principio creador único, situado en una esfera



lejana a la vida cotidiana, intenta por medio del trance volverse físicamente presente a través de manifestaciones múltiples. El *medium* incorporado asume la antigua función sacerdotal de mediación entre hombre y dioses. Pero la cualidad de esta mediación es que el sacerdote virtualmente *desaparece*, permitiendo la comunicación directa entre hombres y dioses. En la misma encarnadura -literalmente hablando- de los espíritus, hay la posibilidad de un vaciamiento que permite al creyente una cercanía con lo sagrado aparentemente más próxima que en los monoteísmos tradicionales, en que un Dios lejano habla a través de una jerarquía sacerdotal o en la introspección solitaria de sus fieles.

Hay asimismo una voluntad expresa de imponer espesor y cuerpo al principio creador abstracto y, en la imposibilidad de su representación total, se revelan aspectos parcializados y particulares de su esencia. Se trata, además, de una representación viva, por un lado icónica en cuanto que *retrata* vestimentas o gestos pero, por otro lado, simbólica en cuanto que oculta, bajo el cuerpo del *medium*, la verdadera apariencia de la entidad sagrada. Sincrónica y diacrónica -ya que la misma divinidad será sucesivamente encarnada por diversos *mediums* y lo ha sido a lo largo del pasado-, esta representación es transformada sin variar en identidad simbólica. Dioses vivos que se mueven, hablan y comunican mensajes remiten a una religiosidad dinámica, alejada de ídolos e imágenes aún cuando pueda residir en los altares.

El *polo sensorial* es el cuerpo móvil del *medium*, su voz, la gestualidad que *humaniza* lo sagrado en una antropomorfización permanente; el *polo ideológico* remite a una dialéctica de cambio y permanencia, de eternidad sujeta a su actualización circunstancial y acotada en el tiempo limitado de la finitud de la vida humana.⁷

Polaridades expresivas: el Bien y el Mal

Expresa la Mae Shirley de Xangó: “los enemigos existen tanto en el plano físico como en el astral. Muchos Quiumbas o espíritus obsesores andan por el espa-

⁷ Me refiero a la diferenciación de sentidos que hace Turner al describir las propiedades de los símbolos rituales (Turner, 1980).



cio, dispuestos siempre a perturbar o dañar a tantos desprevenidos” (Shirley de Xango, s/f). Según M. Douglas, el carácter esencial por el que puede reconocerse lo sagrado es su peligrosidad: “el universo está constituido de tal manera que sus energías son transformadas en peligros y poderes que son ahuyentados o controlados por los hombres en su manipulación de lo sagrado” (Douglas, 1984: preface IV). Este tema ha sido también desarrollado por Berger, e implica la polaridad que incluye al bien y al mal dentro de un mismo sistema unificado, que intenta *explicar* ambos a partir de un mismo principio (Berger, 1969).

En la cosmología umbandista, los antepasados devienen a un tiempo espíritus sabios que ayudan a los vivos, y fuerzas frente a las cuales es necesario tener ciertas cautelas que se ponen en práctica a través de formas de tratamiento ritualizado. Se trata de una *peligrosidad* que viene *desde afuera* -de esa dimensión que no es la humana- y que dota al dogma Umbandista de un carácter esencialmente dualista. Se trata de una clasificación central que opera oponiendo beneficios y daños, protecciones y ataques, e implica la creación colectiva de estrategias rituales. De nuestras entrevistas de investigación hemos podido comprobar que surge, en los practicantes y líderes religiosos, una preocupación por cómo se hacen las invocaciones, por cómo se tocan los tambores y cómo se consigue o no un clima de serenidad que eleve a los *mediums* a fin de asegurarles que los espíritus que descendan sean en verdad *espíritus de luz*.⁸

De todos los peligros que acechan desde fuera a la vida humana, la muerte parece ser el que definitivamente separa dos mundos irreconciliables. Ziegler encuentra que el tratamiento que los rituales afrobrasileños dan al tema de la muerte configura un intento de reunificación de esos dos mundos: “Para los que mueren, es una reinserción, bajo formas de *egun*, en el universo estructurado con dos mitades reversibles, de la existencia infinita de los seres. El hombre vivo se construye vivo con la ayuda de hombres muertos. La conservación de la vida en el universo, su actualización en el trance y su expansión a través del amor son las únicas grandes y permanentes funciones del hombre” (Ziegler, 1977: 332).

⁸ Entrevista a Mae Chiquita de Oxum.



Menos idealmente planteada, esta perspectiva no busca sino aminorar el miedo a la muerte y domesticar, si es posible, la tensión que provoca su certeza dentro de las prácticas cotidianas de la vida. El proceso de esta domesticación conlleva al menos dos etapas. Primero se trata de afirmar -no negar- la existencia de un límite que viene desde un *afuera*/destino ajeno a la voluntad del cuerpo, un límite que marca un cierto determinismo y un primer corte entre la voluntad humana y aquellos acontecimientos independientes de la misma y, por tanto, inevitables.

Segundo, se trata de la inserción de esta idea de límite en la vida concreta como una práctica de interlocución/transacción/negociación del hombre con los dioses/destino, que opera a través del trance. Es también un diálogo entre vivos y muertos, entre hijos y padres que aminoran el miedo a la muerte y permite la inserción de la finitud que aterriza dentro de una infinitud más vasta.

Se lleva a cabo a través de una ritualización colectiva en que cada uno se reconoce, en cierto modo, igual a cada uno de sus semejantes, los *mediums* y, a través de éstos, igual también a los dioses o espíritus que *descienden* a los cuerpos de esos hombres y mujeres tan comunes y corrientes como cualquiera. La duplicidad de estas identificaciones, opuestas y convergentes en el propio cuerpo de los *mediums* en trance, permite a los creyentes ser y no ser, al mismo tiempo, parte de las dos categorías, y les confiere el poder de circular por la frontera de las mismas. Para los creyentes la interacción con el mundo de las divinidades -que son también antepasados- crea fuertes lazos identificatorios, inclusive genealógicos, y el sentido de pertenencia a una dimensión anterior al nacimiento y posterior a la propia muerte, lo que hace disminuir las tensiones inherentes a la conciencia de las limitaciones orgánicas y de la imperfección ética.

Redes y relaciones

Desde una perspectiva específicamente psico-social, es necesario hacer algunas puntualizaciones respecto del comportamiento de las redes relacionales dentro de esta religiosidad umbandista en comparación con aquellas otras que emergen de religiones tradicionales, que congregan -literalmente hablando- una *masa* de fieles.



De nuestros datos surge que un Jefe de Templo no congrega usualmente una cantidad de personas mayor que ciento cincuenta en el mejor de los casos, siendo una cantidad habitual de sesenta a ochenta fieles. Sostenemos que estas redes relacionales están limitadas por la modalidad de los vínculos que los Maes y Paes deben establecer con los seguidores. Se trata de relaciones *cara a cara*, muy personalizadas, basadas en la comunicación directa y en el aprendizaje por el ejemplo, en las que el líder religioso se involucra personalmente y dispone de un tiempo personal para cada uno de los creyentes. Esta modalidad condiciona el crecimiento de la red relacional y sus límites. Si ésta creciera demasiado se debilitaría la fuerza de las relaciones *cara a cara*, los fieles no se sentirían *contenidos* en el marco de una cosmología esencialmente empírica, de comunicación directa y permanente, que reproduciría los lazos de parentesco, la noción de origen -*hijos de santo*- y los vínculos primarios y secundarios de pertenencia.

La versión *émica* de estos límites relacionales es expresada por la Mae Chiquita así: “Pero cualquier persona que no tenga ningún tipo de educación puede ser *medium*”. “Hay tres tipos de *mediums*: activo, *medium* receptivo y *medium* pasivo”. “Las personas de repente pueden hasta ayudar, pero no llegan a la incorporación, son pasivos”. Y, “hay Jefes que están tan equivocados que a todo el mundo lo meten dentro de una línea, y no puede ser, ahí empiezan las enfermedades mentales”.

La base democrática de la participación real es definida por la condición de *mediumnidad* -igualitaria para todos-, pero el límite de la red relacional es colocado fuera, como un requisito de eficiencia, salud y normalidad. Es así que el crecimiento de la religión Umbandista debe verse más en la proliferación de Templos que en el crecimiento del número de seguidores de algún líder en particular, ya que el esquema organizativo inherente a esta religiosidad impone una necesidad de fragmentación de las tendencias aglomerantes masivas, típicas de las religiones más tradicionales. Esa fragmentación defiende la existencia de un universo íntimo que debe mantenerse como tal -los Jefes entrevistados *reconocen* la existencia y el poder de sus pares, muchos de los cuales fueron sus *hijos*- para fortalecer el centro de la práctica ritual: un trance en que los dioses se *democratizan* y hablan a todos los hombres por igual, sin necesidad de un sacerdocio *traductor*.



Más aún, la modalidad de la red relacional quiebra los efectos homogeneizantes de la industrialización y urbanización, interrumpe la subsunción de las relaciones alienadas de una burocracia organizativa que se extiende también a los sistemas religiosos y rebusca modalidades arcaicas pre-industriales, clánicas o de familia extensa, capaces de revivificar la identidad, la subjetividad, las genealogías y la afectividad como protecciones frente a la desgracia o la muerte. En un país como Uruguay, semi-industrializado pero de neta predominancia étnica europea, llama la atención esta forma incipiente de desautorizar -tardíamente- los modelos de relación instalados por la cultura occidental.

Caben aquí también las consideraciones ya largamente desarrolladas teóricamente respecto a la intención de los sistemas religiosos de construir un mundo con sentido y legitimarlo (Berger, 1969) en oposición a un caos dentro del cual el hombre se pierde (Eliade, 1975). Por cierto, la elaboración de un orden cósmico implica también la reconstrucción de un orden social. En ese sentido, y a partir de las experiencias observadas, la religiosidad Umbandista puede leerse como una propuesta de alteración de las relaciones humanas dentro de microespacios sociales cuya consideración impone una investigación más amplia de las necesidades psicosociales dentro de una sociedad uruguaya altamente urbanizada y de notoria tradición secular.

No debe quedar al margen que el trance es, al mismo tiempo que transición entre vivos y muertos, descendientes y antepasados, humanos y divinidades, orden social y orden religioso, transformación psico-fisiológica que opera en el cuerpo. Ya no en la máscara, o en el vestuario; ya no en el tatuaje o en la pintura facial: es el cuerpo el sometido a transición y con visible esfuerzo físico. Ello habla de una religiosidad medular, que pone en duda el mismo concepto de representación -en términos de dramatización, y aún el de *actuación*. Descartados éstos, y entendido el cuerpo -todo él- como símbolo que condensa y unifica la contradicción esencial entre impotencia y omnipotencia, entre finitud e infinitud, siguen presentes sin embargo las incógnitas centrales de la esencia del trance, al menos desde el punto de vista antropológico, su cualidad singular de significar, al mismo tiempo, un límite y su trasgresión.



Bibliografía

- Aguilar, Ch.** (s/f.): "En qué consiste la filosofía de la Umbanda", *Nuestra Umbanda*, Año 1, N° 1, Montevideo.
- Ayala, A.** (1991): *El Batuque. Mitos y fundamentos de la Gran nación Nagó en América*. Montevideo, M.Z.
- Bastide, R.** (1969): *Las Américas Negras*. Madrid, Alianza.
- Bateson, G. y Bateson, M.C.** (1989): *El temor de los ángeles. Epistemología de lo Sagrado*. Barcelona, Gedisa.
- Baudrillard, J. (1979): *De la Séduction*. Paris, Denoel/Gonthier.
- Berger, P. Y Luckmann, T.** (1968): *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Berger, P.** (1969): *The sacred canopy*. New York, Doubleday Anchor Book.
- Carneiro, E.** (1978): *Candombles da Bahía*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- Cazeneuve, J.** (1972): *Sociología del Rito*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Deschamps, H.** (1962): *Las religiones del África Negra*. Buenos Aires, Eudeba.
- Douglas, M.** (1984): *Implicit meanings*. New York, Routledge and Kegan.
- Eliade, M.** (1972): *El mito del Eterno Retorno*. Madrid, Alianza.
- _____ (1975): *Tratado de historia de las religiones*. México, Era.
- _____ (1976): *El Chamanismo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Gudolle Cacciatore, O.** (1977): *Diccionario de Cultos Afro-brasileños*. Rio de Janeiro, Forense Universitaria.



Lorenz, K. (1974): *On Agression*. London, Methuen & Co. Ltd.

Métraux, A. (1981): *Religioni e riti magici indiani nell' America Meridionale*. Milano, Il Saggiatore.

Otto, R. (1980): *Lo santo*. Madrid, Alianza.

Pallavicino, M. (1988): *Umbanda. Investigación sobre la Religiosidad Afro-brasilera en Montevideo*. Montevideo, Pettirossi Hnos.

Parrinder, G. (1980): *La religión africana tradicional*. Buenos Aires, Lidiun.

Pedraza, Z. (comp.) (2007): *Políticas y estéticas del cuerpo en América Latina*. Bogotá, UNIANDES.

Porzecanski, T. (1984): "Estrategias de la seducción", *Relaciones*, Montevideo, Octubre.

_____ (1989): "Antropofagia entre los Guaraníes". En *Curanderos y Caníbales*. Montevideo, Luis Retta.

_____ (1991): *Rituales. Ensayos Antropológicos sobre Umbanda, Ciencias Sociales y Mitologías*. Montevideo, Luis Retta.

Rama, C. M. (1967): *Los Afro-Uruguayos*. Montevideo, El Siglo Ilustrado.

Ramos, A. (1979): "As culturas Negras no Novo Mundo", *Brasiliana*, Volume 249, pp. 25-43.

Rodríguez Brandao, C. (1990): *Os Guaraní: Índios do Sul*. Sao Paulo, USP.

Scheff, T. J. (1986): *La catarsis en la curación, el rito y el drama*. México, Fondo de Cultura Económica.

Shirley de Xango, M. (s/f.) "Mediumnidad", *Nuestra Umbanda*, Año 1, N° 1, Montevideo.

Strauss, Anselm L. (1977): *Espejos y máscaras. La búsqueda de la identidad*. Buenos Aires, Marymar.

Teyler, T. (1972): *Altered States of Awareness: Readings from Scientific American*. Boston, W.H. Freeman & Co.

Turner, V. (1980): *La selva de los símbolos*. Madrid, Siglo XXI.

Valente, W. (1977): "Sincretismo religioso afro-brasilero", *Brasiliana*, Volume 280, pp. 123-145.

Vermant, J.P.(1985): "El Dioniso enmascarado de las Bacantes de Eurípides", en *El Hombre*, Selección de artículos de la *Revista Francesa de Antropología*. Buenos Aires, Manantial, pp. 65-79.

Villalba Acosta, A. (1989): *Macumba. Terapia del pueblo*. Montevideo, Monte Sexto.

Ziegler, J. (1977): *Os Vivos e a Morte: Uma "Sociologia da Morte" no Occidente e na Diáspora Africana no Brasil, e seus Mecanismos Culturais*. Rio de Janeiro, Zahar.



Crónica-ensayo



Los 60: años de euforia y crisis

Fernando Aínsa¹

RESUMEN

Análisis de los rasgos que definieron la década del sesenta uruguayo, años de euforia y crisis caracterizados por un intenso experimentalismo literario en lo formal y un claro compromiso político, que superó los esquemas tradicionales de la literatura uruguayo y terminó abruptamente en 1967, con el comienzo del periodo de violencia en el país.

PALABRAS CLAVES

Años sesenta, literatura experimental, compromiso, crisis, violencia.

ABSTRACT

The present article analyses the defining characteristics of the Uruguayan sixties. Those were years of euphoria and crisis characterized by an intense literary experimentalism in formal terms and a clear political engagement that overcame the traditional schemes of Uruguayan literature. In 1967, this process was concluded abruptly by the beginning of the country's violent period.

KEY WORDS

Sixties, experimental literature, engagement, crisis, violence.

¹ Fernando AINSA, escritor y crítico uruguayo de origen español. Ha trabajado en la UNESCO (París) entre 1972 y 1999, donde fue desde 1992 Director Literario de Ediciones UNESCO. En la actualidad reside entre Zaragoza y Oliete (Teruel), consagrado a la escritura y a diversas actividades editoriales y docentes. Entre su obra crítica y ensayística figuran *Los buscadores de la utopía* (1977), *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (1986), *De la Edad de Oro a El Dorado* (1992) y *La reconstrucción de la utopía* (1999). Algunas de sus obras de ficción como *El paraíso de la reina María Julia* (Indigo, 1994) y *Travesías* (2000), han merecido premios nacionales e internacionales en Argentina, México, España, Francia y Uruguay, y sus relatos figuran en varias antologías del cuento hispanoamericano. "Los años 60" fue el título del VIII Congreso Internacional del CELCIRP realizado en la Facultad de Humanidades de Montevideo en julio del 2002. En este texto se recogen algunos de los puntos que abordó en la conferencia inaugural pronunciada en aquella oportunidad. **Contacto:** fainsa@terra.es.



Se habla en general de la Generación del 60² para referirse al grupo de escritores que a lo largo de esa década empezó a expresarse literariamente en un país dominado por el imperio de una generación anterior -la del 45- cuyos críticos más destacados, Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama, ejercieron su autoridad en forma absoluta: ensalzando a unos, denostando a otros e ignorando a muchos, según sus respectivas preferencias, siempre divergentes³. Prefiero, por lo tanto, hablar de los años 60 en el Uruguay y no de la generación del 60 cuyas filas, hoy desfibradas, integré. Ello me permitirá una mirada más amplia sobre una década decisiva, con algo de aquello que decía el viejo José Ortega y Gasset: poder referirse a las tres generaciones que coexisten en cada momento histórico y a la mirada inevitablemente diferente que proyecta cada una de ellas -los jóvenes, los hombres maduros, los viejos- sobre su tiempo. En los sucesivos momentos -el hoy del día a día- en que se desgranaron los 60 en el Uruguay, cada generación vivió esa actualidad de un modo diferente, dimensiones vitales trabadas entre sí, conflicto y colisión superpuestos en apasionante dinamismo en un tiempo que no fue único ni exclusivo para nadie, aunque todos respiraran la misma atmósfera y la cadencia de acontecimientos que la pautaron inexorablemente.

Los integrantes de la generación del 60 -los jóvenes de entonces- estuvimos alojados en el mismo período y fuimos contemporáneos (aunque no coetáneos) de nuestros mayores: convivimos con la generación del 45, llamada con cierta ironía de “los lúcidos”, generación crítica, si no hipercrítica, y compartimos preocupaciones e inquietudes comunes. Entre ellos estaban Carlos Martínez Moreno y Mario Benedetti en la narrativa; Amanda Berenguer, Idea Vilariño e Ida Vitale en la poesía. Fuimos también contemporáneos de algunos autores injustamente

² Los autores de esa generación fuimos llamados según los críticos “los nuevos” (Emir Rodríguez Monegal), de la “crisis” (Ángel Rama) o “legatarios de una demolición”, según Carlos Real de Azúa, que considera que la promoción del 60 “no es demasiado diferente de la anterior”, aunque es la auténtica “legataria de una demolición” y se caracteriza por una “desafección hacia todo el sistema, de una radical querencia de un tipo de sociedad distinta”. Sus integrantes preferimos el apelativo de Generación del 60 con la cual nos autodenominábamos.

³ La rivalidad entre Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama fue total y estuvo jalonada por polémicas, alineamientos de seguidores y adversarios y encontronazos públicos; episodios muy personalizados y muchas veces de ribetes patéticos. Inicialmente literaria y centrada alrededor de los escasos centros de poder cultural existentes, especialmente la página literaria del semanario *Marcha*, estuvo marcada al final por la política internacional, la reordenación que provocó la revolución cubana a nivel continental y el turbio contexto de la financiación de *Mundo Nuevo* (por otra parte, excelente revista que contribuyó a poner el *boom* latinoamericano en órbita) que dirigió Emir Rodríguez Monegal en París.



marginados de la generación del 30 y de otros, poetas y escritores reconocidos como Francisco Espínola, Jesualdo y Justino Zavala Muniz. Incluso conocimos y frecuentamos algún ilustre sobreviviente de la generación del 17, como Carlos Sabat Ercasty o Juana de Ibarbourou. Llegamos, incluso, a ser contemporáneos de quien se había paseado, en su adolescencia, del brazo de Roberto de Las Carreras por la calle Sarandí, el crítico Alberto Zum Felde, crítico epigonal de la generación del 900 y amante esposo de la poeta Clara Silva. Flotaban sobre todos ellos, con su inclasificable originalidad intemporal, quienes serían finalmente los Maestros del período: Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti.

Pero, ¿se puede hablar de los años 60 sin pensar en lo que “pasó después”? ¿Es posible revivir aquel pasado -el de los 60- abstrayéndolo del otro pasado inmediato posterior que nos abrumaría: el de los 70? Es evidente que los últimos casi cincuenta años, tan densos y convulsivos, obligan a que toda aproximación a la historia uruguaya -incluso cuando hablamos de los años sesenta- pase por la obligada referencia a los macro-esquemas que condicionaron luego su discurso cultural, especialmente el del período de *facto* de la dictadura, del 27 de junio de 1973 al 1 de marzo de 1985. En esos doce años del llamado con cierto eufemístico cinismo del “proceso”, fenómenos como la censura, la represión, el exilio y las diferentes formas de resistencia interna marcaron de tal modo la vida cultural que toda revisión crítica del período de los 60, está obligada a situarse coyunturalmente en relación a esa historia.

Pero insistamos en nuestra interrogante. ¿Se pueden superar las dificultades de desbrozar la vida real, las vivencias de esos años, “la carne, los huesos y la sangre que se han ido” -según la feliz metáfora de Carlos Quijano- de todo aquello que pasó y se supo después? ¿Se puede prescindir de la iconografía de los 60 que se nos ha ido imponiendo (los posters de Marilyn Monroe, del Che Guevara o los Beatles, las reproducciones *ad infinitum* del *Pop Art* de Andy Warhol); ¿Podemos abolir los signos de una semiótica que hoy nos parece obvia por lo consagrada, entonces balbuceada y fragmentada en películas que nos llegaban envueltas en el prestigio (recuerdo los debates, polémicas, artículos que rodearon el estreno montevideano de *El año pasado en Marienbad*) en discos escuchados con devoción (Joan Baez, Bob Dylan y el terceto de los “mártires” de la *overdose*, Janis Joplin, Jim Morrison y Jimi Hendrix); en libros de lectura desordenada y dispersa con los que se iba abriendo camino la literatura latinoamericana -Miguel Ángel As-



turias, Jorge Amado, Augusto Roa Bastos- hasta llegar a los *Cien años de soledad* que en 1967 hizo estallar el onomatopéyico *boom*? ¿Se puede releer la novela emblemática de los 60 -*Rayuela* de Julio Cortázar- volviendo a entusiasmarse con su estructura y compartiendo las preocupaciones de estos parisinos rioplantenses, La Maga y Oliveira? ¿Se puede escuchar a Charlie Parker con la misma devoción con que lo hacían los lectores de *El perseguidor*?

Es más: ¿Se pueden revivir aquellos años 60 con la frescura y el ímpetu, la radicalidad y el entusiasmo, la ilusión y hasta cierta condición *naïf*, con que se vivieron entonces? Porque, ¿cuál era el significado real de la protesta, la revolución y la rebeldía de los 60, cuando su lectura retroactiva aparece hoy plagada de gastados tópicos o está signada por su derrota? ¿Podemos volver a tener los juveniles años de entonces y desprendernos del cansancio, el inevitable “desencanto” del año 2008 en que estamos sumergidos, para mirar hacia atrás e intentar revivir sin nostalgia, pero con respeto, aquella década?

