

Literatura uruguaya en los sesenta: crisis, vanguardia política y nuevas narrativas

Uruguayan Literature in the Sixties: Crisis, Political Vanguard and New Narratives

María Teresa Johansson M.¹

Universidad Alberto Hurtado

mtjohans@uahurtado.cl

Este artículo interpreta las transformaciones del campo literario uruguayo durante la década de los sesenta en su relación con el contexto político. Se analiza la discusión ensayística acerca del devenir de la nación en el periodo; las nuevas orientaciones de la producción narrativa y su vinculación con los movimientos revolucionarios. Finalmente, se interpreta en la narrativa publicada en 1968 y 1969 por Cristina Peri Rossi, Mauricio Rosencof y Mario Levrero, la representación de la subjetividad colectiva y las transformaciones del espacio.

Palabras claves: Literatura uruguaya, década de los sesenta, movimientos revolucionarios.

This article interprets the Uruguayan literary transformations during the sixties in its relation to the political context. This paper analyzes the discussion on the future of the nation in the period; new directions for narrative production and its relationship with the revolutionary movements. Finally, the representation of collective subjectivity and space transformations are interpreted in the narrative of Cristina Peri Rossi, Mauricio Rosencof and Mario Levrero.

Keywords: Uruguayan literature, the sixties, revolution movements.

Recibido: 04/10/2015

Aceptado: 18/04/2016

¹ Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto Fondecyt de Postdoctorado N° 3130615 Universidad Alberto Hurtado-Universidad de Chile.

Un amplio segmento de ensayistas y críticos uruguayos pensó obsesivamente la nación durante la década de los sesenta y sostuvo álgidos debates acerca de la identidad y el futuro del país en los procesos de confluencia latinoamericana. Insignes figuras intelectuales convergieron durante el primer lustro de la década de los sesenta en un duro diagnóstico de las condiciones políticas y culturales de su país, a la vez que demandaron un desarrollo nacional modernizador capaz de transformar el campo político y cultural. Asimismo, fueron capaces de percibir tempranamente las transformaciones del campo literario mediante una interpretación que articuló las nuevas producciones literarias con un contexto político que manifestaba el auge de la efervescencia social junto con la activación de proyectos revolucionarios.

Este artículo periodiza este debate en la década de los sesenta en Uruguay e identifica las características de los dos lustros que la componen para focalizarse en 1968 y 1969 cuando opera una transformación relevante en el contexto sociopolítico que impacta la producción literaria. Desde este prisma, el análisis propuesto profundiza la tesis del crítico Ángel Rama, quien vincula la generación literaria del 69 con el movimiento revolucionario. A partir de la lectura de tres obras publicadas en estos últimos años de la década; a saber: *Los museos abandonados* de Cristina Peri Rossi; *La rebelión de los cañeros* de Mauricio Rosencof y *Gelatina* de Mario Levrero, se argumenta que las tendencias documentales e imaginísticas convivieron en el último periodo como dos orientaciones de la nueva narrativa. Asimismo, se propone que ambas tendencias articularon la relación entre literatura y política y propusieron correlaciones inéditas entre vanguardias estéticas y políticas. Estas nuevas narrativas elaboraron la problemática revolucionaria tanto en sus elementos referenciales como en la proyección utópica de los universos narrativos con distintos grados de identificación y de distanciamiento.

Inicios de la década: el juicio de la generación del 45 en la crisis nacional

Una notable gama de ensayos publicados por miembros emblemáticos de la llamada generación crítica o generación del 45, entre quienes se puede nombrar al ensayista Carlos Real de Azúa, a Carlos Quijano, fundador y director de la revista *Marcha*, al crítico literario Ángel Rama y a los escritores Mario Benedetti y Carlos María Moreno, analizó la crisis del modelo de Estado de bienestar en el que se forjó la identidad nacional uruguaya –signada por los aportes de democratización y laicismo provenientes de la revolución liberal– y expuso sus consecuencias en los niveles económicos, políticos y culturales. Los ensayos y artículos periodísticos escritos durante la década de los sesenta, evidenciaron importantes fisuras en las bases de un imaginario nacional que guió el devenir de la sociedad uruguaya durante gran parte del siglo XX, construyendo orientaciones ideológicas y políticas muy singulares y diferenciadas respecto de otras naciones latinoamericanas. Los principales rasgos de este ideario pueden resumirse en los términos planteados por Fernando Aínsa:

“Nacionalizaciones de los principales servicios públicos, leyes laborales y del derecho de familia (divorcio, incluido el singular divorcio por la sola voluntad de la mujer; estatuto

de los hijos naturales, código del niño) eran las ilustraciones palmarias de un país singular, a veces ingenuamente confiado y suficiente, modelado originalmente por José Batlle y Ordóñez a principios del siglo XX e impregnado al socaire de la buena cotización internacional de sus primas –carne y lana–, de un satisfecho *laissez-allez*, amparado por un Estado benefactor omnipresente” (Espacios, 119).