No es fácil, porque la distancia en el tiempo ya empieza a ser larga. Y sobre todo, porque desde 1985 a la fecha, en esa progresiva tradición democrática y cultural reasumida con lo mejor y lo peor del Uruguay de siempre; en un país que se integra con sus vecinos en una espiral desintegradora, estamos embarcados por un creciente desasosiego: la sensación de pérdida del sentimiento de pertenencia, de ese indiscutido centro de cohesión cultural que tenía un país de límites y características bien definidas, ese orgulloso “como el Uruguay no hay” de los años cincuenta que fue adquiriendo una ambivalente significación en la medida que la década de los sesenta fue desenrollando una serie implacable de acontecimientos que lo iban desmintiendo. Rebobinar, volver hacia atrás, olvidarse de los tópicos sobre los 60 forjados en años sucesivos (entre otros, el muy cursi de la “década prodigiosa”), pasar nuevamente la película de entonces sin la pátina de la nostalgia y el prestigio con que tiende a revestirse todo lo que va siendo pasado: de eso se trata ahora.

Ser historiador de su tiempo

Ha sido una curiosa experiencia intentar ser historiador de mi tiempo, tratar de investigar los propios recuerdos, de objetivar la subjetividad, a la que me invita



Francisca Noguerol, coordinadora de este número de *Nuestra América* consagrado al Uruguay. Y hacerlo con el respeto debido a una historia cuya relectura también invita a la condena fácil. La cierta alegre irresponsabilidad con la que se cabalgó hacia el desastre de los años setenta, los indicios -hoy claros- de la serpiente que ya estaba en ese huevo de pulida superficie que sólo esperaba el golpe que quebrara su débil cáscara, no pueden teñir la visión de una década que no fue monolítica ni unívoca, sino rica y diversa, pero que ofreció -hasta bien promediados los 60- una visión estable y auto-satisfecha de la “excepción uruguaya” en el contexto latinoamericano.

El país se veía entonces como la Suiza de América; “espejismo de una semejanza” como se diría después. Cuando Carlos Martínez Moreno en el 52 y Eduardo Galeano en el 54, escriben respectivamente sobre la revolución boliviana del MNR liderada por Víctor Paz Estensoro y el golpe de 1954 contra el presidente Arbenz en Guatemala digitado por los intereses norteamericanos de la United Fruit, la realidad del resto del continente es vivida en Uruguay como algo lejano que no concierne más allá de un cierto compromiso ideológico minoritario. Hasta el vecino peronismo y el afán periódico de los militares argentinos por salir de los cuarteles para interrumpir la vida civil es vivido como algo incomprensible desde la orilla oriental del Río de la Plata.

América Latina entraría al Uruguay por la trastienda, por “la puerta del fondo”, e iría ocupando su lugar en una historia del siglo XX que había prescindido de ella. ¿No era Montevideo un balcón sobre el Atlántico, atento y curioso espectador de la cultura europea, participando en “forma mezquina y no comprometora” -como reconoce Onetti en el epígrafe de *Para esta noche*- en “dolores, angustias y heroísmos ajenos”?

La propia revolución cubana de 1959 que iría ocupando, poco a poco, la escena, hasta ser decisiva en la propia política interna uruguaya a partir de las elecciones de 1962, se vivió al principio con alegría festiva, con algo del exotismo romántico y el aura que dimanaba de los “barbudos” de Sierra Maestra y la revolución “verde olivo”. Uruguay prolongaría hasta bien promediada la década del 60 la creencia en la estabilidad, en la propia capacidad auto-regenerativa interna, tanto en el plano político como cultural, ante las que iban siendo crecientes agresiones de los problemas externos, lo que Hugo Achugar ha llamado “la invasión del afuera”.



País auto-centrado, auto-referenciado y bastante auto-satisfecho, con su propia vida intelectual activa, abierto al exterior y a las influencias, curioso y atento, pero con una universalidad enraizada en su propia especificidad. Washington Lockhart tildaría esta visión de “secreta complacencia” y “adormecedor optimismo”, aunque reconoció que los 50 habían sido años de estabilidad y prosperidad en un país con vocación de clase media. En 1960, todavía un 54% de la población formaba parte de ese vasto sector social, aunque en las encuestas muchos integrantes de los sectores populares (un 43%) se empinaban sobre su modesta condición para proclamarse como clase media.

Uruguay, pese a todo, se diferencia -la mentada Suiza de América Latina, el popular “como el Uruguay no hay”- de un continente que deliberadamente se sitúa a sus espaldas. Desde el “balcón sobre el Atlántico”, Montevideo está más atento a la última película de Bergman o Alain Resnais que al reciente golpe de estado en la vecina (¡y al mismo tiempo tan lejana!) Bolivia. La vida cultural montevideana se mira en el espejo europeo y olvida el propio interior del país, ese vasto “afuera” (“es de afuera” dicen los satisfechos capitalinos; “pajuerano”, los despectivos), donde se encarnan muchos de los olvidados signos de una orientalidad diluida que una literatura nativista, gauchesca y localista recupera en la obra de Enrique Amorim, Juan José Morosoli, Eliseo Salvador Porta, Alfredo Gravina y sobre todo, a través de una sugerente apertura existencial y estilística, de Francisco Espínola y Mario Arregui que publican durante esos años.

La realidad vista desde el balcón

Se ha dicho que la vida cultural uruguaya de los primeros sesenta, prolongando el bienestar de los 50, fue una cultura de espectadores, de críticos que “balconean” la realidad, quedándose fuera: “Montevideo, balcón sobre el Atlántico”, como fuera definido. Lo cierto es que la palabra intelectual fue adquiriendo a lo largo de la década un peso y una gravedad que no tuvo al principio. El intelectual asumiría el complemento de “comprometido” y formaría parte —a partir de 1964—del indisoluble terceto político (hoy diríamos políticamente correcto) con obreros y estudiantes. Sin embargo, al principio de los 60 se ironizaba sobre su condición llamándolo “intelectual compatriota” o de un modo más burlón “intelectual vernáculo”.



Ni el fútbol, ni las playas, ni el churrasco (“el más sabroso del universo y sus alrededores”) -sostiene por su parte Mario Benedetti en *La literatura uruguaya cambia de voz* (1962)- impiden que el intelectual vernáculo enfrente dos riesgos autóctonos: la cursilería y el esnobismo. “Escila y Caribdis de nuestra vida intelectual”, donde Benedetti polariza la dicotomía arraigo y evasión. El autor de *El país de la cola de paja* arremete contra la que considera la evasión esnobista de los intelectuales críticos preocupados por la *Nouvelle vague*, Dürrenmatt, *Lolita* de Nabokov, el *Cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell o la película *Hiroshima, mon amour*, pero también critica la porción innegable y arraigada de cursilería que va desde las letras de tango a la pasión futbolística. Con su reconocido ingenio para acuñar palabras que hacen fortuna, Benedetti populariza la palabra “novelero”, con la que tipifica al que persigue la novedad artística, literaria, cinematográfica, atento a las modas, galerías de arte, no por lo que significan, sino por lo que tienen de novelería (Benedetti: 21)⁴.

Más allá de las bromas que sobre su propia condición hacen los intelectuales, en la “línea creciente entre tensión y exigencia” (Mercedes Ramírez 1968: 603) se formaliza una apuesta que se traduce en la efervescencia de revistas, páginas culturales en diarios y semanarios y en las editoriales que florecen con un novedoso rigor profesional y una estimulante competitividad, alimentando una producción autosuficiente y cerrada sobre el país. Montevideo es en esos primeros años de los sesenta un apasionante “microcosmos” donde nadie escribe “para ser traducido”, como declaraba con ironía Mario César Fernández, autor de una colección de relatos titulados precisamente *Industria nacional* (1966). Los signos en que podía reconocerse ese microcosmos eran variados.

1960 supuso “un punto de maduración”, ya que la literatura nacional pasa a ser sinónimo de “realidad nacional”, según reconoce el mismo Benedetti. Se empieza a manejar en ese momento lo que convierte en consigna -“Aquí y ahora”- en la que sintetiza de modo cabal una actitud de intelectuales y artistas que reivindica más allá del instante del *ahora* y del *aquí* de “esta esquina”, una literatura que sea de este tiempo y de este mundo. En “esta esquina”, Paco Espí-

⁴ Algunas de estas ideas las había adelantado Mario Benedetti en “Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana contemporánea”, *Marcel Proust y otros ensayos*, Montevideo, Número, 1951.



nola, obtiene el Gran premio Nacional de Literatura en 1961 y se consagra como “escritor nacional”, según el feliz distingo que lo hace nacional, mientras que Juan Carlos Onetti será siempre un escritor uruguayo.

“Onetti: maestro de escritores que no es profeta en su tierra”, titula el semanario *Reporter* una larga entrevista que le hace Carlos María Gutiérrez -tal vez el mejor periodista de la época- con una foto del pintor Sábat en portada que sería con el tiempo emblemática: Onetti, sentado con un cigarrillo humeante en la comisura de los labios, lleva un sombrero ladeado a lo Humphrey Bogart.

La entrevista de Gutiérrez puso en evidencia una realidad del momento: Onetti era un escritor desconocido en su propio país, donde se empezaba a reconocerlo gracias a la sorprendente madurez literaria de *El astillero* (1961). La tierna hosquedad, la corteza rugosa que de vez en cuando deja escapar la savia que lo embarga, apenas disimulan la excepcionalidad y marginalidad de un autor que no se ha plegado a “la banda de los lúcidos” del 45. Onetti es -según Gut, el seudónimo que utiliza Gutiérrez- un escritor que “cree en muy pocas cosas, rara vez habla de ellas y nunca las escribe” (Gutiérrez, 1961).

La editorial Alfa, fundada por Benito Milla, un anarquista español exiliado en Uruguay que había empezado vendiendo libros en la Plaza Libertad, inaugura -también ese mismo año 1960- varias colecciones, una de ellas dirigida por Angel Rama -“Letras de hoy”- donde se publican *La casa inundada* de Felisberto Hernández, *La cara de la desgracia* de Juan Carlos Onetti, *Hombres y caballos* de Mario Arregui y *Cordelia* de Carlos Martínez Moreno, y otra colección -“Carabela”- que dirige el propio Milla que lanza *Montevideanos* y *La tregua* de Mario Benedetti, dos obras que lo convierten en el primer (y hasta hoy) indiscutido *best-seller* uruguayo. Otro título exitoso de Alfa sería *Los días siguientes* (1962), primera novela de Eduardo Galeano, donde se noveliza un episodio real que había conmocionado Montevideo. En los amores de Mario Varela por la mujer de su mejor amigo que se ha suicidado, se diagnosticó el inicio de una mirada diferente sobre el contorno, donde una cierta *jeunesse dorée* entre inquieta y desorientada, sería representativa de la narrativa de la generación del 60.

La polémica crítica que desencadena la “nouvelle” *Nos servían como de muro* (1962) de Mario César Fernández (también publicada en Alfa) es, en este sen-



tido, sintomática de los cambios que se están gestando. MCF enjuicia en esta corta novela de 65 páginas la actitud del “intelectual compatriota” ejerciendo el “capricho casi infantil del desarraigado”, la “falsa ilustración” -al decir de Karl Jaspers- de quienes viven al ritmo de modas importadas.

Ensayos y novelas empiezan a reflejar un Uruguay que se vive como problema. Incluso *El astillero* (1961) de Juan Carlos Onetti es leído como una metáfora del país que languidece, abandonado al deterioro progresivo de sus mejores glorias pasadas, decadencia, la “deca” como la llamará Carlos Martínez Moreno en *Con las primeras luces* (1966), cuando ya no existen dudas de que está instalada en el país. Las palabras iniciales de la novela de Martínez Moreno se transformarían, sin quererlo, en profético diagnóstico: “Ahora si que me jodí del todo. La lanza de la verja, la ingle, la punta de fierro [...] Yo antes podía [...] Todo con otra fe, con otra fuerza. Yo antes podía, claro que sí” (Martínez Moreno, 1966:7). En este monólogo del protagonista Eugenio, se leyó no sólo el anuncio de su agonía, sino el fin de una época de la historia del país recapitulada con cierta nostalgia.

Estaba claro que ese “Yo antes podía. Todo con otra fe, con otra fuerza”, que “ahora” ya no era posible, constituía una verdadera alegoría del Uruguay que moría “con las primeras luces” de un nuevo día, de un nuevo tiempo. “Sin fuerza, sin fe”, el monólogo interior en la agonía de este hijo de una familia patricia oriental, se transformaba en metáfora de la historia del país.

Pero antes de esta novela estremecedora, no solo por lo bien escrita, sino por el canto de un dolorido cisne que encierra, CMM había publicado otro libro -*El paredón* (1963), finalista del premio Biblioteca Seix-Barral 1962- que había puesto el dedo en una lacerante llaga: el inmovilismo uruguayo confrontado a la revolución cubana, novela que tuvo un éxito desusado en Uruguay: una concurrida presentación y 1000 ejemplares vendidos al precio fuerte de libro importado, en el espacio de apenas tres meses.

El compromiso de CMM con la realidad inmediata de la revolución cubana de 1959 -que había reflejado en los artículos periodísticos que escribió tras un viaje donde asistió embargado de un “terror magnético” al juicio de Sosa Blanco (uno de los esbirros más odiados de Batista)- no lo llevó a propiciar un libro fácil y halagador sobre el maniqueísmo al que invitaba la hora histórica que se vivía.



El paredón desarrolla este diagnóstico de quietismo e inmovilismo, de vocación *gatopardiana* - “que todo siga como está” - a través de las dudas de un intelectual que se enfrenta a la crisis de su país y a la experiencia vital y dinámica de la revolución cubana.

Lo que felizmente le faltaba al Uruguay

Al Uruguay, en realidad, le faltaban (y siguen faltando) muchas cosas. Pero muchas de las cosas que le faltaban, son una bendición, según escribe Carlos Maggi en *El Uruguay y su gente* (1963), otro provocativo ensayo del período. El Uruguay, felizmente, no tiene territorio: “Nos falta kilometraje para ser malvados, por eso carecemos de ambición histórica, sed de destino y otras kilométricas canalladas; por eso no tenemos Argelia, ni un negro Congo pesando en la conciencia (Maggi: 11).

Ni historia: “Tampoco tenemos siglos pasados, salvo un pedazo del diecinueve que sirve de maceta a los partidos tradicionales”. Además, no hay petróleo (“Este país entero no llega a valer lo que vale la Standart Oil, si es que eso vale”), no hay carbón y no hay indios, lo que Benedetti había llamado “el complejo de la falta de indios”. Maggi concluye afirmando que aquí estamos en “un país esquina”, situado a “35 grados, a medio cocer entre el Ecuador y el Polo, en aguas tibias y entredulces”. Se define allí una “medianía” y falta de dramatismo que otros, por el contrario, perciben como positiva.

En ese momento -los años sesenta- se confía todavía en las “cercanías sociales y humanas” de las que hablaba Carlos Real de Azúa en otro ensayo esclarecedor, *El impulso y su freno* (1964), donde más fría, pero lúcidamente, diagnostica los males uruguayos a partir de “la pérdida en la ingenua fe en la razón de la modernidad”. Apaciguamiento, concordia, neutralización, cautela, modorra, anquilosamiento, conformismo son ambivalentes características de un país sobre el que se lamenta el autor de *El patriciado uruguayo* (1961).



El verano y sus visitantes

Los años 60 tuvieron también sus veranos. En verano, desde siempre y para siempre, el Uruguay sabe detenerse y abrir un alargado paréntesis que se prolonga entre Navidad y la elástica (y eufemística) Semana de Turismo, el modo laico de llamar la Semana Santa. En esos años -y muchos lo siguen haciendo todavía- se vivía el verano volcando en la costa la ilusión de que este era un país que no debía cambiar, mejor aún, que no podía cambiar.

Esa costa balnearia tiene sus escenarios privilegiados -Piriápolis, Punta del Este, La Paloma, La Coronilla- pero esconde otros más secretos en la ristra de balnearios, en su mayoría apenas (y felizmente) poco desarrollados, que jalonan el litoral desde San José de Carrasco hasta la Barra del Chuy, aguas privilegiadas que pasan del “río color de caca” -como llama Cortázar el Río de la Plata en *Los premios*- al océano proceloso.

Allí veranea el narrador emblemático de La Paloma, Juan Carlos Legido, su compañera Matilde Bianchi y la “barra” de amigos, de la que yo formaba parte: Ariel Méndez, residente en la vecina Aguas Dulces, Manuel Márquez y Nelson Marra, visitantes veraniegos.

En “Literatura de balneario”, un artículo que publica en la página *Al pie de la letra* que dirige en el diario *La Mañana*, Mario Benedetti critica “la condición casi estática de los personajes que flirtean, discuten y se malentienden (tres especialidades uruguayas)” y se pregunta si esta inmovilidad no es un modo de corporizar cierta colectiva inhibición nacional, un modo de asumir como conducta generalizada la alegre invitación de Melina Mercouri en *Nunca en domingo*: “todos nos vamos a la playa”. Benedetti sospecha que esa literatura es “una cómoda fuga de otros temas, otras urgencias, otras osadías”, aunque en realidad los integrantes de la promoción del 60 la viven como el descubrimiento literario de una vasta zona de la realidad geográfica del Uruguay, donde veranean la mayoría de los escritores, aunque no escribieran sobre ella.

Unos dirán que es la influencia de Pavese, especialmente de *La playa* o del cine italiano con playas de fin de verano barridas por el viento y veloces nubes tor-



mentos; otros, simplemente, que había en el Uruguay una costa que merecía la misma atención temática que el tradicional campo o la recién descubierta ciudad. Así lo entiende Jorge Musto localizando *Un largo silencio* (1965) en el melancólico balneario de Jaureguiberry; Juan Carlos Legido sus cuentos y novelas en La Paloma; Enrique Estrázulas en *Pepe corvina*, (1974) y Hugo Giovanetti Viola con “Villamar” presente en buena parte de su narrativa, creando lugares imaginarios fácilmente reconocible en esa costa sinuosa donde las praderas llegan hasta la orilla. Años más tarde, envuelto en una magia surreal, surgirá “Marazul” en la narrativa de Hugo Burel o se recogerán en las playas del este los indicios de desaparecidos, como en la narrativa político-policiaca de Omar Prego Gadea.

Los herederos de la promesa

Es posible preguntarse a esta altura si los autores del 60 fueron “los herederos de las promesas” -parafraseando el título de la novela de H. A. Murena- depositadas por el curso de una historia que empezó a vivirse alegremente y que terminó por desbordarnos a todos. En todo caso, y sin aventurar una respuesta tajante, era evidente que los jóvenes de entonces ni se fugaban en nombre de un escapismo literario, ni eran tan pasivos espectadores como parecían.

Los autores jóvenes de aquel entonces, fueran simple promoción o auténtica generación, ingresaron a la narrativa munidos de un sólido bagaje intelectual. Se habían formado en la mejor tradición europea y norteamericana y descubrían la eclosión de la literatura latinoamericana a escala continental. Sin embargo, percibían al mismo tiempo los indicios del deterioro del sistema en el que habían crecido y optaban por los cambios que parecían ineluctables a escala de un Tercer Mundo con el que se identificaban conceptualmente.

Este carácter dual y, a veces, antinómico -apertura en lo artístico y opciones definidas, cuando no unilaterales, en lo político- marcaría, no sin contradicciones, un discurso creativo que estaba al día en lo “formal” y en las modalidades expresivas y estéticas, pero que estaba, al mismo tiempo, condicionado por las macro-estructuras sociopolíticas existentes.



Lejos de tópicos y de estereotipos, una novela podía traducir una “unidad compleja” y un “encuentro de tensiones”, donde arte y compromiso se conjugaran en el mismo tiempo novelesco. Se buscaba la autenticidad a partir del rigor y las exigencias formales y no se desdeñaba la complejidad de la realidad en nombre de la facilidad o la simplificación maniquea de un esquema político, tal como podían reflejarlo en ese mismo período, otros géneros como el ensayo, las crónicas periodísticas y, más claramente aún, las proclamas y panfletos.

La coincidencia y la coexistencia de estas contradictorias oposiciones, verdaderas antinomias con las que puede definirse buena parte de la literatura latinoamericana contemporánea, dieron una inusual variedad a la joven narrativa uruguaya de esos años, cuyos primeros libros se editan en el espacio de apenas tres años, entre 1962 y 1965. Sin embargo, aunque empezaron a publicar en el mismo período, la edad de los autores no era precisamente el factor de unidad, ya que una diferencia de más de diez años podía separar a algunos de sus integrantes. La singularidad generacional venía marcada por otros factores.

Los nombres -que cito en orden alfabético- de Hiber Conteris, Walter de Camilli, César Di Candia, Enrique Estrázulas, Mario César Fernández, Eduardo Galeano, Hugo Giovanetti Viola, Jesús Guiral, Sylvia Lago, Juan Carlos Legido, Nelson Marra, Manuel Márquez, Ariel Méndez, Jorge Musto, Jorge Onetti, Alberto Paganini, Walter Pedreyra, Cristina Peri Rossi, Teresa Porzecansky, Julio Ricci, Gustavo Seija, Jorge Sclavo, Juan Carlos Somma, Claudio Trobo (grupo en el que me sitúo personalmente como escritor) coexistían en el seno de una generación, más allá de las respectivas edades de sus integrantes, gracias a una serie de obras donde el rigor literario se unía al convencimiento de que esa sería la “década de la liberación” en lo político. Lo mismo sucedía con los poetas Saúl Ibargoyen Islas y Matilde Bianchi, compañeros de esa generación y reconvertidos luego a la narrativa.

Testigos de la violencia y de la ternura

Los 60 son años de euforia y crisis, caracterizados por un intenso experimentalismo literario en lo formal y un maximalismo voluntarista, “totalizante” y principista en lo político. Más allá de considerarla generación o promoción, es



evidente que la narrativa del 60 superó los esquemas tradicionales del enfrentamiento entre un campo estereotipado y la ciudad de los apacibles “montevideanos”, creando personajes más complejos que los arquetipos del “paisano” y el “empleado público”. La ficción abordaba territorios hasta ese momento inéditos.

Si se había anunciado esa apertura temática en algunas obras de autores integrantes de la generación anterior como Carlos Maggi, Carlos Martínez Moreno y Clara Silva en *Aviso a la población* (1964), es Eduardo Galeano quien intuye la dimensión que ofrece la nueva realidad al novelar en *Los fantasmas del día del león* (1967), las últimas horas de tres pistoleros famosos sitiados por la policía. Este relato basado en un hecho real que había conmovido a la opinión pública, resultó premonitorio de la violencia a la que se enfrentaría el Uruguay poco después. La tensión que precedía a la masacre de esos delincuentes aparecía reflejada en toda su crudeza y en un estilo sin concesiones. En 1978, ya viviendo en el exilio, Galeano publicaría *Días y noches de amor y guerra*, donde esa misma prepotencia policial se había puesto al servicio de la represión dictatorial. Los “delincuentes” perseguidos eran “otros”. Los medios utilizados, idénticos.

El estilo dominante de la novelística del 45 había sido descarnado, conflictivo y sus protagonistas poco inclinados al lirismo, lo que parecía obedecer a un racionalismo analítico nada proclive a concesiones sentimentales o amorosas. Sus autores temen la sensiblería y el ridículo, incluso en aquellos argumentos pre-dispuestos a ello como *La tregua* de Benedetti, donde se preconiza una austeridad afectiva de corte casi puritano. El cambio se percibe en la tierna historia de *Trajano* (1960) de Sylvia Lago y en *Los museos abandonados* (1968) de Cristina Peri Rossi, y se confirma en la dirección de la angustia de raíz religiosa de *Clonis* (1961) y *Forma de piel* (1967) de Juan Carlos Somma, en *La rabia triste* (1972) de Hugo Giovanetti Viola y en la piedad no exenta de humor de César Di Candia (*El evangelio según Lucía*, 1969). Sentimientos que estallan sin cortapisas en la escritura femenina ulterior. En efecto, el pleito entre pasión y razón es zanjado por las narradoras femeninas Armonia Somers, Clara Silva y María de Monserrat, que se atreven por primera vez a transgredir un código “cartesiano” eminentemente masculino.

A fines de la década de los sesenta las fronteras de la realidad, ceñidas a la verosimilitud y al realismo tradicional en el pasado, han cedido a un “realismo ensanchado” y penetrado por lo insólito, lo extraño, el absurdo, verdadera sub-



versión mayúscula e hiperbólica de lo real. En vez de investirse con los ropajes de lo irreal, derivando a la literatura puramente fantástica, una serie de autores prefieren bordear los límites de lo real sin llegar a franquearlos. Al “descolocarse” dan a la cotidianeidad una mayor dimensión en profundidad y señalan en forma más ostensible las contradicciones de una realidad a la que se percibe básicamente como absurda.

Otros autores asumirán las posibilidades de esta mirada “sesgada” con una nota de humor ausente en los mayores. Reírse de sí mismo o de las situaciones narradas será una forma de desplazar el enfrentamiento de una situación, eludir categorizaciones que se consideran inútiles. La parodia, la ironía, el grotesco serán formas en que se expresará un rechazo más global y radical que el simple maniqueísmo unilateral de una postura crítica al que se limitaban en aquel momento.

Los buenos humoristas como Jorge Sclavo (*Un lugar para Piñeiro*, 1966) y Milton Fornaro (*De cómo un niño salvó su honor con una honda*, 1967) lo prueban en la doble modalidad –cuentos y notas humorísticas– en que se expresan. Julio Rossiello (Pangloss), César Di Candia (Dic), Carlos María Gutiérrez (Gut), Mario Benedetti (Damocles), Elina Berro (Mónica), Mario César Fernández (Cebblas) y Jorge Scheck (Flavio), entre otros, lo harán en columnas periodísticas ávidamente leídas o en la revista *Lunes* de divertida (y mordaz) influencia.

Todos ellos hacen del humor el arma corrosiva con la cual se desnudan los tics, tópicos y personajes arquetípicos de la sociedad. Un humor que denuncia los abusos del poder, la burocracia, las inercias y rutinas de una realidad viviseccionada con afecto entrañable y la inevitable nostalgia de un modo de vida que no ha terminado nunca (tal vez, felizmente) de irse del Uruguay “modelizado” entre el principio de siglo y fines de los años cincuenta.

La violencia política entra en escena

Otras cosas no resultaban tan claras entonces, como lo fueron luego. El 31 de marzo de 1964 el golpe militar en Brasil que destituye al presidente João Goulart instauro en dos tiempos la dictadura del general Humberto Castelo Branco. Con ello -lo que sólo sería perceptible en el transcurso de los años sucesivos- se



abrió un sombrío período de atenuamiento y control de la región que el golpe contra Arturo Illia y la dictadura del general Juan Carlos Onganía en la Argentina confirmaron el 28 de junio de 1966. La democracia del Uruguay queda en medio de esa convulsiva situación regional. “El algodón entre dos cristales” -como fuera definido por un ensayista- se fragiliza aún más.

Otro tema que difícilmente se aceptaba en los años precedentes era el de la violencia política. Sin embargo, apenas iniciados los 60, un lenguaje nuevo irrumpe en la vida gremial y política del país: el de las armas de fuego, algo que se irá volviendo frecuente y que irá suplantando el tradicional intercambio de ideas. El 5 de octubre de 1960, en un confuso episodio entre grupos gremiales estudiantiles -la FEUU y el Movimiento Estudiantil para la Defensa de Libertad-, se produce un enfrentamiento armado.

Casi un año después -a las 21:45 del 17 de agosto de 1961- a la salida de un acto en el Paraninfo de la Universidad es abatido en la esquina de Guayabo y Eduardo Acevedo el profesor Arbelio Ramírez. El Che, Ministro de Industrias de Cuba, se ha dirigido con lenguaje moderado a un público enfervorizado y entusiasta y entre los vítores de la salida ha sonado un seco disparo. La muerte de Arbelio Ramírez, capitalizada por unos y otros, nunca se aclarará, pero marca lo que un analista, dos meses después, define como “el ingreso de las pistolas en nuestras controversias ideológicas”.

En julio de 1962, la estudiante paraguaya Soledad Barret es raptada durante una manifestación contra la dictadura de Stroessner y le tatúan dos svásticas en las piernas. Una indignación sin atenuantes conmueve al Uruguay que reclama un castigo ejemplarizante para los culpables. “La sociedad no busca venganza -se dice con mesurada indignación- desea solo preservar un estilo de vida basado en la paz y la concordia. Ese es nuestro único capital”.

En diciembre de 1966 se producen los primeros choques armados con saldo de muertos entre la policía y los tupamaros del MLN. A partir de entonces, la violencia va en aumento, a un ritmo que va cerrando lo que pudo ser el espíritu inicial de los 60 y anunciando lo que será el de los 70.



Los sesenta, ¿una década breve?

Parafraseando la afirmación de que el siglo XX fue un siglo corto que empezó en 1914 y terminó en 1989, se podría decir que en Uruguay la década de los 60 fue breve. Si el ingreso fue lento, arrastrando la bonhomía comfortable de los 50, el final fue abrupto. El espíritu de los 60 -o lo que hubo de él- terminó de golpe el 6 de diciembre 1967, cuando fallece víctima de un infarto el Presidente Gestido y seis días después el recién electo presidente Jorge Pacheco Areco disuelve varios grupos políticos y clausura el diario *Época* y el semanario socialista *El Sol*. Dos meses antes -el 8 de octubre- la noticia de la muerte del Che Guevara en Bolivia había cundido como un reguero de pólvora en Montevideo. Los Andes no serían una nueva Sierra Maestra; no habría “ni uno ni muchos Viet-Nam en América Latina”.

Ahí parece terminar el espíritu de una década que resultó ser al fin y al cabo bastante corta. La revolución de mayo de 1968 en Francia trajo luego algunos ecos tardíos, pero quedaron limitados al lado festivo e ingenioso de algunas consignas (“la imaginación al poder”; “debajo de los adoquines está la playa”) que hicieron fortuna, pero no crearon escuela ni seguidores por estas latitudes. Lo mismo había sucedido con la revolución hippy del “Flower Power” de Berkeley en 1964 y el famoso libro *Do it* de Jerry Rubin que con los años se recuperaría en el anuncio publicitario de los zapatos Nike: “Just do it”.

El asesinato, el velatorio y el entierro de Líber Arce el 14 de agosto de 1968 dan la conciencia al Uruguay de que se ha entrado de lleno en un proceso de violencia. Seis días después -el 20 agosto- la invasión de Checoslovaquia por las tropas del Pacto de Varsovia, erradicará la propuesta del “socialismo con rostro humano” que se había difundido activamente en Uruguay durante el período de Dubcek. La matanza de estudiantes de la plaza Tlatelolco en México, el 2 octubre, cerraría, en el otro extremo del continente, inexorablemente y sin apelaciones, las esperanzas de la década.

Los años 60: una década que nos concierne directamente, pero a la que había que asomarse. En esta mirada retroactiva no podemos sino recordar cómo en el *Diccionario de la ignorancia* (1998), Michel Cazeneuve se pregunta por todo aquello que no sabemos, por todas aquellas zonas habitualmente desatendidas



de la cultura, sumergidas en la aparente abundancia de información, pero ignoradas en su secreta motivación. ¿Deberíamos proponernos nosotros un repaso de los años 60 desde esta modesta perspectiva: inventariar todo lo que no sabemos; tratar de entender lo que aprendimos mal? Me lo he preguntado muchas veces, sumergido en periódicos envejecidos, releyendo artículos y atando, por primera vez, algunos cabos sueltos y soltando muchos otros, de un pasado reciente que todavía no es para nosotros -los ahora veteranos- historia; son apenas fragmentos de una memoria tan desordenada como selectiva.

Aunque no tengo respuestas para estas interrogantes, tengo dudas, que transmito a los jóvenes lectores, sin nostalgia, pero con el respeto por esos años sesenta hoy tan mitificados. En todo caso -y a modo de consuelo momentáneo- me pregunto si Raúl Berón, un popular cantor de tango de la época, no tenía razón cuando dijo: “Todo tiempo pasado fue relativo”.

Zaragoza/Oliete, abril 2008

Bibliografía

Benedetti, Mario (1963): “La literatura uruguaya cambia de voz”, *Literatura uruguaya del siglo XX*. Montevideo, Alfa, pp. 54-67.

Gutiérrez, Carlos María (1961): “Onetti, el escritor”, *Reporter* (Montevideo), 25, 11 octubre.

Maggi, Carlos (1963): *El Uruguay y su gente*. Montevideo, Alfa.

Martínez Moreno, Carlos (1966): *Con las primeras luces*. Barcelona, Seix-Barral.

Ramírez, Mercedes (1968): *Capítulo Oriental*. Buenos Aires/Montevideo, Cedal, n° 38, p.603.



Distinciones, homenajes y entrevistas Mario Benedetti: In memoriam



La vida, ese paréntesis

Francisca Noguero Jiméneez

Cuando, con motivo de la concesión del Premio Reina Sofía 1999, Mario Benedetti vino a Salamanca, demostró fehacientemente hasta qué punto su literatura levantaba pasiones. Pudimos apreciarlo en la cola interminable que se agolpaba para que el autor firmara sus libros –en la que esperaban pacientemente chicos de 17 junto a ancianos de 82 años–; en el aplauso atronador con el que lo recibieron en el teatro Juan del Enzina con motivo de la representación de *Pedro y el capitán*; en su posterior lectura de poemas en el Café Moderno –donde llegó (para su diversión) escoltado por dos moteros en sendas Harley Davidson–, escuchada en emocionante silencio a través de dos pantallas de televisión por la muchedumbre expectante que asistía al recital en la Gran Vía y que no había podido entrar en el atestado bar.

Y es que hablamos de una literatura convertida en fenómeno social, abierta a la colectividad pero capaz, a la vez, de acercarse a la intimidad de cada individuo. De hecho, pocos escritores han sido velados en un Parlamento, como demostraron las emocionantes imágenes retransmitidas en estos días por televisión, y en las que se apreciaba el fervor indiscutible que ha despertado el dramaturgo, narrador, ensayista, crítico pero, sobre todo, poeta uruguayo (él habló en incontables ocasiones de que ése era el género al que siempre volvía y por el que quería ser recordado).

En la línea de Antonio Machado, maestro de literatura y vida al que siempre profesó especial devoción, Mario tuvo sobre todo la facultad de comunicar, lo que logró con un lenguaje voluntariamente sencillo y alejado, como él mismo decía, de “gacelas y madréporas”. Así se explica que sus poemas hayan sido musicados por más de sesenta cantautores, como lo prueba su incuestionable presencia en Youtube: se trataba de *Letras de emergencia* que no se avergonzaban de serlo, listas para el canto y convertidas pronto en un comodín capaz de animar cualquier reunión literaria que se precie.

Es hora ya de destacar la naturaleza plural de la poesía de Benedetti, que no lo constriñe a una sola faceta (como en más de una ocasión, y malintencionada-



mente, se ha dicho). Así, podríamos calificarlo como poeta de la ternura -¡qué pocos se atreverían a titular un texto con el simple y a la vez inexcusable *Te quiero!*- y del ingenio -del que dio sobradas pruebas a lo largo de su vida, y que recordamos en composiciones irrepetibles como “Los formales y el frío”, “Ser y estar” o “Los pitucos”-; del compromiso -esa palabra desgastada pero nunca vana, tan presente en sus “hombres” de *Poemas de otros*- y del amor- que supo reflejar en todas sus etapas, como lo demuestran los inolvidables “Corazón co- raza”, “Viceversa” o “Táctica y estrategia”-; del optimismo -¿cómo no recordar su “Defensa de la alegría?”- y del dolor -tan presente en libros capitales del exilio como *La casa y el ladrillo*, y que se asimismo permea la etapa de “desexilio”, cuando vuelve a un Uruguay ya “con una esquina rota”.

Desde entonces, su mirada se empaña de una melancolía especial que ya nunca le abandonará -cuánto se ha hablado de la tristeza de esos ojos-, y descubre muy pronto la necesidad de reivindicar la memoria y de no olvidar, de lo que ofrece buena prueba ese poemario capital de 1995 -tan cercano a la poética de su amigo Juan Gelman- titulado, precisa y paradójicamente, *El olvido está lleno de memoria*.

Sobre todo, Benedetti fue un poeta que defendió la valentía, el coraje, el riesgo de vivir, y que por ello reivindicó la utopía en sus formas más dispares. Odió a los *fallutos*, cobardes y rastreros, a los que no se atreven, y a los que retrató magistralmente tanto en sus *Poemas de la oficina* como en los cuentos de *Montevideanos*, en las novelas *La tregua* o *Gracias por el fuego*. Por ello -entre otras muchas razones- ha conectado tan bien con los jóvenes: porque sabía que no “hay que tener la cola de paja” de la que hablara en un temprano ensayo utilizando la expresión uruguaya o, lo que es lo mismo, una culpa mal entendida que promueve lo “políticamente correcto” y que conlleva la pasividad. Por cierto, hace unos días leía la declaración de Guardiola que le ha llevado al triplete histórico con el Barça: “no hay nada más arriesgado que no arriesgarse”, y fíjense qué bien le ha salido.

Benedetti lo sabía y se arriesgó en el amor y en la política, en la literatura y en la existencia -que, en su caso, eran lo mismo-. Y aunque la vida sea ese paréntesis que tan bien retrató en uno de sus últimos libros, se jactaba de haber sabido aprovechar cada segundo: disfrutó del fútbol y el cine, los amigos y los viajes...



Sobre todo, se volcó en la defensa de una sociedad más justa que, desde los años sesenta, se mostró desgraciadamente inasequible. Incluso en los últimos años, cuando la muerte de su esposa Luz lo dejó sumido en una profunda tristeza, veía una parte positiva a su situación: el asma, aquella enemiga íntima que lo había acompañado toda su vida y que, en ocasiones, le hacía escribir versos entrecortados y vertiginosos, le concedía una tregua. Quizás por ello se decantó en los últimos tiempos por el *haiku*, del que se convirtió en verdadero maestro.

Honrar a Mario Benedetti supone por tanto homenajear a la vida con mayúsculas. Hoy quiero hacerlo transcribiendo al final de esta semblanza el poema “No te salves”, uno de los textos amorosos en español más valorados -comparte este honor con el soneto “Amor constante más allá de la muerte” de Quevedo y el poema XX, de Neruda, en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*- y, desde mi punto de vista, perfecta síntesis del arrojo que, en todos los órdenes de la vida, demostró Mario Benedetti. Va por usted, maestro, que supo “no salvarse”.

No te salves

no te quedes inmóvil al borde del camino
no congeles el júbilo
no quieras con desgana
no te salves ahora
ni nunca.

No te salves
no te llenes de calma
no reserves del mundo
sólo un rincón tranquilo
no dejes caer lo párpados
pesados como juicios
no te quedes sin labios
no te duermas sin sueño
no te pienses sin sangre
no te juzgues sin tiempo.



Pero si
pese a todo
no puedes evitarlo
y congelas el júbilo
y quieres con desgana
y te salvas ahora
y te llenas de calma
y reservas del mundo
sólo un rincón tranquilo
y dejas caer los párpados
pesados como juicios
y te secas sin labios
y te duermes sin sueño
y te piensas sin sangre
y te juzgas sin tiempo
y te quedas inmóvil
al borde del camino
y te salvas
entonces
no te quedes conmigo.



Espejos y sombras

M^a Ángeles Pérez López¹

A veces, ganar o perder es mucho más que un ejemplo de opuestos. En el año 92, Mario Benedetti vino a Salamanca para inaugurar una magnífica exposición sobre César Vallejo que había organizado el profesor Julio Vélez. Se cumplían cien años del nacimiento del poeta peruano y ya entonces lograr fondos para una empresa literaria tenía tantas dificultades que fue la Feria Universal Ganadera la única que se dejó convencer. En el acto de inauguración, Benedetti se alegró de que fuese una feria ganadera (y no perdedera), la que había apostado por una de las obras más herméticas, singulares y fecundas del XX en nuestra lengua. Los que asistimos a aquel acto nos alegramos, además, de la cordialidad infinita de Benedetti, de su afabilidad, su cercanía y su talento para el ejercicio del humor.

Cuando siete años más tarde ganó el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, que conceden la Universidad de Salamanca y Patrimonio Nacional, aquellas cualidades seguían intactas. La edición que preparó pocos meses después la profesora Paqui Noguerol tenía, además de la cualidad prodigiosa de dar cuenta en un extenso prólogo de las claves del *taller Benedetti*, un título que debe ser recordado siempre: *los espejos las sombras*. En ese díptico que parecería antagónico se sitúa la obra del uruguayo porque si en los primeros años alberga el deseo de retratar una ciudad –Montevideo–, una generación –la del 45 o de *Marcha*–, una coyuntura sociopolítica –la de la utopía revolucionaria y su quiebre brutal–, también aloja todas las sombras, va desenvolviéndose a lo largo de varias décadas, da nombre a la experiencia del desexilio y sigue interesada por la humanidad en sus viejos y nuevos padeceres.

¹ M^a Ángeles Pérez López es profesora de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. Se doctoró con una tesis sobre Vicente Huidobro, de la que surgió su libro *Los signos infinitos: un estudio de la obra narrativa de Vicente Huidobro* (1998). Asimismo, es autora de las ediciones consagradas por la Universidad de Salamanca con motivo de la concesión del Premio Reina Sofía a los poetas Nicanor Parra (*Páginas en blanco*, 2001) y Juan Gelman (*Oficio ardiente*, 2005), así como de la coordinación de un número anterior de la revista *Nuestra América* dedicado a la literatura venezolana. Invitada a impartir conferencias en universidades europeas y americanas, ha publicado numerosos trabajos de investigación en revistas especializadas nacionales e internacionales, especialmente en el campo de la poesía y la literatura escrita por mujeres, pero sin abandonar el análisis de la narrativa y el teatro. **Contacto:** mapl@usal.es



El homenaje que le rindió el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana el pasado 28 de mayo fue, como no podía ser menos, una fiesta. Los versos del poeta llenaron un tablón en la parte alta del claustro de Filología y el cielo de Anaya se llenó de azules y blancos (los colores de su bandera) para afirmar que si a la tierra vuelve lo que es de la tierra, las palabras que tanto pesan y duelen (mujer, exilio, *to be*) pueden ser también ligeras si se llenan de helio y pasan a volverse palabras solidarias, atravesadas por la experiencia compartida de lo humano.

Seguro que Benedetti es una edad. Siempre joven, permanente y renovadamente joven. En la casa de la poesía, algunos de sus libros son tan necesarios hoy como cuando se publicaron: así *Poemas de la oficina* (1956), *Poemas del hoyporhoy* (1961), *Poemas de otros* (1974), *La casa y el ladrillo* (1976) o *Cotidianas* (1979). Ya había aparecido su novela en verso *El cumpleaños de Juan Ángel* (1971) y estaba a punto de ser publicada su obra de teatro *Pedro y el capitán* (1980). Las agencias dicen que ha publicado unos 90 libros en más de 1200 ediciones traducidas a 25 idiomas. Las cifras (ganaderas, perdederas) solo cuentan de su extraordinaria capacidad comunicante, su conversión en un símbolo de la lucha contra las dictaduras y su peso en la memoria colectiva. Lo importante, lo sabemos bien, no se aloja en los números, sino en que algunos versos suyos, que nos adoptaron cuando éramos muy jóvenes, siguen siendo necesarios mucho tiempo después.

Desde el 17 de mayo de 2009 los muchos lectores de Benedetti no se pondrán de acuerdo en qué texto prefieren, en estos días difíciles, para recordarlo. Habrá quien recite que en la calle codo a codo somos mucho más que dos, quien hable del corazón coraza, de los hombres que encuentran su tregua y la pierden, de los que marcan geografías para que otros no olviden la memoria dolorida del Cono Sur. Será difícil que se pongan de acuerdo porque Benedetti ha escrito un obra inmensa y múltiple, construida a lo largo de seis décadas y en todos los géneros –narrativa, poesía, ensayo, teatro, canción y artículo de prensa–, porque su voz pelea contra la rutina, el desencanto, las injusticias o el desamor, porque su capacidad para despertar esa “conspiración de entusiasmo” que una vez propuso Hugo Alfaro lo dejará a salvo del olvido, y porque su defensa de la alegría como una trinchera y un destino merece ser rezada en voz baja para así conjurar la muerte y derrotarla, no solo de las ausencias transitorias sino, también, de las definitivas.



Memoria sin nostalgia, violines como flores. Un encuentro con Hugo Burel

Giuseppe Gatti¹

RESUMEN

La literatura uruguaya contemporánea se caracteriza por una visión desencantada de la realidad que se expresa a través de la transgresión de los géneros canónicos, la provocación temática y la presencia de puntos de vista marginales. Los escritores orientales en la actualidad construyen sus novelas y relatos en un espacio intermedio en el que convergen el realismo y lo fantástico, sin confundirse. De entre los autores nacidos en la década del 50 destaca la figura de Hugo Burel (1951), montevideano, periodista, novelista, autor de varios libros de cuentos y Premio Juan Rulfo en 1995. Su obra se encuentra suspendida entre una doble perspectiva: por una parte, sus personajes expresan un despojamiento de certidumbres, como resultado de un proceso de expulsión de la ficción fuera del sistema y de una paulatina desaparición de las utopías de los años 60. Por otra parte, Burel despliega en su obra un proceso dinámico continuo que obliga al lector a trascender el minucioso realismo cotidiano para dar paso a una lógica inexplicable. Las más insignificantes imágenes de la cotidianidad se convierten en sus relatos en mundos poéticos. El universo de los espacios menudos, de los barrios marginales, de los gestos repetidos e idénticos cada día, reflejan la voluntad del autor de desmitificar lo grande para que el lector se alimente no sólo del conjunto de imágenes que componen la obra sino de cada fragmento de la misma. La presente conversación con el autor se mueve entre literatura e historia, cultura y mitos del Uruguay de los últimos cincuenta años.

PALABRAS CLAVE

Uruguay, literatura contemporánea, poética del espacio, género fantástico, geografía ficcional, Hugo Burel.

¹ Doctorando en la Universidad de Salamanca, Programa “Vanguardia y posvanguardia en España e Hispanoamérica: tradición y ruptura en el mundo hispánico”. Está colaborando en distintas publicaciones españolas especializadas, con artículos sobre literatura uruguaya y argentina del siglo XX. Contacto: giuseppe_gatti@hotmail.com.

**ABSTRACT**

Contemporary Uruguayan literature is characterized by a disillusioned vision detectable in the transgression of canonical literary genres, the thematic provocation and the presence of marginal points of view. Contemporary Uruguayan authors write their novels and short stories, building up a literary space, right in between realism and fantasy. Among the writers that were born in the fifties, we analyze Hugo Burel's work (1951), born in Montevideo, journalist, writer, novelist and winner of Juan Rulfo Prize in 1995. His production is floating between a double perspective: first of all, his fictional heroes are living in a world without certainties that has lost its stability; this is the result of a process of the expulsion of fiction from the system and of a gradual disappearance of the utopias of the 60s. On the other hand, Burel shows in his work a dynamic process that forces the reader to move from a meticulous daily realism towards an inexplicable logic. The most insignificant images of a typical boring day become a poetic world in his stories. His fictional universe is composed of small spaces, marginal districts, repeated and identical daily gestures reflecting the author's desire to demystify great things, so that the reader can concentrate not only on the set of images that compose the work but also on each fragment. The present conversation with the author moves between the literature and the history, the culture and the myths of the Uruguay of the last fifty years.

KEY WORDS

Uruguay, contemporary literature, poetic of the space, fantasy, fictional geography, Hugo Burel.

Un día montevidiano de mitad de semana, un otoño inconsciente, incapaz aún de arrancar las hojas de los plátanos, con una temperatura tentadora que invitaría a una imprevista excursión hacia el este del país. La larga Avenida, bulliosa y desbordante de transeúntes, no parece la misma que la noche anterior, cuando -despoblada, vacía de sombras y de luces- engendraba una sensación de tétrico descuido y la duda de si podría más la necesidad de ahorro energético del país o una tendencia a la "medianía" que no se quiere creer congénita.

La fuente de los candados promete *liaisons* indisolubles a jóvenes ingenuos o últimos románticos mientras el puesto de helados de enfrente, cerrado a destiempo, subraya una vez más la dependencia mental de un cambio de estación que se percibe sólo en el calendario. Las 11,30. Existe sin duda un *Faust* uruguayo:

el joven escritor que aparecía, serio o sonriente, en las solapas de sus libros de comienzos de los noventa es el mismo que ahora -en marzo de 2008- se interna en el café.

Es inmediata la elección de una mesa junto al amplio ventanal que mira a la vereda de la calle Yi; un café y un par de medialunas para acompañar el inicio de la conversación, que se confunde con el chillido casi humano de las tazas que entrechocan sin parar detrás de la barra del café. La ambientación es tan auténticamente montevidiana a los ojos de un europeo que la ciudad adquiere enseguida el rol de protagonista de la charla, como un doble escenario: vive en la ficción del autor y se respira en tangiblemente, entre copias de diarios locales colgando de las paredes y apresurados ejecutivos que no renuncian, en la calle, a un sorbo de mate.

G.G. – La novela *Tijeras de Plata* parece reflejar la vida cotidiana en un Montevideo que ya no existe y que sólo permanece en la memoria colectiva; al mismo tiempo, la ficción delata cómo y cuánto -hoy en día- los montevidianos añoran ese tiempo de pasado esplendor. En la antología *El elogio de la nieve y doce cuentos más*, y en particular en el cuento homónimo, la conversación mantenida entre los personajes que participan en esa tertulia barrial denota una sensación de desconfianza por todo lo que sea uruguayo y actual.

H.B. – En el caso concreto de *Tijeras de Plata* se trata, efectivamente, de buscar el rescate de un Uruguay perdido, de un Uruguay extraviado. La novela intenta recuperar un país en el que todavía la gente creía en un determinado modelo democrático, en la posibilidad de desarrollo de un sistema de bienestar. Esto se logra a través de un personaje, el peluquero, que va reconstruyendo su propia historia y la del país a través de otras historias, que le son propias o que ha ido escuchado en la peluquería. La peluquería se convierte en una especie de confesionario, en un lugar donde confluyen relatos. Al Uruguay es posible verlo como un relato muy preciso de aspiraciones, logros y posterior decadencia; de confianza y posterior pérdida de confianza; de ilusión y de desánimo; de esplendor y de derrota. El gran relato de un país que culmina su visión de Arcadia con el triunfo futbolístico del Maracanã en 1950, un año bisagra en la historia uruguayo. Inmediatamente después empieza la decadencia del país: cambian las condiciones internacionales y la guerra de Corea no es sino un paréntesis que





permite un breve periodo de “bonanza extra”. Inmediatamente después empezamos a decaer y a perder todo lo que el peluquero pretende rescatar. Lejos de ser una visión “nostalgiosa”, *Tijeras de plata* es una mirada desencantada e implacable sobre lo que se perdió y por qué. Un reflejo de esa perspectiva reside en ese mito del “famoso” corte de pelo a Charles De Gaulle, una figura mundial, un héroe de la guerra, el presidente de una nación que había influido notoriamente en nuestra cultura e ideas. Que este hombre, el peluquero, ofrezca su servicio a un personaje histórico tan relevante lo convierte a su vez en una especie de mito. Después viene el concurso, que determina el enfrentamiento con otros peluqueros, algunos de ellos extranjeros: ese certamen permite, ficcionalmente, descifrar una cierto afán de superación, de triunfo. Y sin embargo, al final la entrega de las tijeras de plata -el premio merecidamente ganado- cae en el olvido; las tijeras no aparecen ni se otorgan nunca.

G.G. – ¿La novela podría considerarse un experimento formal?

H.B. – Sí, desde el punto de vista formal se trata de un experimento que, a mi entender, no fue valorado como esperaba. No por el lector sino por la crítica: es una novela pero al mismo tiempo es un libro de cuentos. Cada relato es autónomo pero tiene una ilación a partir de la búsqueda de ese protagonista que está escribiendo la historia del tercer peluquero, de aquel hombre con el cual nunca -de niño- se había cortado el cabello.

G.G. – En *Tijeras de plata* las historias relatadas tienen un doble origen: en unos casos el emisor es un cliente, en otros el peluquero refiere discursos escuchados de boca de otros. ¿Hay que interpretarlo como un confesor o como un relator?

H.B. – El peluquero es un portador de historias: las va extrayendo del repertorio de la memoria pero también es un relator, un hombre que “comercia” con estos relatos; toda su actividad está centrada en la condición de cortar para poder contar o escuchar. Es como si su trabajo se convirtiera en una herramienta de construcción de relatos.

G.G. – Pasando de la novela a la cuentística, en *El elogio de la nieve*, último cuento de la antología homónima, se vislumbran intentos de rescatar un mundo desaparecido y, al mismo tiempo, una actitud de resignación ante la dificultad de ese



rescate. Los montevidianos sentados en el café barrial, un domingo por la tarde, discuten acerca de la posibilidad de que nieve, mencionan el dirigible Zeppelin, que sobrevoló la ciudad en los 30. ¿Puede haber en este ejercicio de la memoria una relación con el recuerdo de un Uruguay más central en la historia mundial?

H.B. – Uruguay fue, en la primera mitad del siglo XX, un país ejemplar en muchos aspectos, con legislación social avanzada, con una fuerte incidencia en la cultura y en las artes. Había una actitud “vanguardista” en muchos aspectos: comparativamente con el resto de países de Latinoamérica (excepto Argentina) éramos una nación muy europeizada y teníamos acceso a una cantidad enorme de conocimientos. Uruguay era, en fin, un país que miraba todavía a Europa, mucho más de lo que podía estar mirando a Latinoamérica. Ahora esa mirada ya no existe, se ha perdido.

G.G. – Sin embargo, en el imaginario colectivo europeo sigue persistiendo la noción de Uruguay como país ordenado, democráticamente avanzado, relativamente seguro. De ahí que sobreviva la idea de Uruguay como “Suiza de América”.

H.B. – Esta es una idea nuestra, engendrada por un presidente, José Battle y Ordoñez, que va a vivir a Suiza en el intervalo temporal que media entre su primera y segunda presidencia. Allí accede a una sociedad y a un sistema político que le parecerán ideales desde el punto de vista de cómo debe funcionar el poder. Ese hombre, profundamente individualista, es consciente del poder que tiene, del peso de su figura y de su autoridad no sólo sobre el partido sino sobre el país: comprende, sin embargo, que esa situación de centralidad de su figura podría llevar a excesos, a errores, a caprichos. Se da cuenta de los peligros que conlleva el exceso de la autoridad del gobierno sobre una única persona. Es después de esta toma de conciencia que imagina un país gobernado por un colegiado, como había visto en Suiza. La voluntad de concretar el ejemplo suizo en Uruguay lo lleva a idealizar esa situación y a forzar la persecución de una reforma constitucional que le permita instalar un colegiado. No llega a lograrlo: el colegiado se termina instalando en Uruguay muchos años después de su muerte. Battle muere en 1929 y el primer colegiado recién va a funcionar en la década del '50, precisamente en 1954. Por último, hay que decir que esa idea de “la Suiza de América” aparece también vinculada a un país pacífico, profundamente tolerante y laico.



G.G. – A pesar de la desaparición de ese Uruguay modélico, los contrastes sociales y las diferencias de riqueza entre la población parecen menos evidentes que en la mayoría de los demás países de América latina. ¿Siguen siendo así?

H.B. – Uruguay es un país con pocas diferencias en el tejido social: la población indígena ha desaparecido. La lucha de clases en el país se obvió a través de una construcción que permitió la escalada social, la permeabilidad en el ascenso vertical, la igualdad de oportunidades, la enseñanza laica obligatoria. Durante décadas el Estado se preocupó por proteger a la gente, por ofrecerle seguridad. Esas condiciones se desarrollaron en el marco de un proyecto político que luego entró en crisis por insostenible. Uruguay fue un estado de bienestar mucho antes que otras naciones, incluso europeas. Tuvimos, en su momento, la socialdemocracia más avanzada del mundo. Y esa es la imagen que puede –o que podía– existir en Europa acerca del Uruguay.

G.G. – Volviendo a *El elogio de la nieve*, un elemento muy interesante es la presencia del mar como escenario en el que actúan los protagonistas de los relatos de la tetralogía de Marazul.

H.B. – Estos cuentos configuran dentro de mi narrativa la posibilidad de la creación de un espacio mítico, la invención de un lugar ficcional –como han hecho tantos autores, por ejemplo Faulkner y Onetti– y es una invención que obedece a dos razones. Por un lado expresa el vínculo que yo tengo con el verano, con el mar, con la playa, con la vida en un balneario, con la posibilidad de una vida natural y de cierta soledad. Se trata de un espacio vinculado a la infancia, a un Edén. Por otra parte, esa creación me ofrece la posibilidad de construir un espacio propio con nombres, habitantes y una geografía peculiar; un lugar relativamente impreciso dentro de lo que es la geografía marítima uruguaya. Es una ambición fundacional que no he continuado en nuevos relatos; sin embargo siempre he estado tentado de seguir enriqueciendo el mundo de Marazul, y en algunas novelas aparecen referencias al balneario. Por ejemplo, en *El autor de mis días* el protagonista va a recuperarse de una depresión a Marazul. Sus playas, sus casas de pescadores, sus escasos habitantes, su hotel, sus visitantes fuera de temporada: los integro como un dato que funciona, no necesito definir más. Inserto ese espacio en la novela o en otros textos y siento que es un espacio de mi propiedad.



G.G. – Estas interrelaciones se perciben con frecuencia: en el cuento *La alemana* una parte de la acción se desarrolla en el hotel del padre de la joven protagonista, y en otro relato de la antología se hace referencia al mismo hotel. Es una secuencialidad voluntaria: personajes diferentes pueblan, durante veranos distintos, un mismo lugar.

H.B. – Sí, el otro cuento en que aparece el hotel es *Solitario Blues*: cuando el protagonista llega a Marazul el hotel ya está cerrado. Es explícita la voluntad de ofrecer una continuidad espacial a los relatos.

G.G. – El balneario de Marazul parece ser un escenario privilegiado para que los protagonistas vuelvan con la memoria a su infancia o se alejen del mundo rutinario en una búsqueda de tranquilidad o de reconstrucción interior.

H.B. – Sí, es así: Marazul es un espacio en el que los personajes que allí se retiran buscan aislamiento y protección a la vez.

G.G. – Excluyendo el caso de *La alemana*, en que el ladrón protagonista no es *habitué* del balneario, en otros cuentos –por ejemplo, *Marina*– el personaje central parece víctima de su propia necesidad de repetir gestos: Lupe, la tía de la niña que da el título al cuento, piensa y actúa siguiendo un orden autoimpuesto.

H.B. – Hay en ese cuento una rutina, una ceremonia que Lupe repite cada año y que se quiebra justamente con la llegada de la sobrina. La actitud rutinaria de la mujer busca sugerir una especie de “tiempo detenido”, de estabilidad, y es –por lo tanto– una alusión a un lugar idílico.

G.G. – ¿No se trata, para Lupe, de un viaje de la memoria hacia eventos del pasado que la atormentaron y que ahora han perdido su sentido? Por ejemplo, existía entre Lupe y su hermana una relación conflictiva que se modifica con la llegada de Marina.

H.B. – La presencia de la niña es la clave para trastocar todo el sistema de relaciones entre Lupe y su hermana. Su llegada actualiza un orden que creía inmodificable, lo hace presente en el refugio donde Lupe había encontrado un espacio de distancia y de aislamiento.



G.G. – Por otra parte, en el cuento *La perseverancia del viento* existe un salto desde el mundo real de la oficina en la que trabaja el protagonista hacia el mundo imaginado de la isla, cuando éste se zambulle en el mar. A medida que el cuento avanza, esa desaparición del mundo real se naturaliza al punto de que el lector no percibe el momento del “salto”.

H.B. – En ese cuento, el autor quiso abolir los compromisos con lo real. El relato se construye para que el lector participe en la historia: o se entrega a ese pasaje y lo acepta como natural, o no lo hace y queda fuera de la narración. Si el lector decide entregarse y acepta como natural el zambullirse del burócrata, el cuento cumple con su cometido de crear una realidad distinta, un punto de contacto con ese otro universo. Y se construye una situación ficcional en dos planos, que es asumida no sólo por el protagonista sino por el lector.

G.G. – Aparece en el cuento una tercera focalización que actúa como informante: es el grupo de compañeros de trabajo del protagonista. Son ellos los que revelan al lector –indirectamente– que el héroe ha desaparecido junto con su isla (que resulta ser el atolón de Mururoa).

H.B. – Los compañeros de trabajo no tienen capacidad de entender porque desconocen una parte de los hechos, mientras que el lector tiene una visión completa porque ha podido acceder a todas las informaciones y ver ambas orillas del mundo del oficinista. Aun así, lo que revela este cuento es la oportunidad de acceder a otra realidad desde la nuestra, no importa cómo. Otro rasgo significativo del relato se vincula con la isla: ésta se va degradando, nunca es la misma.

G.G. – ¿Se trata de una degradación o simplemente de un cambio?

H.B. – Es un cambio: hay continuas modificaciones en su geografía, y al final la isla termina convirtiéndose en el atolón de Mururoa, en el Pacífico, donde Francia hacía pruebas nucleares. Nosotros como lectores sólo sabemos que el protagonista va a desaparecer: después de la explosión, éste no regresa a su escritorio y ninguno de sus compañeros sabe nada acerca de su paradero. El lector es el único que conoce toda la historia y puede sacar sus conclusiones.



G.G. – El personaje del cuento *Contraluz* vive y se mueve en un escenario urbano tranquilo, sosegado, que evita el calificativo de “gris” sólo gracias a la presencia inicial de un sol deslumbrante...

H.B. – Es un escenario que quise muy barrial.

G.G. – Claro, el protagonista vive una existencia monótona y aburrida: ya sabe de memoria cuáles van a ser todas las etapas de su jornada hasta llegar a su meta final, aquella mesita en un café de barrio...

H.B. – ...en la que se sienta para jugar al ajedrez con su amigo. Sí, esa rutina la cumple, va al banco, camina y termina en el bar, pero con una diferencia: va desnudo. Sin embargo la percepción de ir desnudo no depende sólo de él: depende y es consecuencia de que los demás lo vean, depende de la mirada de los otros y esa mirada –que él espera– se va postergando.

G.G. – ¿Se podría decir que su desnudez no es real porque los demás –aparte de su mujer que no lo quiere mirar o prefiere no enterarse– lo ignoran?

H.B. – Es así; tampoco su amigo percibe su desnudez. El protagonista ni siquiera logra usar esta desnudez para manifestar su protesta o rebeldía. Se trata de una rebeldía íntima, que no llega a los otros: ése es su verdadero drama. Y lo peor es que al final del cuento, al llegar a su meta, su amigo –delante del ajedrez– le pregunta “¿blancas o negras?”. ¡Y él está desnudo! Es el triunfo de la indiferencia.

G.G. – En algunos de sus cuentos aparecen elementos que –sin llegar a ser fantásticos– son difíciles de explicar: por ejemplo, en el relato *El quinto piso*, ambientado en un hotel hoy desaparecido de la plaza Matriz, el protagonista, a pesar de su miedo innato a los ascensores, se anima a entrar en la caja metálica y –equivocándose de piso– llega a un salón desconocido, del que luego no queda rastro ninguno.

H.B. – Ese cuento arranca de una experiencia real: yo trabajé a los quince años de ascensorista en un hotel que ya no existe, en la plaza Matriz; el hotel se llamaba *Alhambra*. Ese lugar que describo en el *El quinto piso* es ese mismo hotel. El protagonista, gracias al ascensor –pero de una manera que no se explica– accede a un piso inexistente.



G.G. – Sin embargo, la mujer que el violinista conoce en la fiesta del piso inexistente aparece más tarde, porque cobra realidad en un retrato...

H.B. – Es un personaje “real”, era la hija del antiguo dueño del hotel.

G.G. – ¿Se podría entonces interpretar el cuento como una especie de viaje en el tiempo?

H.B. – Se trata de una situación muy parecida a la de una novela que leí mucho después de escribir *El quinto piso*: la novela se llama *El resplandor*, de Stanley Kubrick. Toda la intriga se construye a partir de un simple ascensor y del miedo que éste puede engendrar.

G.G. – Por otra parte, en el mismo cuento aparece un elemento que vincula el mundo tangible con la realidad paralela: es el violín. El protagonista se olvida el instrumento en la fiesta y lo menciona a lo largo del relato.

H.B. – En el cuento el violín es la flor de Coleridge, la que el poeta trae del Paraíso. Sirve para declarar: “Yo estuve allí”. En *El quinto piso* el violín perdido era un recuerdo de familia: es la prueba por el negativo; Coleridge trae una flor del Paraíso para que sea testigo de su viaje así como el protagonista olvida el violín en la fiesta, cuya sala no existe aunque sea en esa dimensión donde extravía el instrumento.

G.G. – En sus trabajos sobre el relato uruguayo contemporáneo, Fernando Aínsa hace referencia a la excentricidad de la narrativa oriental de hoy y utiliza la palabra “descolocación”. ¿Se podría aplicar ese concepto en relación a su obra?

H.B. – Creo que lo que Fernando Aínsa quiere decir en sus trabajos es que el Montevideo que yo construyo se parece mucho al Montevideo verdadero, pero hay zonas que no se corresponden con la realidad. Es evidente que hay cosas que no coinciden. Esa falta de correspondencia provoca una sensación extraña en el lector. Con mis personajes pasa lo mismo: aparentemente suelen ser personas normales, comunes, pero se enfrentan a situaciones extrañas: es el caso, por ejemplo, de los protagonistas de *Contraluz*, de *El quinto piso* o de *La perseverancia del viento*. Todo está bien sólo en apariencia; como en Cortázar, lo fan-



tástico está cerca, está presente en lo cotidiano, está acá arriba de esta misma mesa. Para Cortázar no era necesario ir buscando rarezas ni mundos alejados. No, lo fantástico existe acá.

G.G. – De hecho, Fernando Aínsa habla no sólo de la presencia de lo fantástico sino de la incursión en lo insólito, en lo simplemente extraño. Como si en un contexto totalmente verosímil, de pronto los personajes pudieran sumergirse en vivencias inexplicables.

H.B. – La literatura no debe ser nunca una fotocopia de la realidad: tiene que ser otra realidad, y ésa es la diferencia. En un relato siempre tiene que existir un elemento que descoloque, que incomode o que comprometa al lector a emprender la búsqueda de una explicación inasible, que se le escapa.

G.G. – Fuera del tema literario, varias películas rodadas en estos años en el Uruguay retratan un Montevideo muy real, concreto y monocromático.

H.B. – Esas ciudades no se parecen a Montevideo: cuentan Montevideo sin que se le parezca. Es una obsesión. Lo que muestra *Whisky*, por ejemplo, es una parte de la vida social de la ciudad y del país: cuando se muestra el *Hotel Argentino*, en Piriápolis, se ofrece una visión ominosa que no refleja la realidad. Se lo muestra injustamente tétrico. Es la misma perspectiva que muestra Leonardo Ricagni en *Adios Momo*, rodado en el Barrio Sur de Montevideo, que se parece a La Habana.

G.G. – Parece que los directores de hoy quieren mostrar una parte reducida de la vida montevideana, una visión parcial de la ciudad. No sé si vio esa película, muy buena, *La espera*...

H.B. – Sí, soy buen amigo del director.

G.G. – ¿No le parece que mostrar películas como *La espera* a un extranjero que no tiene idea de cómo es Uruguay significa transmitirle la idea de un país gris, desencantado y triste?



H.B. – Muchos directores de hoy no se animan a mostrar el sol, la gente, la luz de la ciudad. Sus fantasmas personales les impiden asumir lo que tienen y lo que ven: por eso muestran aspectos parciales, y a menudo oscuridad, grisura, ruinas. Y eso es algo que sí existe, pero que no es la única cara de la ciudad.

G.G. – A propósito del espacio: excluyendo *Tijeras de plata*, en sus demás novelas aparece un Montevideo más actual, más vivo, más moderno, que se sale de esa grisura, de ese ambiente apagado o nostálgico. Es el caso, por ejemplo, de *El corredor nocturno*, cuyo escenario principal es la rambla de Pocitos. El protagonista tiene un buen trabajo y vive en un departamento amplio, con vista a la playa.

H.B. – Ésa es una condición deliberada. En la novela aparecen personajes que viven bien, que tienen todo, que frecuentan lugares agradables, en un paisaje codiciado. Y de golpe se instala en sus vidas una presencia que desbarata todo ese mundo. En cambio, si los protagonistas estuvieran ubicados en un lugar gris, opresivo, desaparecería toda la gracia: ¿qué perderían?

G.G. – Casi todos sus relatos y buena parte de sus novelas están ambientados en Uruguay, con pocas excepciones, como *Crónica del gato que huye*. Ser escritor y escribir en un país pequeño, no tanto o no sólo en términos de público de lectores, ¿puede influir en la posibilidad de tratar ficcionalmente unos temas, por ejemplo, asuntos no sólo uruguayos, o ubicar historias en contextos geográficos no orientales?

H.B. – *Crónica del gato que huye* está ambientada en un pueblo no especificado del sur de Buenos Aires, pero no es la única vez que mis personajes actúan fuera del país: partes de mi última novela, *El desfile salvaje*, acontecen en Holanda, en Amsterdam.

Última novela que quien escribe consiguió en España. Terminados hace media hora el café y el jugo de naranja, la conversación se adentra en la cuestión de la reducida fuerza editorial del Uruguay y de la dificultad de franquear las barreras territoriales. Fuera, las hojas verdes resplandecen por el sol y la mañana va convirtiéndose en un mediodía claro y caluroso. Las luces de las tiendas reflejan una multitud de posibles Montevideos: viejas luces de neón años cincuenta anuncian prendas chinas y conviven junto a futuristas instalaciones luminosas



de alta tecnología. Juntos concurren en ocultar a la vista las proezas arquitectónicas de los antiguos edificios de este tramo de la Avenida.

Acerca de la novela que se convertirá en regalo para quien escribe, una última reflexión del autor subraya la relevancia del texto dentro del corpus de su producción:

H.B. – Para terminar, creo que *Los dados de Dios* es una novela muy fuerte, que presenta la peculiaridad de una estructura que permite la coexistencia de tres novelas en una. Se podría leer independientemente cada una de las tres partes, entenderlas e inclusive combinarlas dentro del mismo libro de forma distinta, con un orden diferente. En esta novela hay mucha historia personal y mucha historia rioplatense también.

El Autor, levantándose de la silla, nos promete una copia de esa obra que no ha sido posible conseguir en el Viejo Continente y menciona la posibilidad de un segundo encuentro, esta vez en el Montevideo de su corredor nocturno.

Montevideo, jueves 26 de marzo de 2008, café Facal, esquina 18 de Julio y Yi.



*Creaciones
literarias*



Poemas inéditos de Fernando Aínsa

Fernando Aínsa¹

Clima Húmedo

Regresé del Sur hace unos años
Olvidé la humedad en un armario
Lo cerré a cal y canto,
ligeramente desmemoriado.

Del aire seco hago ahora
riguroso calendario
que observo con cuidado
aunque el cierzo lo desmienta
de tanto en tanto.

Trastorno de la emoción
que me procura su soplo inesperado
confluencia de vientos sin gobierno
que descienden por el valle del Ebro
para morir en una esquina de Montevideo.

Pampero y cierzo
¿Ha sido mi destino estar sacudido
(tan luego)
por estos vientos?

Idéntica fase inicial,
la ráfaga intensa

¹ Fernando Aínsa (Palma de Mallorca, 1937). Uruguayo de adopción, realiza actividades como crítico, editor y docente tanto en Montevideo o París como actualmente, con su residencia fijada en España. Entre 1972 y 1999 fue Director Literario de Ediciones Unesco en París. Es uno de los más reconocidos críticos y ensayistas latinoamericanos actuales, destacándose entre sus numerosos títulos *Los buscadores de la utopía* (1977), *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (1986), *De la Edad de Oro a El Dorado* (1992) y *La reconstrucción de la utopía* (1999). Entre sus obras de ficción se cuentan *El paraíso de la reina María Julia* (1994), *Travesías* (2000) o *Prosas entreveradas* (2009).



el brusco descenso de temperatura
el modo que tienen ambos de enervarnos
impaciencia del gesto con que los soportamos.
Más luego aquel lejano Pampero llena de vapor el aire
 asciende la presión atmosférica
 se diferencia en seco o húmedo
 y se pierde en nubes de polvo
 o en la esperada lluvia,
 en el mejor de los casos.

Éste
—el viento *cercio* de la *Hispania Citerior* descrita por Catón el Censor—
re seca el aire,
Lo dicen activo y animoso,
aunque irrita su persistencia
ese duro quemar de las plantas su temprano brote.

Con los años lo prefiero
 me aguza el ingenio el frío que provoca
Lo siento en Zaragoza, lo respiro en Oliete
 ¿Se llama esto integración o es pura resignación?

Más del clima húmedo tengo la nostalgia de su empalagosa omnipresencia
de su agobio y cristales empañados
el sudor con que acompañó mi juventud de ventanas abiertas al río—mar
el cuerpo desnudo sobre la sábana tibia del verano
el frío penetrante de un invierno de bombillas callejeras
oscilando en una esquina mal iluminada
donde se perdieron amigos y recuerdos
y adonde acudo ahora buscando desentrañar su esencia
antes que la niebla del olvido lo destruya todo.



Aterrizar en el Recuerdo

Si climas hay muchos
del clima húmedo quisiera hoy hablaros,
por aquella presencia con que lo viviera hace muchos años.
Bocanadas de la memoria revividas apenas aterrizamos en el recuerdo.

Porque en el preciso y medido inventario de nuestras vidas,
cuenta la experiencia de vivir la humedad desde adentro
nacer en ella
estar condicionado por factores que forjan en cada uno su original reflejo,
esa miriada de gotas siempre diferentes en que se condensa.

La memoria de un torrente desbordado

Otras veces la humedad es lo que queda,
un resto, la memoria de un temporal o un torrente desbordado,
la resaca barrosa y pertinaz de una crecida,
los recuerdos que impregnan los muros marcados por los graffiti de un cielo
encaprichado.

Pasó el temporal, se saca o seca el barro,
más bajo la superficie asoleada
engañosa y disfrazada la humedad persiste.
En realidad siempre estuvo allí,
agazapada.

Las sábanas húmedas esperan el contacto

En las mantas
—frazadas las llaman por esas latitudes—
y en las sábanas de la cama, la humedad se solaza en esperarte
esa sensación de frío capcioso con que envolverá tu cuerpo cansado
cuando busques el reposo.



(Lo hará como una caricia de la mano helada que cruzas en tu vida, con ese gesto condescendiente del cariño que sólo permanece en el recuerdo). Comenzará la blanda lucha que se prolongará a lo largo de la noche, entre tu cuerpo y esa textura donde la humedad ha encontrado refugio. Poco a poco te harás un hueco de tibieza en el que te agazaparás, las rodillas hacia el pecho, replegado feto sobre ti mismo, temiendo estirar los pies hacia esa zona a la que no has llegado, donde la humedad señorea todavía invicta esperando el contacto de tu piel espacio que antes ocupaba ella con su cuerpo. y cuya ausencia respetas no durmiendo de su lado.



Poemas de Mario Benedetti¹

Selección de Francisca Noguero²

Sueldo

Aquella esperanza que cabía en un dedal,
aquella alta vereda junto al barro,
aquel ir y venir del sueño,
aquel horóscopo de un larguísimo viaje
y el larguísimo viaje con adioses y gente
y países de nieve y corazones
donde cada kilómetro es un cielo distinto,
aquella confianza desde no sé cuándo,
aquel juramento hasta no sé dónde,
aquella cruzada hacia no sé qué,
ese aquel que uno hubiera podido ser
con otro ritmo y alguna lotería,
en fin, para decirlo de una vez por todas,
aquella esperanza que cabía en un dedal
evidentemente no cabe en este sobre
con sucios papeles de tantas manos sucias
que me pagan, es lógico, en cada veintinueve
por tener los libros rubricados al día
y dejar que la vida transcurra,
gotee simplemente
como un aceite rancio.

De *Poemas de la oficina* (1953-1956)

¹ Mario Benedetti (Paso de los Toros, Tacuarembó, 1920). Componente de la Generación Crítica uruguayaya, en 1945 se instaló en Montevideo, donde integró la redacción de *Marcha*. En 1949 publicó *Esta mañana*, su primer libro de cuentos, y en 1950 el poemario *Sólo mientras tanto*, pero no fue hasta 1960, con *La tregua*, cuando adquirió visibilidad fuera del país. En 1973 comenzó un exilio político que duraría doce años. Reconocido como uno de los escritores latinoamericanos más leídos, su producción literaria supera los ochenta títulos y ha recibido prestigiosos premios así como varios doctorados *Honoris Causa*.

² Agradezco al autor que, en los últimos meses de su vida, me haya permitido editar poemas capitales para entender su obra, y que abarcan su prolífica y reconocida trayectoria.



Monstruos

Qué vergüenza
carezco de monstruos interiores
no fumo en pipa frente al horizonte
en todo caso creo que mis huesos
son importantes para mí y mi sombra
los sábados de noche me lleno de coraje
mi nariz qué vergüenza no es como la de Goethe
no puedo arrepentirme de mi melancolía
y olvido casi siempre que el suicidio es gratuito
qué vergüenza me encantan las mujeres
sobre todo si son consecuentes y flacas
y no confunden sed con paroxismo
qué vergüenza diosmío no me gusta Ionesco
sin embargo estoy falto de monstruos interiores
quisiera prometer como Dios manda
y vacilar como la gente en prosa
qué vergüenza en las tardes qué vergüenza
en las tardes más oscuras de invierno
me gusta acomodarme en la ventana
ver cómo la llovizna corre a mis acreedores
y ponerme a esperar quizás a esperarte
tal como si la muerte fuera una falsa alarma.

De Poemas del hoyporhoy (1958-1961)

No te salves

No te quedes inmóvil
al borde del camino
no congeles el júbilo
no quieras con desgana
no te salves ahora
ni nunca
no te salves



no te llenes de calma
no reserves del mundo
sólo un rincón tranquilo
no dejes caer los párpados
pesados como juicios
no te quedes sin labios
no te duermas sin sueño
no te pienses sin sangre
no te juzgues sin tiempo

pero si
pese a todo

no puedes evitarlo
y congelas el júbilo
y quieres con desgana
y te salvas ahora
y te llenas de calma
y reservas del mundo
sólo un rincón tranquilo
y dejas caer los párpados
pesados como juicios
y te secas sin labios
y te duermes sin sueño
y te piensas sin sangre
y te juzgas sin tiempo
y te quedas inmóvil
al borde del camino
y te salvas

entonces
no te quedes conmigo.
De Poemas de otros (1973-1974)



Haikus

30

cada comarca
tiene los fanatismos
que se merece

32

puedo morirme
mas no acepto que muera
la humanidad

67

los apagones
permiten que uno trate
consigo mismo

80

fiebre de oro
y en las calles y campos
barro y mendigos

137

canción protesta
después de los sesenta
canción de próstata

192

vuelve señora /
tras la aduana del beso
vendrá el tuteo.

De Rincón de haikus (1999).



3 poemas inéditos de Amanda Berenguer¹

Océano Desaguado

Resecos: pensamiento y horas
vacían un temporal océano –
y no hay agua – sólo rocas secas
del pasado – relucen
astutas dimensiones –
allí donde se cumple siniestra: la Nada.

Árida y absurda dimensión
deglutiendo vivo el presente –
allí justo – donde habitan
ciegos y sordos –
los pulpos del recuerdo .-

22 se Septiembre 2007

Otra vez frente al sauce que llora lágrimas frías –
luminosas-. Aquí –desde adentro a través
de la gran ventana que da “al afuera”- lleno
de hojas recientes entregándose al espacio y cayendo
en aguacero esmeralda - El sol las ilumina y ellas
danzan su esplendor y pienso
llanto ¿adentro? ¿afuera? ¿Soy yo acaso?
Mírate mano que escribe –mírate con la triste
tinta sobre las hojas de este cuaderno que piensa

¹ Amanda Berenguer (Montevideo, 1921). Integrante de la Generación del 45, ha publicado una veintena de libros de poesía, traducidos a varios idiomas e incluidos en numerosas antologías de poesía latinoamericana, entre los que se cuentan: *El río* (1952), *La invitación* (1957), *Quehaceres e invenciones* (1963), *La Dama de Elche* (1987) y *La Estranguladora* (1995). En 2003, H Editores publica *Constelación del navío*, un volumen que reúne toda su poesía escrita entre 1950 y 2002.



y llora –Primavera- “primera verdad” –
acércate – te espero desesperada –
¿tendré tiempo?

Nada

Caída en el vacío – sin manos
que sostengan: ah! conjuguen
verbo activo – por favor!
Alcancen una cuerda - una escala –
una mano amiga –
que sostengan los minutos – horas y años –
cayendo en el insondable pozo
de la Nada.-
El tiempo disfrazado de presente
nos engaña en su esplendor,
y pasa y pasa sin detención posible:
Hoy somos y mañana seremos –
cómplices eternos de la nada.



6 poemas inéditos de Luis Bravo¹

Al-Faná²

tensa cuerda el aire
diapasón invisible

silencio que sueña al sonar
arde de luz al oro del sol

tensa cuerda invisible

silencio que suena al soñar
arde luz oro sol.

Diván de los Hallazgos

“la tibia brasa el fuego enciende”
Yalal al-Din Rumi (1207-1273)

1.

En Isfahán visité serrallo ya vacío ya poblado
de sedas que al cuerpo envuelven

en Isfahán en lluvia de a puñados
espejos móviles las dulces quejas del kamánche

¹ Luis Bravo (Montevideo, 1957). Poeta y performer, crítico y ensayista, docente. En poesía ha publicado: Puesto encima el corazón en llamas (1984); Claraboya sos la luna (plaquette 1985; cassette colectivo, 1986); Lluvia (1988); Gabardina a la sombra del laúd (Buenos Aires, 1989); Naturaleza Fugitiva (plaquette, 1994); La sombra es el arco (plaquette, Barcelona, 1996); Árbol Veloz (obra multimedia en cdrom, cassette y libro, 1998; en dvd y en CD, 2007); En el contorno del espejo (plaquette, 2000); Anna Blume, traducción y versión oral del dadaísta Kurt Schwitters (libro + cd colectivo, Alemania, 2000); Liquen (Buenos Aires, 2003); Tarja (2004); 31/13 (13 poemas del manifiesto de Vicente Huidobro de 1931 a las 13 letras de Clemente Padín) poemadigital on line, Intemperie (2005). Poemas suyos publicados en antologías y en revistas internacionales han sido traducidos al portugués, francés, inglés, sueco, alemán, estonio y farsi.

² Sufismo: éxtasis en la contemplación y gozo de la divina belleza.



suenan en la fuente

en las serpientes del tabaco algo se mueve
la luna del daf hace esdrújulo el latido
un pie de estrella se alza en las cuatro cardinales del laúd

diván de los hallazgos

cúpulas radiantes, grafías tholth, minaretes del muecín,
arte de sílabas, cocido azul de un mundo cuya mitad
no alcanza ni entiende quien de lueñes tierras viene

convidado por los cánticos
convidado por los cánticos
convidado por los cánticos

que a esa otra mitad del cielo encienden.

2. *Río candil*

el Zaindeh Rud sueña
la segunda mitad de los arcos del puente:
ojos de fuego en la piel del tiempo
el Zaindeh Rud pasando lento en ondas leves:
dibujos del cristal
desbordado panal la luz
imán al bulto de sombra

el tiempo adentro.

Vía

como existe un vivir hacia afuera
sin entrar casi nunca salvo
a descansar como un autómata



existe uno que sueña
despierto el sueño del adentro

se pierde memoria del reino fácilmente
mas nunca se olvida lo entrevisto

se pierde la entrada
se nubla el sendero
y fácilmente pasarán los días
los siglos de años sin entrar saliendo

–camino siempre abierto
nunca es fácil emprenderlo–

“*he estado allí*”, dice uno,
al traspasar la cuerda del corazón

cuando un aroma remoto devuelve
un hilo de sombra evidente.

Acción

I

acción: ejercicio de una potencia.

huella: de hollar acción
o vestigio que se deja en el movimiento;

baile popular de pareja suelta a paso suave,
cadencioso: “*a la huella la huella*”.

descalzo el cuerpo liviano
puro acontecimiento a ante cabe bajo
por
el sentido de las palabras: acción de gracias.



hollar: hallar inclusión en un hueco duradero,
cadencioso: “a la huella la huella”.

II

paso de frontera
entre dos territorios vecinos, huella:
acción de bordear
que deshila
quien precisa ir y venir
de un lado a otro.

Insomnia

“esa asfixiante seda, ese pesado espacio”

Blanca Varela

un lecho perfecto
en el que perder la nuca
almohada de plumas
en la que se rompe el sueño

este ladrido de dios
sábana fría, ojo de luna ciego
oscuro asunto insatisfecho
la máquina del mar
voces sin remedio

larga hora en esculpido féretro
silla de montar en círculos
fina aguja del tiempo

la bóveda estelar laúd desierto
¿quién dice en esa mente esos versos?

agua feroz de vigilante aspecto



inmóvil noche de los despiertos.

Latif (cuerpos sutiles)

el alto palacio en el estanque
junto a las nubes que pasan como peces

agua en la que desde antiguo todo se ve:
ella misma telar del gran magín.



Mi casa es la escritura: antología poética de Cristina Peri Rossi¹

Selección de María Ángeles Sánchez

Dedicatoria

La literatura nos separó: todo lo que supe de ti
lo aprendí en los libros
y a lo que faltaba
yo le puse palabras.
De *Evohé* (1971)

Dolce Stil Nuovo II

Venía insinuada por una larga tradición
oral
que hablaba de ella.
Venía precedida
por las narraciones de los poetas
en diversas lenguas.
Venía en las holandas de las nubes
y en mis sueños preferidos.
De Homero a Octavio Paz
la habían dicho toda
-toda la habían dicho-
No fue mi culpa si la creí
Venía imantada por la historia.
De *Lingüística general* (1979)

¹ Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941). Licenciada en Literatura Comparada, abandonó el país por motivos políticos en 1972 y se trasladó a España, donde fijó su residencia. Ha sido profesora de literatura, traductora y periodista, premiada en numerosas ocasiones por sus textos. De su ingente trabajo como poeta, narradora y ensayista, destacan *Evohé* (1971), *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), *La nave de los locos* (1984), *Solitario de amor* (1988), *Poesía reunida* (2005), *Cuentos reunidos* (2007) y *Play Station* (Premio Loewe de Poesía 2008).



Amar

Amar es traducir
-traicionar-.

Nostálgicos para siempre
del paraíso antes de Babel.

De *Babel bárbara* (1991)

Babel Bárbara

Altiva como la A (anaconda)
Balbuceante como la B (Babel bárbara)
Colérica como la C (carismática)
Dorada como la D (ditirámica)
Elemental como la E (elegíaca)
Furibunda como la F (fáustica)
Gutural como la G (gárgola)
Hipnótica como la H (hendida)
Íntima como la I (imantada)
Jupiteriana como la J (jónica)
Lúbrica como la L (loba)
Mórbida como la M (marmórea)
Nocturna noctiluca (nacarada noche)
Opulenta como la O (ombligo y ópalo)
Quejumbrosa como la Q (quimera y quejido)
Rúnica como la R (rondadora)
Sardónica como la S (soez, soñadora)
Turbadora como la T (tañido y tambor)
Ungida como la U (umbría, ungulada)
Visceral como la V (vientre, voluta)
Yuxtapuesta como la Y (yoica)
te maldigo y te bendigo
te nombro y te fundo.

De *Babel bárbara* (1991)



Oración

Líbranos, Señor,
de encontrarnos,
años después,
con nuestros grandes amores.
De *Inmovilidad de los barcos* (1997)

I

Tengo un dolor aquí,
del lado de la patria.

VII

Una vez emprendimos pájaro
el vuelo
por eso continente
nos son ajenos
todos los viajes
todas las tierras
tránsito

De *Estado de exilio* (2003)



La velocidad de las uvas

Rafael Courtoisie¹

El sheriff me echó del pueblo a patadas, mientras me apuntaba con la Colt '45 y se rascaba la inmensa barriga. Amenazó colgarme.

-Si no te vas ahora mismo -dijo- te cuelgo.

Era rudo. Muy rudo. Tenía bigotes y el pelo casi azul debido a la tintura que empleaba para disimular las canas. La estrella dorada en el pecho de la camisa oscura. Botas de cuero de serpiente pálida.

Me pateó el trasero. Rodé dos veces sobre el barro, resbalé en la bosta, sentí vergüenza y fiebre y nada me dolió salvo las risas de las mujeres de polleras indistintas, largas, y el salivazo espeso del barbero que estalló en mi rostro cuando me levantaba.

Juré volver.

-No vuelvas -dijo el sheriff.

Juré que lo haría.

Era un día de sol. Había algunas nubes bajas en el borde del cielo, sostenidas por algunos árboles que parecían manos de un esqueleto, de tan finos y blancos que estaban, de uñas largas, ramas que se aguzaban para arañar el horizonte y alcanzar la luz.

Entré en el desierto. Vi un bisonte agonizante del tamaño de un barco con la lengua afuera, gris y echado sobre una duna. Vi una serpiente de cascabel, vi un pelo de la sombra que avanzaba y al tiempo me di cuenta de que era mi propia sombra, era mi cuerpo bajo la luz del sol que proyectaba esa línea errante.

Tuve sed.

El desierto es mudo y transparente. Alcanza un día para confirmarlo. Las voces se ahogan en la arena, los huesos se cubren de polvo dulce, aserrín de hueso fino. Las palabras matan.

¹ Rafael Courtoisie (Montevideo, 1958). Es ensayista, profesor universitario en Uruguay y visitante en universidades del extranjero, editor de cultura en revistas y semanarios y periodista en diversos medios. Es autor de libros de narrativa así como poeta. Su vasta obra ha recibido premios nacionales e internacionales y ha sido traducida a varios idiomas entre los que se destaca especialmente el Premio Internacional de Poesía de la Fundación Loewe



Tuve la alegría de un pez cuando vi el agua. Era un ojo y metí la cabeza. Bebí y llené la cantimplora.

Volví al pueblo durante la noche. Entré en una casa como la frescura. Degollé a una mujer y a un hombre dormidos.

En la casa había una pistola y un rifle. Los tomé y también me llevé las municiones. Antes de irme descubrí sobre la mesa un pastel de manzana. Estaba intacto y lo comí. Preparé café y encendí un farol en cuyo círculo de luz murieron durante mi estadía grandes mariposas pardas.

El barbero estaba durmiendo en el segundo piso. El cilindro de espiral rojo de la puerta de la peluquería estaba inmóvil. El indio de madera, con los ojos abiertos, tenía olor a tabaco y las manos llenas de cigarros gruesos como dedos. La puerta del local se mantenía cerrada pero no me costó demasiado trabajo hundir la cerradura en la madera hasta hacerla ceder en silencio.

Subí al piso encima de la barbería, y me planté cerca del lecho donde roncaba el hombre calvo.

–Barbero –ordené– despierte.

–Barbero –para que me viera.

A la tercera vez abrió los ojos. Me miró mudo. Esperé a que saliera por completo del sueño, a que me reconociera, y escupí:

–Soy yo.

Con la navaja de afeitar.

Ahora le tocaba al sheriff.

Era un hombre grueso y recordé al bisonte. Dormía en camiseta y calzoncillos largos, pero en la noche parecía un animal jocundo, una especie de bestia ruidosa.

Roncaba por la nariz, hinchaba el pecho. La mujer dormía a su lado y tenía una boca irregular donde los dientes, sorprendidos por la noche, habían desaparecido. Del lado de ella, sobre una pequeña mesa, descansaba un libro y un vaso de leche a medio tomar. Del lado de él dormía el revólver muy cerca de las cinco puntas de la estrella.

–Comisario– grité, y despertaron los dos.

La mujer abrió las encías.

–Comisario –hablé– ¿Me va a colgar?



Me miró con la cara redonda, en la piel le asomaban las puntas blancas de la barba del día siguiente. Los ojos como huevos.

– ¿Me va a colgar? –repetí.

Alzó la mano sobre el pecho y lo maté de un golpe. La viuda no creyó en sus ojos, pero después se incorporó en la cama, sobre la forma física del bulto, y comenzó a llorar.

En la noche del pueblo había un aroma que no pude reconocer. Me acerqué a una verja y sobre un manojo de alambres vi la parra. El cuerpo retorcido, unilátero del tronco se abrazaba al poste, y las ramas jóvenes se abrían en lo alto con pequeños racimos caprichosos. Las frutas todavía no habían madurado y tenían el tamaño de semillas de limón. Estaban apretadas en un murmullo verde.

En el piso había un barril. Y más allá la lengua de un arado roto.

Los zarcillos de la planta rodeaban la conciencia, la sombra se veía distinta suspendida en el aire de la muerte.

Las frutas tardarían un mes más, por lo menos, en madurar. El propietario haría vino dulce, agregaría azúcar y alcohol al mosto violeta en el barril de madera, mataría las mosquitas que invaden el olor del hollejo podrido y comen la carne de la pulpa.

En una fiesta alguien se iba a emborrachar con mi presentimiento. Pero ahora las hojas iban lentas, arrastraban la porción de viento que les correspondía. Eran hojas nervadas, más pesadas que la luz, y estaban a dos metros del suelo. Pesaban más que las uvas cuya piel disuelta en la tierra todavía no estaba pronta.

Nadie gritó. Pero al día siguiente los hombres insultarían a mi madre y las mujeres de polleras largas se acordarían de mi cara como si las hubiera amado, como si aún permaneciera dentro de ellas. Una en particular se acordaría de mí a lo lejos, antes del próximo atardecer.

Robé una yegua negra y huí a California.



Mixed emotions

Amir Hamed¹

Aquí mi trofeo de guerra, un zippo de veterano, inextinguible después de tanto olvido y trampas bobas de Vietnam. La leyenda cuenta que lo inventaron a fin de proteger al ansioso, cuando la noche es gazapera de enemigos y los nervios sólo dan para fumar. Fue lo primero que vio Alejandro Ramela, en una plataforma de tren, cuando lo comunicaron devuelto a la vida; es, junto a un par de souvenirs fragmentados, todo lo que parece haber quedado de él, salvo esto que va siendo hora de contar.

Nunca se sabe dónde empiezan, ni siquiera cuándo terminan. Podría haber comenzado en las junglas asiáticas, percutidas de napalm, o después de una derrota frente a Argentina, directo, vía satélite; o en cualquiera de los recitales de los Rolling Stones a los que asistí desde un Philco brasileiro, blanco y negro. En rigor, comenzó en esa edad preinternet, en uno de esos siglos empachados de guerras, cuando los bares eran sólo blancura de tuboluxes. En uno de esos bares me esperaba Alejandro, a punto de enfilarse hacia una Chicago resonante a gangsters, a retumbar de economistas y a los acordes de Junior Wells, a la que no quería regresar sin hacerme entrega de regalos.

Aquí los tengo: una camiseta de algodón, proveniente de un recital de los Stones en Chicago o Milwaukee, junto con fragmentos de una botella de tequila comprada en el Free Shop del Kennedy.

La camiseta es sencilla y obscena como todo lo de esas momias estridentes. El frente es previsible; la misma lengua exorbitante que acompañó la música de la mejor banda de rock'n roll, la oyeran en Saigón, en Louisville o en un barrio de Treinta y Tres, donde yo mismo había zapateado el concierto a fuerza de

¹ Amir Hamed. Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Northwestern University, dirige www.henciclopedia.org.uy y es redactor en jefe de *La Guía del Mundo: el mundo visto desde el sur*. Desde 2003 compone música rock y canta. Ha publicado las novelas *Artigas Blues Band* (1994), *Troya Blanda* (1996) y *Semidiós* (2001), las colecciones de cuentos *Qué nos ponemos esta noche* (1992) y *Buenas noches, América* (2003), además de los ensayos *Orientales: Uruguay a través de su poesía Siglo XX* (1996) y *Retroescritura* (1998).



Norteña tibia, olvidándome, frente al temblequeo ceniciento de la pantalla y el escenario faraónico, de lo que siempre había optado por decirme: que la vida debía ser en todas partes más o menos la misma canción. Claro que en Treinta y Tres no hay estación de trenes secuestrando tu nena o tu vida; hay apenas una banda de blues, –cuyo guitarrista esto escribe–, y escasean los veteranos de guerra.

Alejandro me sabía malversando literatura en aulas itinerantes de la campaña, me entendía más bien amancebado, y ese fin de semana de carnaval se extrañó de mis canas tempraneras. A mi vez, pensaba encontrarlo más gordo, y dudaba si el arquetipo al que se iría acercando sería el de un artista junkie y desenfrenado o el de sigiloso lector en las babilónicas –así me dicen que son– bibliotecas de Northwestern. En realidad se lo veía igual a cuando nos dormíamos y germinábamos pesadillas en las clases de latín, con ansias de conocer mundo, aplaudir en vivo a los Stones y, mientras esperábamos la señal para embarcarnos, nos aturdiámos remojando a Virgilio y Cicerón en espinillar y componiendo canciones de a tres tonos para una banda que jamás tocó en público.

En una mesa junto al rincón, encrespado el cráneo por las aspas de un ventilador de techo que removían el aire caliente y el olor de las milanesas, se mostraba displicente, remojando en whisky su rutina de ojos perdidos (esquivando a dos morochas escotadas y parloteantes en la mesa de al lado) y nadie hubiera dicho que le habían sucedido cosas terribles. Al verme llegar, pidió uno doble para mí, antes siquiera de saludarme. Hubiera preferido abrazarlo pero, estaba visto, el saludo no podía ser demasiado efusivo. Conversábamos, sin mayor criterio, de nuestras aventuras escolares, de conciertos, de la selección nacional y, faltaba más, de libros recientes. Interrogando, porque lo remoto nos abre la imaginación o el humor, sobre si se había vuelto borderline o coach potato, en una semisonrisa respondía que, mucho peor, quisieron darle una pensión.

Insensiblemente, las caras de los parroquianos nos derivaron hacia el televisor, sin volumen, que reiteraba flashes de misión punitiva estadounidense en mitad del desierto. Intenté desviar la atención de semejante paisaje, que aunque insonoro escondía niños muertos o averiados por el hambre, improvisando una oda turbia con prodigios de la civilización norteamericana, v.g Bob Dylan, el Pontiac del treinta y nueve que tenía mi viejo, Silicon Valley o la Pepsi Diet,



Henry Miller, Mac Donalds, Allen Ginsberg, los aullidos de Janis Joplin, Henry Ford. Él, con ya varios tragos amontonados en el pincho de los tickets, retrucaba aspado que sí, claro, my dear smart ass: no alcanzaban las galaxias para almacenar los prodigiosos fanáticos que vomitaron, por ejemplo, en el recital de los Stones, sin dejar de lado la chatarra semoviente que multiplicaban allí, no sólo tecnócratas latinoamericanos sino sobre todo, repetía como si fuera un estribillo de Chuck Berry, Vietnam (era algo así como, “los hollejos de Vietnam”, y percutía con los dedos, un back beat que zamarreaba, para mi consternación, la botella de tequila). Antes de poder inquirir yo si se trataba de una canción nueva, me preguntaba si alguna vez había bombardeado una población civil o si tenía heridas de guerra.

Probé desviar la charla hacia los vasos vacíos. Alejandro iba a reclamar otro escocés pero se le habían acabado los pesos y, como era muy tarde para trocar moneda, convidé yo con unos Old Times del país. Mientras, buscando apaciguarlo, que esa camiseta era para mí una quimera sobrevenida trofeo, un vello-cino de algodón, explicité. Pero a Alejandro ya cualquier cosa lo amartillaba; pasó a informar que –como yo– algunos yanquis buscaban Eldorado en camisetas. Otro tipo había soñado con tener una y acaso finiquitarse con ella puesta, pero empezó a masticar hielo sin rebajarse a explicaciones. Intenté sonsacarle el resto con unos huevos gramajos, también de mi bolsillo, y preguntando si había seguido las eliminatorias para el mundial. La suerte ya estaba echada, de todos modos, y no había tónica capaz de alejarlo de sí mismo en una abandonada estación de tren en los confines de Chicago (Desplaines, creo que se llama), en una grumosa noche de verano, esperando el tren, acaso tan relleno de alcohol como en ese carnaval montevideano, acaso aprestándose en lo hondo para nacer de nuevo.

Yo debía estar sobrio, pero no menos mareado. Todo lo que tenía era dos camisetas, Vietnam, y una región de Illinois, y trataba de ordenarlo entre la heterodoxa concurrencia que, atronadora, trocó a las jovencitas iniciales en una especie de convención de lubolos o del club de admiradores de la Reina de la Teja. Resignado a no poder derivar la charla, casi le supliqué diera magnitud y orden a su narración. Como para otras cosas, el ambiente no ayudaba, y nuestros vecinos de mesa no se privaban de percutir y desoxidar retiradas de los Nuevos Saltimbanquis, que vociferaba una radio latosa encasquetada por al-



guien al mostrador, directamente, decía una voz, desde las canteras del Parque Rodó, en esta noche ideal para espectáculos al aire libre.

El famoso tren elevado de Chicago tiene una terminal con plataforma morrocotuda. Por lo visto, para Alejandro un escenario bluesero servía de punto de partida o acaso de conclusión a lo que yo ignoraba si era un teorema, una historia o una elegía estrábica. En todo caso el escenario de los Stones era como un portaaviones (su caletre, ostensiblemente, deambulaba entre perímetros desmesurados y llovía y el recital no había sido en Chicago, sino en Wisconsin). Él, aprovechando la última semana de vacaciones y movido por el ardor deportivo o la amistad, hizo mareantes conexiones en el elevado para contemplar un partido contra Argentina en la parabólica futbolera de un rioplatense microbiólogo que vivía precisamente ahí. Es decir, ni en Wisconsin ni en Vietnam.

El partido fue por el Sudamericano y se jugó en Brasil, precisó, amoscado ante mi semblante detectivesco, y la casa de aquel amigo estaba en Desplaines, donde hay esta estación con un andén tan mayúsculo. Se habrían vaciado una botella, y solo, a eso de las dos de la mañana, aguardaba el incierto tren que lo llevaría al norte de la ciudad. Uruguay había perdido y el calor era bochorno. Siendo el único aspirante a pasajero en su leit motiv, la plataforma, se echó sobre un banco, apoyó la cabeza en el bolso, y no sabe cuánto esperó. Regado por una luz caudalosa, no se imaginó posible receptor de un ataque, con nada más un bolso envasando un libro. En todo caso, no pudo saber si se durmió. Al abrir los ojos no pensó que podía haber muerto. Chispeaba un encendedor y alguien le tendía un Marlboro que no vaciló en aceptar. Entre los treinta y cinco o la cuarentena, enarbolado detrás de un bigote aparatoso, un individuo tal vez fornido pero en derrota, le sonreía, le daba fuego y se presentaba. Era Sam Meham, veterano de guerra, que le señalaba a alguien más, plegado sobre un asiento, del otro lado de la plataforma. El otro era un negro, mucho más intenso que cualquiera de los que tamborileaban detrás de nosotros y, explicaba Meham, había querido acuchillar a mi amigo.

Basta conocerlo para pensar que había recibido la noticia con la misma cara, entre incrédula y divertida, con que me lo estaba contando. En todo caso era grato recordarse con vida. Por último ya venía el tren y Meham, tras acercar su encendedor de sobreviviente en Haiphong y reportarse ex sargento recién sali-



do del hospital, lo invitaba a Cicero, a tomar unas copas; es decir, a celebrar. A pesar de su nombre, Cicero nunca fue lugar para latinistas sino para mafiosos. Siempre había querido visitar ese barrio por la paradoja del nombre, porque Frank Nitti, allí y en el blanco y negro de Los Intocables, atrincheró sus madrigueras y destilerías. Volvió a ofuscarse ni bien Smart Ass, es decir yo, imitando la voz en off de la vieja serie, recordó que las persecutorias Fords de Elliot Ness eran compradas en Montevideo. Lo cierto es que, si agregamos cierta amigueta de Alejandro stripper a cuatro dólares la hora en un bar de Cicero, todo volvía irrenunciable la oferta.

No me omitió algunos detalles como que no había strip tease, ni siquiera camareras en topless; llegamos a un bar con dos porteros mofletudos y a los que por alguna parte se les asomaba una culata. Meham señaló que eran '45 y, reconociendo un extranjero en mi amigo, le advirtió le iba a mostrar cuán desierta vivía la gente por esos rumbos. Alejandro se sonreía calibrando que ese varón melancólico era su cicerone en Cicero, su Virgilio por algunos dark-sides de la ciudad de los vientos. En el bar repleto bailaban algo de Prince o de Madonna, el yankee pidió dos bourbons y el de acá descubría una muchacha consumida y pajiza escrutándolo tenaz. Al contarle, Alejandro se reía. En el bar, en el otro bar, la pajiza también sonrió, un tanto imperfectamente: le faltaba la dentadura. Ella se disculpó: es que estaba muy aburrída.

La radio gangosa y un negro que se acercaba hacia nosotros pervirtiendo la melodía –si bien no los lyrics– nos daba un estribillo de los Stones, Mixed Emotions, después de Malevaje por Alberto Castillo y Tamboriles, tamboriles, también por el mismo intérprete. Entre hipos y buenas maneras, visteando mi regalo envasado, un parroquiano nos pedía si lo convidábamos con un trago. Destapamos, el mozo nos trajo un vaso; el negro probó el tequila, nos dijo que no era grappa. Nosotros ratificamos y volvimos al tortuoso vaho de pub en Cicero, donde se multiplican las pantallas de TV y una camiseta de Northwestern le terminaba de complicar la vida a Alejandro Ramela, nacido en cerca del Parque Rodó y acaso renacido en Desplaines.

Manguerearon bourbons en la barra del Sullivan's hasta vaciarse los bolsillos de Alejandro. Si bien nunca supo que debía agregar medio litro de escocés a los que mi amigo estaba mandándose, Meham luego diría no saber cómo del



bolsito logró resistirlos. Bebedor plácido, Alejandro ya sospechaba en Meham un alcohólico bastante más acabado que el negro que, desinteresado de historias gringas, se alejó poco antes hacia la radio, tarareando, acaso irónico, no voy en tren, voy en avión, no necesito a nadie, a nadie alrededor. Entre trago y trago, deshidratando la barra de Cicero, Alejandro computaba consecuencias y contradicciones en la historia de Meham, más alerta que yo cuando escuchaba la suya, porque mi pescuezo nunca ha estado en juego.

Meham entre los suyos era un perdedor y su vida era inenarrable; a lo largo de un fin de semana, sin embargo, se la contaría entera a mi amigo. Ya en el Sullivan's los tímpanos de Alejandro fueron siendo infiltrados por pantanos asiáticos, trampas bobas, vísceras de viejos y niños. Al ritmo de Prince o de Madonna, Alejandro se esforzaba por discernir el zumbido de millones de mosquitos, una noche en que su interlocutor fue el decimosexto en violar una adolescente amarilla, el espesor de las bolsas de plástico en que los compañeros de Meham iban regresando a casa, o de adivinar, entre la euforia de las luces del pub, el deslumbramiento del NAPALM; en fin, cosas casi tan horribles como la derrota frente a Argentina, cosas que aquí sólo se cuentan a un amigo. Oía, además, cómo el mismo héroe de aquellas infamias había forcejeado con un negro en el andén de Desplaines y arrojado un cuchillo a los rieles mientras alguien, con la cabeza desenvainada sobre un bolso, dormía sin sospechar que le estaban salvando la vida.

Alejandro, junto a los durmientes, se había convertido en princesita encantada a merced del tren de los otros mundos. Una alteza cenagosa -a juzgar por el salvador que la noche le había adjudicado- a la cual, para que se despabile de una vez, le están contando su propio cuento. Se descubrió la estrella de un drama mudo (fotograma, a su vez, de la épica crasa de Meham). Le llegaba el turno de presentarse al resurrecto del relato y anticipar cuán poco tenía para decir de él: aturdiría alumnado en Northwestern University, sin alejarse mucho del campus. Detestaba ponerse a hablar de sí mismo, y más de trastos como su biografía escolar, pero eso al menos se presentó como un charco plácido dentro de la saga de sordidez que, en cada sílaba dificultosa, iba desgranando el bigotudo.

Ahora sí que Alejandro creyó estar soñando porque el otro no sólo se machacaba la frente con la mano comprimida, felicitándose de una amistad tan flamante y prestigiosa; además transmitía esa condecoración a los parroquianos y a las



dos mujeres que, tras la barra, no paraban de aturdirlo con bourbon. En la estación, viendo a mi amigo dormir tan despreocupado, Meham lo había pensado -y ahora no se lo perdonaba- un vagabundo. Todos, en aquel vaho, brindaron por el error. Yo me alegré y me serví más tequila; por fin aparecía la otra camiseta encajándose en el puzzle: Meham nunca consiguió infiltrarse en un aula de Northwestern; como a tantos otros, lo habían rechazado. Nada codiciaba más que una T-shirt, una camiseta de Northwestern que pedía en retribución, ya por haber salvado una vida, ya por haber asesinado en nombre de todo lo que es bueno y decente o, luego pensaría Alejandro, por vagabundear hambriento entre bares y hospitales. Alejandro era propietario de una de los Wild Cats, el equipo de basketball de la universidad: pensó que, con la camiseta, aquella aparición se hundiría sosegada en su madriguera. Pero cuando el narrador dejaba entrever un cauce, probablemente etílico, para su aventura, un vaso vacío nos desbandó. El negro -Erwin Cardozo, ex half derecho de la tercera de Rampla Juniors, a poco lo supimos- pedía otro traguito, maestro, y muy civil se sentaba con nosotros para prosearnos un poco de su vida.

Al mapa ya bastante disperso de la charla se le agregaban la cancha de Rampla y algunos caserones dormidos de Capurro, pero olvidado del entorno, a pura tequila, a puro purgante, Alejandro proseguía. Meham llevaba tres días sin comer y la invitación a un desayuno en Mac Donalds, al salir del Sullivan's, con un sol amarillo molestándoles la borrachera, fue el detalle que completó la catástrofe. Ahí se ganó la admiración enfermiza, el intratable afecto de Meham, a quien nadie jamás trató tan bien, desde su niñez remota con guantes de baseball y pasteles de calabaza. No pudo no llevarlo a su casa, olvidar su propia embriaguez y seguir forrándolo con comida y alcohol, teniéndole cada vez más miedo durante cada minuto de aquel kilométrico domingo.

Todo el jamón, todos los huevos, todo el pan, todas las salchichas Dubuke, que eran, entre libros, fotocopias y discos, las vituallas de mi amigo, no calmaron al huésped. Agradecía la hospitalidad hasta el estropicio y, en tanto más se irrigaba con gin, cada vez más desesperado, aclaraba lo que Erwin Cardozo temía: no era gay, que su benefactor no confundiera. Pidiéndonos cigarrillos, eructando tequila, algo descontextualizado, Cardozo afirmó que entonces ese gringo resultó, sin vueltas, puto, y yo que no; en todo caso no importaba, por favor déjenos seguir.



Al mediodía se volvió previsible que la prometida camiseta de los gatos salvajes, donde no se leía *Northwestern University*, no era el sueño de Meham. Tampoco se dejó caer desplomado por el último trago de gin o por la inusual digestión sin soltar otro detalle: la noche anterior, la del sábado, la que había terminado o empezado en la estación de Desplaines, en el hospital para veteranos, un facultativo, antes evasivo y de lentes, lo había desahuciado. Se oía la palabra *cirrosis*, se veían cicatrices de esquirlas de mortero y de granada. Extenuado e insomne, con pujanza sólo para sostener la resaca, para el recelo, para el instinto, Alejandro se aplastaba en el sofá, mientras aquel enorme prójimo, Sam Meham, dormía sonoramente en toda su cama.

Atardece en las ventanas y Meham, sin olvidar la camiseta, la guerra, el médico, y recordando ahora una mujer negra y dos hijos que lo despreciaban, volvió al mundo, al living de la casa de Alejandro, para comerse los pocos restos. El anfitrión, pretextando la famosa privacidad que se lleva por allá y recordando que al día siguiente tenía que vérselas con un grupo de jovencitos rubiones, tempraneros y ansiosos, pidió ser dejado a solas, a fin de preparar los trabajos de la semana. Más tarde, a medianoche, Meham podría volver; en la mañana del lunes comprarían la camiseta.

En cinco horas Meham, que no conocía la zona, tenía tiempo para perderse definitivamente. Alejandro, sin embargo, no la sacó tan a precio. Tuvo que informarle dónde había un bar, y proveerlo de ocho dólares, que era lo que había en su bolsillo. También se resignó a recibir los signos de la próxima novedad: el lunes, estrenando una camiseta, Meham pensaba adelantarse a la cirrosis, a las tenaces esquirlas, pensaba tener el valor al menos para eso. Solo, calibrando que a esa altura del mundo no es bizarro alojar suicidas, Alejandro sustituyó los libros por *Brasil-Paraguay*, también por el *Sudamericano*, también vía satélite. Los paraguayos presentaron suplentes para no arriesgar jugadores, precisó Erwin Cardozo y, a propósito, su propia trayectoria atlética fue clausurada un jueves, con fractura expuesta de tibia y peroné. No nos mostró las marcas, pero sí unos bolígrafos, único residuo de su último empleo en *Sylvapen*. Nos ofreció uno a cada uno y aseguró que funcionaban; cortésmente, lo más cortésmente posible, los rechazamos. Como para librarse de insistir, preguntó si aquel gringo, Meham, había vuelto.



El mozo, ya desempacado de su casaca mugrienta, encajaba las sillas sobre las mesas. Cuatro patas, ocho patas, doce patas de madera estirándose hacia el techo; las aspas del ventilador no se movían; afuera un canilla anunciaba *El País de los domingos*, y la radio, y Gardel, nos avisaba que ya no hay en el bulín aquellos lindos frasquitos y piantá de aquí, no vuelvas en tu vida. Según parece, a media noche, muy puntual, Meham, en vez de llamar por el portero eléctrico, golpeaba la puerta. Ocho dólares no podían haber pagado la borrachera que lo ensanchaba, ni siquiera las latas de cerveza que, sonriendo turbio, estiraba hacia Alejandro. Alguien más, en el bar de la esquina, se había apiadado de su encendedor de veterano. Dio algunos pormenores explicativos de la *Budweiser*, se sentó en alguna parte y en el monólogo emergió un revólver aguardándolo en otra parte de la ciudad. Iba a ser uno más, decía, entre los anónimos muertos que siguen muriendo en Vietnam, es decir en Orlando, Brooklyn, Chicago, o Nuevo Mexico. Sin atender detalles del lugar, algún carraspeo del mozo, el silencio de la radio, la luz del sol ansioso filtrándose en el piso y la cortina metálica, Cardozo servía tres largos tequilas, estos sí, definitivos.

Lento hasta la histeria en la madrugada afónica el soliloquio dipsómano descarrilaba de su corredera de agradecimientos; Meham carcajeaba entre gargarismos diciendo que, por una vez, le iba a ganar al tío Sam, y participó su testamento. Nadie reconocería su cadáver indocumentado; por lo tanto, después del papeleo a ser firmado la tarde siguiente, Alejandro Ramela, nacido en algún rincón de Sudamérica, podría cobrar, para siempre o por mucho tiempo, una pensión de veterano: Sam Meham comenzaba por regalarle el encendedor. Imposible interrumpir ni desviar aquel monólogo que se arrastraría, obsesivo, tartamudeante, circular como la voz de Alejandro al recordarlo. A estas alturas el sudor frío de las manos y la sequedad de la lengua eran más que el cansancio de una noche de vigilia, que toda posible piedad, que ochocientos dólares más al mes. Ni a Erwin Cardozo le cupo dudar: no era aquel gringo el que se iba a morir; en el birrete universitario, poca curiosidad por volverse a Montevideo en bolsa de plástico. En estos casos, ya se sabe, el muerto es siempre el otro.

De alguna manera, llegó la mañana. Alejandro, con dinero reciente de un cajero, pagaba otro desayuno, en otro *Mac Donalds*. Los párpados de tres o cuatro yankis relojeaban a un Meham exaltado y recién bañado, porque iba a entrar, por segunda y última vez, a *Northwestern*. Si bien mi amigo en esto era preciso,



difícil no imaginarle a Meham un revólver abultando; pero arreciaba el calor y el ex sargento había decidido bañarse, quién sabe después de cuánto, y embutirse para la ocasión en una camisa de Alejandro. Por caminos sinuosos, entre una muchedumbre de edificios indiferenciables, marcharon rumbo a la cafetería de la universidad. Es en ese edificio que venden las camisetas, pero hay otro, que Meham no debía conocer, en donde el hipotético resurrecto -quiero decir, Alejandro- tenía su oficina. Usted se portó como un criollo, decretó Cardozo; no hubo llamadas ni policías que buscasen a Meham sentado entre las mesas de plástico de la cafetería, aguardando con veinte dólares de Alejandro la apertura de la Book Store para comprar el trapo, salir del campus y, con el vuelto (compró la más barata) emborracharse una vez más.

Al menos hasta el presente, las clases en Treinta y Tres no nos obligan a carraspear tres horas desangrados por los nervios. Una antesala que quisiéramos fuera de un almuerzo apacible y no del encuentro con un hombre desamparado y ebrio, que desentona con prolijidad obsesiva de una universidad circunspecta. Ahí estaba, nomás, fumando borracho en el mediodía, y en el pecho de la camiseta lila, debajo de los bigotes, a Meham se le leía Northwestern. Meham sonreía y notificaba no haber creído que el de acá fuese a regresar; Alejandro dijo aquí estoy, pretextó ir solo para procurarse un almuerzo antes de salir y seguramente ironizó algo acerca de su destino, al robar, de la cafetería, un cuchillo de mesa, disimulable en un bolsillo, para ir a enfrentarse, al menos con el estómago lleno, al excesivo Meham y a lo que fuera.

Lo cierto es que se desmayó o, como se dice, perdió el sentido después del último sorbo de tequila, golpeando con la cabeza la botella vacía que se deshizo en el suelo y no hubo forma de recuperarla. Soy algo enclenque; Cardozo me ayudó a sacarlo a la mañana ciega y a meterlo en un taxi. Mientras el detallista ex half derecho comunicaba que a Alejandro no se le veían marcas, fue preciso recordar que no hay viaje gratis. De los bolsillos del desmayado salieron unos dólares y, antes, un encendedor plateado y con capucha; también, por suerte, las llaves. El viejo pedernal a gas todavía frotaba y daba fuego. Se leía U.S. Army: no había nombre, sólo una cifra.

Como no se recuperaba ni en la puerta de su casa, lo acarreamos al dormitorio y le dejamos los pies tapados. En la vereda, intenté regalarle, en recompensa



-Alejandro no se hubiera ofendido, sigo creyendo- la camiseta con los conciertos pero esta vez le tocó a Cardozo declinar. Me pidió, en cambio, uno con filtro y le dejé la caja de Marlboro de Alejandro, por fortuna extraviada en mi bolsillo. No me costó aceptar, esta vez, la lapicera y unos trozos de la botella que se había guardado vaya uno a saber por qué. Recuerdo que, mientras se alejaba, Erwin Cardozo tarareaba Mixed Emotions. Lo demás es previsible; al atardecer de aquel domingo volví a ver a mi amigo y terminamos cantando blues.

Ya son siglos sin saber de Alejandro. Me gustaría contarle que, no obstante la lengua de la camiseta es rosada de tan colorida, subo con ella al escenario cada vez que mi banda toca; también que las canciones con él compuestas, hace tanto, siguen encajonadas. Acabo de apropiarme del encendedor. Ayer, en un lugar impensable, encontré un bolígrafo con el que esta historia no ha sido escrita.

De Buenas noches, América (2004)



Fantasmas en tu coronación

Teresa Porzecanski¹

Yo era mucama en un hotel mediocre y barría los pisos de las piezas. A veces hacía té o café para los huéspedes y me daban también una propina. Hacía las camas, hurgaba en los roperos lejanas vetas de jabón y naftalina, escuchaba los susurros de las puertas en horas irreales de fantasmas.

Una tarde, el timbre de la pieza doce llamó insistentemente: terminé, sin embargo, de leer mi revista y subí sin apuro las escaleras. Abrí la puerta de la pieza y encontré un hombre caído sobre un *bidé* con agua. Desnudo, parecía una masa de budín enorme y crudo. Mientras el grifo goteante llenaba la bañera con un cloqueo repetido, inspeccioné su cartera de viajante: había pomos de pasta dental, ropa interior, un cerrojo usado de puerta y dos paquetes indefensos de agujas de coser. Hurgué en los apretados bolsillos del chaleco y una media de mujer se desenroscó como una víbora. Debajo de la cama, los zapatos gastados guardaban celosos un par de medias grises ovilladas. El pobre había muerto en esa pieza apenas después del mediodía.

Vinieron policías, preguntaron: conocía yo a aquel señor Eugenio López Biela, lo había visto alguna vez, de hábitos normales o más bien gelatinosos. En vez, subí corriendo hasta el cuarto de limpieza: allí, detrás de palanganas y cepillos, escondí el portafolios con sus pomos de pasta, la ropa interior y el cerrojo con huellas de viruta en sus canales. El señor Eugenio López Biela resultó contrabandista de pompas de jabón con glicerina, según los policías. Aún cuando no se le encontró ninguna en su poder la tarde de su muerte, los datos así lo atestiguaban.

El hecho comenzó a ser inquietante, y cuando por la noche me encerré a leer mi revista -mi habitación, una especie de depósito de muebles en desuso-, me so-

¹ Teresa Porzecanski (Montevideo, 1945). Es antropóloga y trabajadora social, además de docente e investigadora de la Facultad de Ciencias Sociales. Autora de colecciones de cuentos, novelas, libros de poesía y de ensayo, algunos de sus textos han sido traducidos a varios idiomas. Ha recibido entre otros premios el del Ministerio de Educación y Cultura (1967, 1976 y 1995), la beca Guggenheim (1992), el premio de la crítica Bartolomé Hidalgo (1995) y el de la Fundación Rockefeller (2005).



bresalté al oír sonar la campanilla que en el tablero correspondía exactamente a la pieza doce. Clausurada desde el cruel incidente, ocupaba un espacio omiso y vedado en todo el hospedaje. Maldiciendo por dentro subí como una ráfaga pero, en el mismo instante en que probaba con fuerza el picaporte sellado, la campanilla dejó de sonar con un chirrido singular.

Regresé a mi cama y ya no pude leer más mi revista; mientras la fotonovela se disolvía ofendida por los recodos de mi miedo, yo sabía que él me buscaría detrás de los felpudos, debajo de los roperos, porque lo vi morir con su muestrario a cuestas y descubrí la historia de su media de mujer como un fetiche en el bolsillo, y el nieto que no nació y no dijo por qué cae ese trueno sobre el pasto, abuelo, -ahora tan remoto-, y los fantasmas, más que sábanas de horror son desquicios de ternuras trasnochadas, espectros tardíos vergonzosos y tímidos de pasto-sol-aire proscritos y cerrados.

La campanilla siguió sonando a espacios regulares pero ya no me molesté en subir: esperaba que un sueño pegajoso y negro se derritiera en mí como una droga, que temblaran de ausencia los osados muebles como monstruos en caprichosos merodeos. En la madrugada ambigua que siguió, abrí los ojos y tomé la decisión insólita. No había nadie en la conserjería; lejos, detrás de la puerta cancel, estaba un recorte de la calle: una realidad confirmatoria que servía apenas para tomar aliento. Pronto estuvo en mis manos el libro de registros y recorrí sus hojas hasta las fechas más recientes. Entonces, ante mi propio vértigo, estuvieron todos sus datos a la vista, nombre de la esposa, dirección y espectros.

Ah, la curiosidad de esos detalles arrancados sin piedad al secreto de la muerte: tirando de la sogá interminable de un hastío que no era mío ni debía importarme, de un indicio que no debía investigar porque qué mejor que sellar las puertas como la piedra ahora sellaría la descomposición y transformación de la sustancia. Pero los vestigios atraen más que las propias esencias: quién puede resistirse a esa necesidad de hogar, de menudencia, de detalle al fin banal pero magnético: todos somos tal vez realmente hermanos, la alteridad quizá una trampa, tabúes antiquísimos, prohibiciones risibles, digamos, para este verdadero parentesco de la materia viva solazada.

Con los datos en mano tomé entonces mi duplicado de llaves, y en la frescura silenciosa de la madrugada de verano, irrumpí en la famosa pieza. Lucía triste



en la penumbra de sus postigones cerrados, telarañas recientes hilvanaban el polvo en los rincones elevados hasta el techo profundo, del que pendía, ingenua, la misma lamparita. La cama doble, con el colchón raquítrico y el elástico expandido en el centro como un hamaca de alambre en un jardín sombrío. Había otros muebles así de deslucidos: un ropero imponente enlacado a la china, con sus puertas abiertas y los cajones suspendidos como costillas de un esqueleto atónito y demasiado obeso. Y, en todo ello, ningún indicio del fantasma de la campanilla, solamente ese espacio que terminaba abruptamente en el pasillo, como si la realidad toda, insubordinada y sola, naufragase en un ámbito extraño y taciturno.

Así pues, el jueves partí para Joaquín de los Milagros. Una copiosa lluvia se desgajó desde el cielo cuando descendí en un camino barroso y encharcado, rodeado de casas lejanas diluidas a los lados. El autobús partió y tres perros vinieron a mi encuentro. Enrejados de alambre separaban los lotes y una sarta de portones estrechos, de madera a veces, y de hierro, otras, daba paso a los terrenos. Intenté la primera casa. Era tanto el ladrerío al atravesar la improvisada cerca que un viejo se acercó a desgano, arrastrando los pies. Sin hablarme, llamó a los perros, desafiantes. Le pregunté por la casa de un tal López Biela. Hizo un pausado silencio, luego estiró su amplia boca oscura y desdentada. Su risa, discordante, se elevó levemente por encima de los ladridos: “Váyase”, murmuró alejándose hacia el barro.

Me quedé clavada allí, tercamente mirando la casa de material grisáceo y su techo de latón acanalado. Hice sonar el timbre y esperé un buen rato. Finalmente, la cortina de antiguo *crochet* de la ventana inmediata a la puerta se movió abruptamente, unos rápidos pasos se acercaron y una hendidura apareció como una herida: un vestido a lunares, una mano huesuda que se apoyaba contra el marco. “Qué quiere”, irrumpió. “¿Conoce a Eugenio López Biela?” -pregunté. “Soy prima de un tío lejano que lo anda buscando”, - inventé. Hubo un temblor al otro lado; luego de un momento la puerta se abrió: “Pase”, dijo la voz, “soy su mujer”.

Ese salón frío de baldosas dibujadas y carpetas bordadas sostenía grandes macetones somnolientos, una mesa, cuatro sillas de ángulos demasiado rectos y una mujer de vestido a lunares y cuerpo enjuto. Su rostro alargado, de pequeños ojos hundidos en remotas cuencas, estaba enmarcado por un pelo hirsuto que con severidad desaparecía en la nuca.



“Está de viaje”, dijo la mujer apenas nos sentamos, “hace un mes ahora”. Yo intenté explicar el supuesto parentesco perdido pero intuí a tiempo que las historias le sobraban, porque seguía hablando con voz lejana y monocorde, moviendo rítmicamente las manos envueltas en refranes, construyendo, paso a paso, una monotonía interminable que ni la luz rosada de la claraboya podía modificar. Cascadas de palabras, una tras otra, desgranaban los años que habían pasado juntos, las bondades, las charlas con el loro ahora desaparecido, y súbitamente aquella insospechada ansiedad que, inexplicable, había ganado al marido, esa inquietud creciente que había ido atrofiándolo hasta hacerle perder el buen sentido, y finalmente mandarse a mudar, así, con la única idea de dispersarse. Aquí las palabras se apresuraban unas sobre otras, entreverándose, y un quejido gutural que producía la mujer subía hacia los floreros y anegaba las pausas y volcaba las letras. La miré y vi que se estaba desgastando; su cabeza empezaba a latir en un sólo deseo: “Dijo que me mandaría a buscar cuando le encontrara sentido a la vida”, concedió al fin.

Me incorporé y salí hacia el camino. Había anochecido: las luces distanciadas y el fuerte croar de las ranas me recordaban nuevamente ese cuerpo crudo que había visto morir en un baño de un hospedaje céntrico. Ya los finales estaban decididos: ese esqueleto atónito que también la mujer pronto sería, cuando él la mandara a buscar, cuando ella no imaginaba que sus huesos libres de movimiento se instalarían en un equilibrio único-elegante-sacro y ese esqueleto de huesos ya tranquilos dejaría de involucrarse en rezos. De pronto, allí, por el camino negro, el barro sobre los pies y un olor a esa humedad terráquea infaltable en la idílica manufactura de los sueños, concebí al fin el motivo por el que esos dos, como tantos otros, habían decidido su gran momento en la pieza doce de un hotelucho céntrico. Solos desde antes de la tumba, sombrío el cuerpo y fantasmagórico, ya era hora de irse, dejar los huesos en el piso segundo de algún albergue -un colchón ahuecado por tantos cuerpos idos también- porque llega el tiempo de fenecer y hay necesidad -más que necesidad- de una hierba verde y cándida y de olorosos gusanos que repten entre raíces y plantas monstruosas por las piernas: después de todo, para buscar lo puro hay que morir primero. Porque llega el tiempo de descalzarse y con los pies desnudos tocar la ingenuidad y esa es la silueta disímil de la perfección.



El viernes a la madrugada preparé mi valija. El patrón preguntaría, observaría los pasillos sucios y los felpudos sin sacudir, subiría las escaleras -de a dos los escalones- y probaría el picaporte. Gritaría con energía: “Levántese esta chica o quiere que la levante yo”. Si yo desterrara los fantasmas, vestiría con desgano mi uniforme, alzaría los cepillos, el trapo, el detergente, escondería discretamente mi fotonovela debajo del delantal y saldría sin culpas al aire matutino, sin la pesada tarea de reivindicar legados no deseados de piezas ajenas con muertes anónimas.

En cambio, en puntas de pie cargué mi valija hasta la conserjería. Pero, antes de finalmente traspasar el umbral, descubrí que aún había una cuota de verificación inconclusa. Tomé mis llaves, subí a la pieza milagrosa y sin vacilar, me dirigí al ropero gordo e imponente. Chirriaron las bisagras de sus puertas con gemido siniestro: efectivamente, adentro yacía el cuerpo pequeño y encogido de la mujer que yo había conocido. Su mueca final era apenas un principio. Pronto llegaría el numen, y los olores genéticos inundarían sus entrañas, la lluvia derretiría sus células en efervescentes pastizales, germinarían movimientos imperceptibles y raudos hervideros de energía se cocinarían a partir del estércol, y una vez más, lo humano no es sólo lo que está allí y lo que allí termina: vendrán abejas a libar de tus néctares y ornarás tu coronación ahora escindida, redentores de un humilde linaje, los fantasmas.

“Usted que comprende, explíqueme”, le dije entonces al conserje, “Usted que trabaja aquí hace veinte años y lo ha visto todo, deje de leer y míreme: dígame qué significa que yo ahora me tenga que marchar por no poder aguantar este dolor, sabiendo que están allí detrás de cualquier puerta, esos fantasmas, obligándole a uno a contemplar esas vidas que a uno ni le importan, esas vidas que uno no quiere ni ver, que nunca pero nunca salen en las revistas. Y lo peor, créame, es tener que entristecerse uno: si se quieren morir, digo yo, que no dejen zapatos-direcciones-cepillos o alfileres. Si se quieren morir, por qué amargarme yo, por qué tener que marcharme escuchando este coro invisible y sofocante que aúlla dentro mío: “*Cepillos, cepillitos de alborada, fantasmas en tu coronación, ahora que ya sabes lo que sabes, tendrás que irte a la estación*”.

De Construcciones (1979)



Inferiores

Leonardo Rossiello¹

Desde que dejé de trabajar con los chanchos yo nunca había tenido tanta mala pata como esa noche. iba como quien dice malmirado; había perdido la plata del alquiler y el reloj pulsera regalo de la dinora. hasta el 38 corto había perdido, el que usaba para ir a la timba. es que en el bajo, en el bajón, mejor, nunca se sabe. casi me jugué hasta la navaja suiza marinera que me dio yeni, pero le había prometido no perderla ni venderla. la llevaba por cábala; se salvó de la mala racha.

de haber tenido algo de plata me habría ido al queco a sacarme la mufa. pero yo de crédito nada, así que pensé que estaría bien pasar por lo de la dinora, despertarla con besitos, írmele encima y calentarla sólo para que cuando ella estuviera al acabar me rogara que le diera lo suyo. entonces sí, unas cuantas piñas y dejarla como la vez pasada, llorando, feliz y murmurándome elogios. aunque, la verdad sea dicha, me había pasado un poco esa vez.

no se me había dado ni de casualidad en el póquer. por suerte la pasta base andaba escasa en la calle y yo tenía algo, como para salir del paso y entrar en buenas. a lo mejor tendría que ver el modo de hablar con el braian, encargarle que me vendiera la merca y se ganara unos pesos. a ver si se dejaba de cosas, a ver si por ahí hacíamos borrón y cuenta nueva. no tanto porque yo le tuviera miedo a él, un menor: es que andaba en aventuras con el muñeca y con una barra pesada que ya se había endulzado con la rapiña.

había luna, media. serían como las dos, yo había empezado a enrumbar por un camino que daba a la calle, y calle es mucho decir, que va a dar en el cante de la dinora. cada tanto, a los costados: monte y arbustos; grillos y perros. en un

¹ Leonardo Rossiello (Montevideo, 1953). Comenzó su exilio en 1972 y se estableció en Suecia en 1978, país donde aún reside y en el que es docente de la Universidad de Uppsala. Doctor por la Universidad de Gotemburgo desde 1990, ha publicado libros y artículos especializados sobre literatura latinoamericana, además de ser autor de cuatro libros de relatos y poeta. Con su cuento "Bicicletas Románticas", Rossiello ganó el Premio Casa de América Latina del concurso Premio Juan Rulfo en 1996.



repecho, por entre el ramaje, vi que en algunos ranchos tenían velas prendidas. se me hace como si fuera ahora que las estoy viendo. del borde de la cuesta aparecen, al mismo tiempo que los gritos y el bocineo, las cabezas, los cuerpos, las piernas de los planchas de la barra del braian y el muñeca.

no soy pegón, en mis cuarenta años solo le pegué alguna piña a un chanco. en el hocico, porque el chanco si se enoja va para adelante y sólo entiende de recular si le embocás ahí. justamente, la vez pasada yo le había dado una biaba al muñeca y al braian. los humillé; aunque estuviera en la casa de la dinora había que marcar territorio. al fin y al cabo el que estaba atendiendo a la madre que los parió era yo. además, desde que el braian y el muñeca vieron cómo les dejé a la dinora la vez pasada, me la tenían jurada. es que ella no les supo explicar bien cómo eran las cosas. a ella el anterior machucante le daba en frío, así cualquiera. en caliente es otra cosa, sarna con gusto no pica.

eran siete y me vieron. buen momento y mejor lugar para pasarme la cuenta. A veces la vida te da a elegir, como si se formara una i griega, y ya que no se puede volver atrás, es cuestión de agarrar para acá o para allá. eso a lo mejor salva. y esa vez fue algo así, porque sentí dos impulsos: seguir o tomarme los vientos. al principio tenía que seguir caminando: que me hicieran la boleta y a otra cosa. pero a medida que los segundos y yo y ellos seguíamos, me vinieron ganas de pegar la media vuelta y mandarme mudar por entre los árboles, por la bajada que tenía al costado, como para los ranchos, hacia las luces.

uno nunca debería rajar. y menos hacia la luz. uno sólo tendría que avanzar hacia la luz, pero ¿cuántas veces la huida no te salva? en esas viviendas, en esas luces a lo mejor me salvaba o, al menos, habría testigos. capaz que los del braian no me perseguían, por miedo o porque de verdad no había necesidad de tanto rigor. de golpe se conformaban con el gusto de ser jauría y de sentir que podían asustar a un veterano.

así las cosas, el primer impulso fue seguir caminando. no era muy sensato eso, lo iba a hacer por no quedar como cagón, como si a alguien le importara. sí, lo iba a hacer por un sentido del honor que era fácil de confundir con el coraje. entonces metí las manos en el bolsillo de la campera y apreté la navaja. me la había dado mi hija cuando recién empezaba a salir con el braian. se la iba a regalar



a él pero justo se habían peleado y al fin me la dio a mí. después volvieron y se conchabaron. y era cuestión de tiempo: la barriga de la yeni se está llenando y ella a hacerse la distraída. a ver cuándo me lo va a decir. el tipo no la cascaba y la cosa iba bien, ella seguro lo quería. pero flor de resentido, el braian. entre las cosas que me reclamaba está la navaja esa que iba a ser para él, pero yo nada, regalo es regalo y además es muy piola ese corte marinero.

al sentirlo en la mano pensé que en realidad debería abrirlo ya, con la hoja mayor hacia adelante y el punzón para atrás; respiré hondo y seguí, como quien va silbando la canción de los enanos de blancanieves, ahí voy, ahí voy, a casa a trabajar: alegre en lo supuesto y despreocupado, y la barra cada vez más silenciosa, alobándose, desplegándose como en abanico, ocupando ahora todo el ancho del camino.

yo habría continuado rumbo al amasije si ellos no se hubieran descombinado. porque si hubieran tenido siquiera un mandón cráneo, un capitán, alguien que les dijera déjenlo que se acerque, o si se hubieran organizado tan siquiera para la persecución, yo no estaría acá.

es en este tipo de situaciones cuando termino creyendo que la quedamos muchas veces en este mundo, aunque hay como una amnesia, como una marcha atrás antes del espiche que hace que en una bifurcación agarremos otro camino que nos salva de aquella muerte. pero del otro lado, para decirlo de alguna manera, hay un cuerpo ya cerca de la tierra, y el lagrimón de los que nos quisieron. y así, en esa otra bifurcación que nos salvó de la muerte, seguimos con vida. no sé bien a santo de qué ¿se puede saber? quién sabe si de última no es para contarla o para tener otra oportunidad de ser mejor.

yo había dado unos cuantos pasos en el repecho, y los de la barra habían dado otros cuantos hacia mí, cuando uno se equivocó. a lo mejor con eso me salvó. muchas veces es así, no es que uno la haga bien, es que el otro la caga.

quince metros nos separaban. yo sé, porque me conozco, que un yo, de repente el más guapo de los muchos que soy, siguió para adelante. otro yo, el que ahora está contando esto, vio cómo el grupo se callaba, se afieraba, refrenaba los pasos mientras uno sacaba un corte, clac. y vio la hoja, como de refilón, este yo.



entonces, corrió hacia la bajada de matas, enrumbó hacia las casas mientras sacaba la navaja marinera. sin saber bien cómo, saltando sobre los matorrales con la boca ya hecha madera, abrió la hoja mayor para adelante y el punzón para atrás, y con el malón en los talones, llegó hasta un lugar donde se veía un farol sano ahí nomás, alumbrando con una luz débil.

durante ese minuto todo fue como de pesadilla, porque ellos corrían y yo sentía los pasos de la carga en la hojas y las ramas secas, y los gritos, pará puto, te destripamos, cagón, cosas así. un segundo pensé que si ya no me habían tirado era que no llevaban ni un 22. qué inferiores.

tengo metida en el bocho la media luna, bien amarilla entre las nubes, y los ranchos, agrandándose. en realidad no eran ninguna garantía, las casas. podía no haber nadie o la gente estaría durmiendo a esas horas. o estando, y despiertos, igual podían ver, sin meterse, cómo una patota acuchillaba a un hombre. podían no oír mis gritos y si los oían podían no intervenir. y era lo más probable, por desgracia. después pensé que pude haberme metido en cualquier rancho pero en cierto modo era mejor enfrentarlos en la luz, en esa especie de civilización que eran los ranchos y el farol. mejor ahí y no en el camino o en el descampado. pensado desde ahora, fuera donde fuera, el resultado solo podía ser uno. pero fue otro.

ya estaban por alcanzarme porque eran jóvenes y porque corrían no sólo por la venganza prometida sino por una billetera que pudiera darles lo que necesitaban. pero salté la última zanja, pisé el balasto y pronto estuve abajo del farol. me di media vuelta y al enfrentarlos vi que uno, el que casi me alcanzaba, se entrefrenaba, sorprendido.

yo estaba jadeando pero bien plantado, navaja en mano y resuelto a que no me pasaran al escabeche sin pelear. el plancha, el más rápido, el que estaba haciendo méritos para los otros, el de más impulso, el que para su desgracia no pudo parar el que traía, se me vino encima. en una fracción de segundo vi que venía hacia mí ya pegando saltos de frenada. le vi la cara de disculpas, como diciendo perdóná, jefe, voy a tener que chocar contigo por el vuelo que traigo. vi, en una visión que quién sabe si no ha de repetirse en sueños, que no empuñaba nada y cómo al ver mi corte levantaba las manos como diciendo mirá que estoy desarmado, mirá que no es mi intención, no vayas a clavarme eso.



pero fue lo que hice. en el último impulso quedó pegado a mí, con los brazos abiertos, abiertos, como si en realidad sólo quisiera abrazarme. sentí la facilidad con que la hoja le entraba en el vientre. con el brazo izquierdo lo abracé por la espalda, muy suave, como diciéndole querido, querido muchacho, mirá lo que has hecho. olí su perfume fuerte un instante, pero con la otra mano, con la derecha, con la que empuñaba el corte con la hoja hacia adelante, lo cosí a puñaladas. rápido, dándole en partes diferentes no sé si seis o siete veces, y en la última no se la saqué sino que la removí hacia arriba, buscándole el destroce del hígado, a lo mejor del bazo, de las arterias. qué sé yo. y se la dejó ahí, bien plantada.

todo fue rápido como escupida de músico; el estertor del tipo era como un grito ronco. el olor del triperío no me llegó enseguida sino dos segundos después, en el momento del derrumbe. entonces me di cuenta de que los perros ladraban y que el que caía era el hijo de puta del braian. de tanto reclamarme la navaja, al final se había salido con la suya.

mientras el resto de la barra llegaba, yo me retiraba dos, tres pasos, reculando. y sí, las cosas como son: yo jadeaba y sentía que la lengua no me cabía en la boca, pero vi que estaban como asombrados, los inferiores. no creían lo que estaban viendo, tenían los ojos bien abiertos, y el que tenía una navaja en la mano, que era el muñeca, empezó a decir no, no, empezó a arrodillarse sobre el cuerpo que yo acababa de destazar, empezó a decir algo de que le habían matado al hermano, hijo de puta, no, no, no.

tres dieron todavía unos pasos, como para ver si podían espantarme, pero se frenaron y en cambio se volvieron atrás, cerraron un círculo alrededor del caído. estoy seguro de que vieron que yo estaba desarmado y como esperando la venganza, pero no se animaron a atropellarme. yo estaba con una cantidad espantosa de adrenalina en el cuerpo. sentí un impulso furioso: abalanzarme sobre el grupo, caerles arriba aunque fuera a las piñas. si tengo el 38 se lo vació encima.

uno piensa cosas raras en los momentos bravos. estaban, me dije, como en el cuento del que busca unas llaves perdidas abajo de la luz de un farol porque allí hay luz. me alejé, me metí en el monte. un tiempo todavía estuve oyendo sobre el ladrado de los perros como una especie de aullido que salía del grupo. una vez



me detuve y di vuelta la cabeza y miré, sólo para distinguir entre unas ramas el bulto borroso de los planchas, ya lejos.

entonces sí, me decidí a ir a lo de dinora a limpiarme y de paso a darle lo suyo, a sacudirme la mala espina. no sólo la de haber perdido plata y reloj. tenía bronca porque lo del braian no había sido culpa mía, porque había sido al santo botón, porque ahora sí el muñeca an compani me la iban a dar con todo. si no es que al fin termino por olvidarme del barrio, hacerme humo y aterrizar por otro lado. pero ya se sabe: uno nunca debería rajar.

sí, tenía que verla enseguida, a la dinora. antes de que se enterara; después iba a negarse a coger conmigo. yo la entiendo. habrá sido en defensa propia, pero a nadie le gusta que le apaguen un hijo.



Reseñas



Luisa Valenzuela. *Tres por cinco*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008, 150 pp. ISBN: 978-84-95642-81-3.

Luisa Valenzuela. *BREVS. Microrrelatos completos hasta hoy*, Córdoba, Alción Editora, 2004, 130 pp. ISBN: 950-9402-285-5.

Luisa Valenzuela. *Juego de Villanos*, Barcelona, Thule Ediciones, 2008, 128 pp. ISBN: 978-84-96473-20-1

Cada poética ofrece una mirada sobre el mundo cuya elaboración estética se construye en el tiempo, con las obras que un artista suma a su producción, y en el espacio, textual- ese texto único, recreado sin cesar -, que modela las variantes de forma y estilo que devienen la marca registrada del creador.

Leer la obra de Luisa Valenzuela desde una visión panorámica, integral, implica explorar un sólido universo discursivo, lúcido-lúdico, que propicia correspondencias internas, recorridos intratextuales entre sus ficciones y sus ensayos. Sus narraciones y reflexiones tensadas por el deseo, el poder y la escritura, son una suerte de triángulo que impulsa, al decir de “Interpósita persona”, uno de sus microrrelatos, a una “fuga de ángulos, flecha hacia otros contactos”, en este caso, del sentido, del texto vivo y plural.

La fórmula *Tres por cinco* ofrece una respuesta única, inmutable, según la lógica matemática. Pero rehabilitada en otro marco de lectura, puesto que es el título de una de las recientes colecciones de cuentos de Luisa Valenzuela, la propuesta se transforma. La autora suele decir que el punto de partida de su escritura es una pregunta, generadora a su vez de más preguntas: su literatura no intenta dar respuestas. Si bien son quince los cuentos que componen el volumen, sus narraciones rehuyen de las certezas y los textos expanden y multiplican el sentido.

Al libro como objeto y como texto se ingresa a través de una imagen de tapa que presenta un sujeto a lo Magritte, sin rostro, al menos visible, que presuntamente está detrás de (¿o su rostro es?) un reloj circular de pared con dos únicos números repetidos, 3 y 5. Es un reloj imposible que instala en primerísimo plano uno de los interrogantes centrales del libro: el tiempo en sus variadas especu-



laciones. La circularidad, las superposiciones, el illo tempore, las coincidencias o desencuentros improbables, y otras oscilaciones que depara esta coordenada, inconcebible en su linealidad, se entraman con otras búsquedas de la poética de Valenzuela: las simetrías. Con la publicación del volumen de cuentos *Simetrías* (1993) Valenzuela pone nombre a un eje central de su poética, precisamente el eje de la simetría que divide concepciones, discursos, interioridades/exterioridades, tiempos, estructuras gemelares -entre otros elementos funcionales para la narración- pero que a las vez los funde puesto que las contracaras y los reversos encuentran en su universo narrativo el punto de fusión, las resonancias internas que los reúne, el espejo que los refleja.

Con esta otra *lógica* circulan todas las narraciones de *Tres por cinco*, matemáticamente distribuidas en las secciones “Borraduras”, “Nuevos Mundos”, “Edad temprana”, “Juegos” y “Desplazamientos”. Desde la primera a la última, los avatares de la temporalidad ponen en cuestión, una vez más, el estatuto de lo real o más bien de “la llamada realidad” como a la autora le gusta nombrar a esta categoría. Pero el tono distintivo de estas narraciones es que no se impone la crueldad de una realidad política siniestra como en sus anteriores libros de cuentos, contextualizados en los durísimos años de plomo de la Argentina. Si bien la impronta de Walsh, cuyo consejo es una marca de agua en la escritura de Valenzuela (“*Olvidá el mensaje. Olvidá todo aquello que tengas para decir. Olvidá tu ideología. Olvidá todo excepto la historia. Si tu ideología es lo suficientemente fuerte, aflorará en cada palabra*”, según rememora en *Escritura y Secreto*) la cosmovisión que emerge en estas narraciones está más emparentada con poéticas con las que Valenzuela también se identifica, Cortázar y Lispector asoman en entrelíneas.

Algunos cuentos incluidos en *Tres por cinco* provienen de otras publicaciones (“La máscara y la palabra”, “Fin de milenio”, “El otro libro”, “Otrariana”) y se resignifican en un conjunto que involucra los vínculos entre las personas (“Integración”), la identidad (“La camisa con calma”), las transformaciones y los deslizamientos del ser (“Tiempo de retorno”), y se entraman con sus ineludibles reflexiones sobre la escritura como acto vital (“Pacto”).

Cierta huella de lo fantástico como registro de la verosimilitud gravita en los procesos que experimentan algunas protagonistas de los cuentos. Las de “La máscara y la palabra” y “La calesita”, para referir solo unos ejemplos, se esfu-



man del aquí-ahora con poética sutileza y quedan suspendidas en un tempo que fuga, solo aprehensible desde otra dimensión.

Las mutaciones o cambios de estado contemplan desde la materialidad del sujeto, como le sucede a Luisa y a L.V., las narradoras de “La estatua de arena” y “Pacto” respectivamente, donde el espacio biográfico se funde con la ficción, hasta niveles de mayor abstracción como los roles asignados en un pacto literario.

“*Todo escritor debe haberse soñado alguna vez como personaje de su propia literatura*”, afirma Valenzuela, en *Peligrosas Palabras* (2001), que ha jugado en sus obras anteriores con cierta reversión del código pirandelliano, en el que la búsqueda es la de la autora, su propia búsqueda en la escritura. Para ello basta con resaltar una Valenzuela que se compromete en la realidad de la ficción, en la novela *Cola de Lagartija* (1983) cuyo segundo capítulo abre con el juramento que expresa en primera y real persona “Yo Luisa Valenzuela...” y lo cierra con plena asunción, con su firma real como rúbrica; o a la Valenzuela de *Los deseos oscuros y los otros* (2001) que literaturiza una etapa de su vida.

En “La errante”- cuento magistral que cierra el libro, donde reflexiona sobre la identidad en relación con la lectura y su propia escritura- una lectora, alter ego de Luisa Valenzuela, busca a una autora cuya obra conoce muy bien, Lucía Avalón -seudónimo que convoca con simetría y sonoridad a Luisa Valenzuela- a través de las pistas que diseminadas y travestidas en la narración, relevan su propia obra.

Luisa Valenzuela cultiva otro universo de cuentos breves, tan breves que el género se conoce como microficción o microrrelato, además de otras tantas etiquetas que recibe esta modalidad textual tan particular. La autora los escribía desconociendo su filiación, pero luego de ser convocada a congresos sobre el tema y de impartir en 2001 un “Taller de Escritura breve”, en la Universidad de Monterrey, comienza a reflexionar sobre este formato al que dedica varias páginas en su ensayo *Escritura y Secreto* (2002).

Su primer libro, conciente del género, es *BREVS. microrrelatos completos hasta hoy* (2004). Los microtextos que lo componen provienen de sus colecciones *Aquí pasan cosas raras* (1976), libro escrito en un mes a la sombra de la violencia de la



Triple A, en los cafés de Buenos Aires, y *Libro que no muerde* (1980) que se origina en los brevísimos que la autora encuentra, casi con sorpresa, en los cuadernos rescatados de su biblioteca antes de irse de su país en el 79, pues muchos de ellos siquiera fueron escritos con la intención de ser publicados. Luisa Valenzuela entonces, edita esta producción anterior según comenta en las palabras preliminares: estableció un orden y eligió el título de la compilación, un título que desde su grafía convoca al lenguaje como una presencia dinámica, lúdica, atenta a los juegos significantes y a burlar el orden de la norma gramatical.

Una vez más Valenzuela, lectora de su propia obra, activa la secuencia escritura/ lectura/ reescritura y realiza el “armado” de BREVS, poniendo en serie textos que se aglutinan por proximidad semántica, que funcionan como pequeñas piezas textuales. También como fragmentos de un rompecabezas narrativo en el que puede relevarse las diversas isotopías de esta poética: el lenguaje, el otro, la identidad, el sujeto y sus transformaciones, la ideología, el cuerpo, la escritura, el miedo y la muerte, la vida y la ficción.

Sus BREVS se actualizan en *Juego de Villanos* (2008), recientísima publicación de microrrelatos. Sin anunciarse como tal, el libro es una suerte de “obra completa”, si esta afirmación fuera posible: sabemos que los stops temporales son inconcebibles en el universo literario de Valenzuela. Una lectura del índice señala una puesta al día de su obra microficcional que aparece ordenada cronológicamente. En la séptima sección bajo el subtítulo “Microrrelatos nuevos (2006-2008)”, presenta sus trabajos inéditos hasta entonces en los que se registra un cambio de tono, similar a *Tres por cinco*. En esta sección Valenzuela revisita lo siniestro y lo inquietante no ya desde una realidad política amenazante sino desde los misterios que habitan la vida cotidiana.

Algunos microrrelatos están dedicados a sus pares, escritores y colegas de esta modalidad textual y este gesto, más allá de la cordialidad, permite leer los guiños que hacen a la intimidad y cierto clima de pertenencia al grupo de cultores de lo mínimo.

El lector de microficción, un digno partenaire de esta literatura, bien puede hacer suyas las palabras de “La errante”: “*Algo más que la simple identificación me mueve a la lectura: este libro intenta decirme algo*”. Estos nuevos libros de cuentos

de Luisa Valenzuela se suman a la gran colección de sus textos que en incesante diálogo convocan al lector a participar en la otra cara de la ficción, en la tarea lectora- recolectora del huidizo Secreto.

Sandra Bianchi

sandrabianchi@uolsinectis.com.ar





Feierstein, Liliana Ruth; Gerling, Vera Elisabeth (eds.) Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados. Madrid / Frankfurt a. M., 2008, Iberoamericana / Vervuert, 214 p., MEDIAmericana, ISBN: 9788484893653

La obra *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados* se presenta como un “espacio de reflexión interdisciplinaria sobre el fenómeno de la traducción como paradigma de procesos inter- o transculturales, en el que las culturas se entienden como textos“(7). Partiendo del consenso de que en las últimas tres décadas los estudios sobre las relaciones entre traducción y poder se han tornado cada vez más importantes, este conjunto de artículos tiene por fin investigar dichas relaciones en el “contexto del intercambio cultural de los países hispanoparlantes“(8), basándose en la idea de que cada cultura existe a causa de innumerables procesos de traducción. El presente libro abarca una serie de artículos sobre traducción y poder divididos en cuatro capítulos titulados respectivamente, *(In)quietudes acerca de la traducción; Traducción y (des)colonización: resistencias americanas; Traducción y fronteras: lenguas del exilio y del poder*; y, una última sección bajo el título *El poder de la máquina de escribir*.

La primera sección reúne los artículos de Liliana Ruth Feierstein, Vera Elisabeth Gerling y Vittoria Borsò, los que se aproximan al planteamiento del problema desde una perspectiva teórica, enfocándose en la supuesta homogeneidad de los textos y preguntándose por los desplazamientos en los procesos de traducción. Feierstein elige el tema de las notas al pie para mostrar que en virtud de ellas el texto pierde homogeneidad, interrumpiendo su estructura lineal y dejando huellas en el corpus de éste, y abriendo así espacio a voces alternativas y a la diferencia misma. Basándose en el humor y su fuerza transformadora –la que se puede entender junto a Freud como traducción interna que se opone al totalitarismo– Feierstein analiza películas sobre la temática de la Shoa y textos de autores argentinos, como Rodolfo Walsh y Jorge Luis Borges. Por otro lado, y problematizando el concepto tradicional de original y copia, Gerling analiza algunos cuentos de Jorge Luis Borges que hacen evidente que cada teoría de traducción es, al mismo tiempo, una teoría de los textos. De este modo, identifica a Borges como antecedente a las teorías de traducción, postestructuralistas y postcoloniales. La autora cuestiona aquellos conceptos que atribuyen



un valor particular a un original y, al mismo tiempo, pone en entredicho toda concepción de textos que supongan autenticidad de los hechos narrados. En tanto que Gerling analiza el concepto de traducción postestructural y postcolonial, el texto de Borsò se basa en una deducción histórica del concepto de la traducción comparándolo con el de la metáfora, el cual ha funcionado, según la lógica clásica, como “un vehículo de un discurso organizado según la lógica de la razón”(51) y, por ende, de la “lógica del poder”. Así Borsò abre un panorama sobre el desarrollo de la idea del lenguaje y las potencialidades de la traducción. La autora entiende las traducciones como portadoras de resistencias transversales al poder y ve en las prácticas culturales de Latinoamérica, y su situación histórica, un excelente laboratorio de las mismas.

La segunda sección incluye los textos de Joachim Michael, Sabine Fritz y Michael Rössner que trabajan el capítulo de las colonias en América Latina del siglo XVI, enfocándose en diferentes géneros y maneras de traducción. El artículo de Joachim Michael analiza los procesos de traducción o, mejor dicho, de re-escritura del teatro misionero en el siglo XVI en México, entendidos éstos como operaciones interculturales e intermediales, identificando a éste como un caso específico de cultura híbrida. Así no solamente expone los procesos transformadores que cambiaron al teatro, sino que demuestra cómo éstos influyen en los conceptos de identidad y alteridad. Fritz también se dedica a investigar las crónicas indígenas de la época de la conquista, las cuales entiende como proceso de traducción cultural. Con esa base interpreta las ilustraciones de la *Nueva Corónica*, en las que percibe una combinación de diferentes codificaciones culturales. Rössner, por su parte, estudia las estrategias de la periferia en el proceso de traducción, es decir, la transformación de textos llamados céntricos en los procesos de de- y re-territorialización y cuestiona, al mismo tiempo, las propias categorías de centro y periferia. Con este objeto, ejemplifica su análisis con el grupo de traductores de la llamada Academia Antártica y las relaciones culturales entre el Perú del siglo XVI y el Viejo Continente.

En la tercera y penúltima sección encontramos los artículos de José Francisco Ruiz de Casanova, Olivia C. Díaz Pérez, Farida Maria Höfer y Tuñón y Patricia Willson, los que trabajan el tema de las fronteras y la traducción. Ruiz de Casanova se concentra en la relación entre traducción y exilio y destaca que escribir la historia del exilio significaría escribir la historia de la traducción, porque las



dos prácticas culturales siempre dependerían la una de la otra. Consecuentemente, interpreta el mito de Babel como invención del exilio, entendido éste como exilio lingüístico. El texto de Díaz Pérez concibe al traductor como hermenauta, haciendo un análisis comparativo de los textos de Juan Rulfo en distintos idiomas, concediendo para ello mayor prioridad a las traducciones alemanas. Höfer y Tuñón examina los procesos de traducción-adaptación-apoderamiento en el teatro del Siglo de Oro en Francia. En su trabajo constata que las piezas españolas reescritas y modificadas a la francesa exceden el ámbito del concepto tradicional de traducción, y subrayan el poder canónico de la estética del clasicismo francés en este género híbrido. El último artículo de la sección escrito por Willson problematiza las “escenas de traducción” y con ello las prácticas culturales en la Argentina centenaria y peronista. Esos dos ejemplos de políticas culturales distintas muestran cómo el poder político genera élites con distintas necesidades estéticas y que pueden llegar a modificar las estrategias del mercado literario y editorial.

La selección cierra con un artículo de Markus Klaus Schäffauer, el único en la cuarta sección, y que figura aparentemente como fuera de lugar por tratar el tema del poder empresarial y político con el ejemplo “del software libre y el código fuente abierto”. El autor demuestra que sin accesos a los códigos fuente, las minorías lingüísticas dependerían de las estrategias mercantiles de las grandes compañías.

El libro *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados* quiere dejar atrás categorías tradicionales y binarias como “original” y “copia” cuando se habla de un texto y su traducción. Con este gesto de deconstrucción de las estructuras binarias esta obra se suma a un debate actual en las ciencias culturales; dado que tanto los estudios de género y los de los medios, como los estudios postcoloniales y postestructuralistas de las últimas décadas, por mencionar solamente algunos ejemplos, han intentado superar esquemas totalizadores y pensamientos dualísticos.

En este contexto el libro quiere abrir una nueva ruta examinando las relaciones entre las estrategias de traducción y poder, y llevarlas al campo cultural hispanohablante; el cual es América Latina en la mayoría de los trabajos. Las editoras quieren entender las mencionadas relaciones entre texto y traducci-



ón como “un espacio de procesos creativos, que implica circulación de poder y que puede tanto reforzar las estructuras como subvertirlas”(12) para lo cual conciben consecuentemente la cultura como texto. Si bien relacionar esos espacios teóricos entre sí no es, por cierto, una idea del todo nueva, llevarlos a un campo histórico, socio-político y cultural verdaderamente polifacético como el mundo hispanoparlante, es un objetivo novedoso, ambicioso y bastante amplio. Es por esta razón que contribuciones con temáticas tan distintas como el teatro misionero colonial en México (Michael), la teoría de textos de Jorge Luis Borges (Gerling), el teatro del Siglo de Oro español en Francia (Höfer y Tuñón) o las funciones políticas de traducciones en diferentes escenas de la historia en la Argentina (Willson) se reúnen bajo el mismo paradigma: el de la traducción, entendida ésta aquí como proceso cultural siempre dependiente de estructuras de poder. A partir de esas premisas, la publicación elabora un estudio profundo, problematizando las muy diversas relaciones entre poder y traducción y cuestionando límites y fronteras prefiguradas.

Los artículos abren así un panorama muy amplio no solamente en las temáticas, sino también en las pretensiones teóricas o de referencia práctica, un rasgo que podría ser uno de los puntos criticables del conjunto, pero, por otro lado, esa diversidad es un signo de coherencia en la estructura del libro porque muestra que las interacciones entre traducción y poder revelan su impacto cultural en espacios temporales y geográficos diferentes. El libro se posiciona así como una fuente interesante y llamativa para quienes tienen interés tanto en cuestionarse temas relacionados con la traducción y el poder, como con los discursos sobre política cultural en el campo de la investigación y reflexión sobre Latinoamérica, sin esperar encontrar en este proceso soluciones simples y absolutas. Finalmente, y para concluir con las mismas palabras de las editoras, la presente publicación constituye „una invitación colectiva a pensar los fenómenos de traducción y poder desde diversas orillas, las cuales son siempre, simultáneamente origen y destino“(12).

Karolin Viseneber,
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf,
visenebe@phil-fak.uni-duesseldorf.de



Gwendolyn Díaz. *Women and Power in Argentine Literature. Stories, Interviews, and Critical Essays*. Austin: University of Texas Press, 2007. I.S.B.N. 13:978-0-292-71648-3, 376 pp.

El asombroso talento de las escritoras argentinas desmiente las luchas que han enfrentado, no sólo en tanto que autoras desestimadas sino como mujeres de convicciones enfrentadas a la opresión. Las presiones patriarcales de los años de Perón, el terror de la dictadura militar y, más recientemente, el colapso económico que oprimió a la nación en 2001, crearon condiciones tan represivas que algunas escritoras, como Luisa Valenzuela, dejaron el país por largos períodos. Como era de esperar, el poder se ha convertido en un tema ineludible en la narrativa de mujeres argentinas y esta compilación muestra cómo la dinámica del poder captura no sólo el mundo político sino también el personal. Sean sus personajes políticos y paisanos, torturadores y víctimas, padres e hijos o amantes, cada escritora explora los efectos del poder tal como es ejercido por las mujeres o contra ellas.

Entre las quince escritoras elegidas para *Mujer y poder en la literatura argentina* hay nombres famosos, como el de Valenzuela, y autoras que se incluyen por primera vez en una antología, como es el caso de María Kodama, la viuda de Jorge Luis Borges. Cada capítulo empieza con un “retrato verbal”, que recoge la impresión personal de la editora Gwendolyn Díaz sobre la autora, formada a lo largo de horas de conversación y entrevista. Sigue un ensayo biográfico y comentario crítico, que pone el énfasis en el texto incluido en esta antología. Las entrevistas de Díaz y, por fin, los propios relatos completan los capítulos. La extraordinaria profundidad de estos capítulos refleja las matizadas y a menudo polémicas descripciones del poder realizadas por las escritoras argentinas. Inspirador y penetrante, *Mujer y poder en la literatura argentina*, en última instancia, trata sobre mujeres que, en palabras de Díaz, “eligieron decir su verdad a pesar de las consecuencias.”

Nota: En junio del 2009 sale la edición ampliada y en español de este libro en la Editorial Emecé, de Buenos Aires.

Gwendolyn Díaz
St. Mary's University en San Antonio, Texas.



Libros recibidos



Libros

Ávila López, Enrique (2007): *Imaginación, memoria, compromiso. La obra de Rosa Regàs: un ámbito de voces*, AILCFH, EE.UU.

Bertoni, Liliana (2008): *Infraestructura e integración regional*. Ed. Dunken, Buenos Aires.

Brittes Lemos Toribio, María Teresa (2004): *América Latina, espaços multiculturais*, ed. Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.

Couffignal, Georges (2008): *Amérique latine (2008) Mondialisation; le politique, l'économique, le religieux*, La documentation Française, Paris.

Chiappini, Ligia y Bresciani, Maria Stella (2002): *Literatura e cultura no Brasil*, Ed. Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.

Dembicz, Katarzyna (2008): *Sociedades locales y desarrollo territorial en América Latina frente a los desafíos del siglo XXI*, Ed. Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.

..... (2008): *1988, 20 años del CESLA, 2008*, Ed. Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.

Esquivel, Laura (2005): *La Malinche*. Editorial Santillana, España.

Gocłowska-Bolek, Joanna (2007): *Los procesos de integración en América Latina. Tendencias y barreras*, Ed. Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.

González Martínez, Elda (2005): *Anuario Americanista Europeo "la migración transatlántica"*, Paris, Francia.

Guerra, Lucía (2007): *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feministas*, Universidad nacional Autónoma de México, México.



Jaramillo, María Mercedes (2002): *Las desobedientes. Mujeres de Nuestra América*, Ed. Panamericana, Bogotá, Colombia.

Fischer, Ference, Kozma, Gábor, Lilón, Domingo (2007): *Iberoamericana Quinquelcclesiensis 5.: El reflejo de la revolución húngara de 1956 en la Península Ibérica*, Ediciones del Centro Iberoamericano de la Universidad de Pécs, Hungría.

Pérez Arias, Enrique (2007): *¿Autonomía o desaparición? Pueblos indígenas en Sudamérica: Chile y Bolivia*, Ed. Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.

Pimentel, Luís Octávio (2001): *Direito da integração. Estudos em homenagem a Werter R. Faria*. Ed. Juruá, Brasil.

Recondo, Gregório (2000): *Mercosur. Una historia común para la integración*. T. I y II, Editorial Multibanco y Consejo argentino para las relaciones internacionales, Paraguay y Argentina.

Rodríguez Abraham, Francisco (2007): *Simón Bolívar y José de San Martín, proyección y significaciones en el panorama latinoamericano contemporáneo*, Ed. Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.

Sniadecka-Kotarska, Magdalena (2006): *Ser mujer en Ecuador*, Ed. Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.

Witker, Jorge e Oropeza García, Arturo (2007): *México-Mercosul, los retos de su integración*. Ed. UNAM Universidad Autónoma de México.



Revistas

Letras femeninas, Asociación Internacional de literatura y Cultura Femenina Hispánica, (2007) n° 1, Arizona State University, Tempe.

Pensares y quehaceres. Revista de políticas de la filosofía, (2007) n° 5, Ediciones y Gráficos Eón, México.

Revista del CESLA Edición con el motivo del XX aniversario del CESLA, (2008) n° 11 Ed. Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad de Varsovia.

Cahiers des Amériques Latines. Des Sociétés en réseaux (2006) n° 51-52, Institut des Hates Études de Amérique Latine, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III.