Este imaginario nacional enfrentaba una crisis sin precedentes en la historia del siglo, puesto que la sociedad uruguaya veía desplomarse la promesa del Estado benefactor al tiempo que se manifestaba la imposibilidad de una nueva modernización acorde con el periodo histórico en curso. En un provocador ensayo publicado en 1966 en la revista *Marcha*, titulado “El mundo real y el mundo político”, Carlos Quijano hacía un diagnóstico terminal de la situación del Uruguay calificándolo como “un enfermo sin pausas”. Así, mediante el uso retórico de la prosopopeya retrataba al país como un “viejo enfermo” que solo “empeora”. En su análisis, Quijano constataba la crisis del modelo de Estado de bienestar producida por el aumento del costo de la vida en un adverso contexto de déficit presupuestario y de endeudamiento exterior, unido al crecimiento del aparato burocrático cuyo corolario era la pasividad y el exceso de intermediación. Estos fenómenos socioeconómicos eran consistentes con la conducción política liberal, antiindustrial y autoritaria de los gobiernos en curso que mantenían una política oligárquica, concebida en términos de administración más que de propuesta ideológica. Tras este diagnóstico, la aseveración de Quijano respecto de la dimensión política nacional era taxativa: “la función política en una tal sociedad no puede ser creadora” (27). En un sentido que superaba el mero análisis de la coyuntura, Carlos Quijano realizaba un gesto autocrítico radical al subrayar el sustrato pasivo y reactivo a los cambios como un factor constitutivo de la sociedad: “Uruguay es un país viejo, insular, tangencial. Cristalizado. Un “oasis”, aunque parezca paradójico, por esterilidad. Un “oasis” en una frágil vitrina” (19).

Una lectura de la producción ensayística del periodo permite vislumbrar que la crítica a la falta de creatividad y a la indiferencia ante los acontecimientos latinoamericanos como actitudes sostenidas en todos los ámbitos de la sociedad, fue una temática recurrente en los escritos de los primeros años de los sesenta. No obstante lo anterior, es importante subrayar que la acusación de carencia de creatividad en todos los ámbitos de la sociedad uruguaya no devenía de una falta de instrucción o de desarrollo educativo, el que, por el contrario, contó con altísimos niveles durante la década de los sesenta. Más bien, los escritores manifestaron un lamento por el fin del impulso transformador de la “revolución batllista” y la constatación de que Uruguay ocupaba un lugar de retaguardia respecto del ímpetu revolucionario encaminado en otros escenarios latinoamericanos, cuyos efectos eran recibidos desde una posición más bien distanciada. Este interés relativo en el acontecer latinoamericano puede ilustrarse en la escasa referencia a los conflictos armados de la guerrilla latinoamericana cuyas excepciones fueron las crónicas que Carlos Martínez Moreno y Eduardo Galeano dedicaron a los episodios de la revolución boliviana a partir de 1952. En 1960 también Mario Benedetti se convertiría en un acusador pertinaz de la indiferencia nacional ante el álgido contexto de transformaciones latinoamericanas. En el libro

El país de la cola de paja –texto que no contó con la autorización del autor para reediciones posteriores– levantó una crítica acérrima a la actitud contemplativa imperante en la nación: “La verdad es que el Uruguay hace tiempo que vive de espaldas a América.[...] ¿Qué absurdo prejuicio nos impide a los uruguayos reconocer que, si seguimos en este rumbo, acabaremos por ser los únicos latinoamericanos pasibles de ser acusados de traición a América Latina?” (105-106).

Por otra parte, es posible sostener que el juicio crítico a la falta de un proyecto nacional se vinculó con lo que Ángel Rama denominó como una característica nacional de aceptación “inteligente” de las tendencias extranjeras, consustancial a la falta de desarrollo de elementos identitarios.² Paradojalmente, esta condición ilustrada y extranjerizante de la ciudadanía fue considerado por Juan Luis Segundo como un aspecto inhibitorio de los procesos modernizadores: “Esta estructura que asocia una cierta cultura y valores propios del mundo desarrollado, por una parte, y la incapacidad, por otra, de tener una influencia, una actividad positiva y constructiva en él, determina una doble característica de la actitud humana nacional: la de espectador de los sucesos mundiales y la conservadora”(30). Esta tesis acerca de la sociedad uruguaya inscribe en la figura del espectador-conservador una particular representación de la subjetividad colectiva exacerbada durante el primer lustro de la década. Se trata por lo demás de una figura consistente con la condición de cinéfilos que ostentaron los ciudadanos montevideanos en ese periodo, cuando en una proporción inédita para cualquier ciudad latinoamericana, la metrópolis ostentaba 96 salas de cine para 900 mil habitantes con estrenos continuos de cine-arte europeo.³ Por otra parte, siguiendo las ideas de Mario Benedetti, esta condición de espectador puede interpretarse como el modo en que la ciudadanía se relacionaba con su contexto histórico internacional y latinoamericano: desde una mirada crítica, distanciada e impertérrita ante la efervescencia exterior. Esto se evidencia en la manera paulatina en que la sociedad uruguaya integró la revolución cubana al imaginario social: tras una incipiente valoración no exenta de extrañeza realizó una comprensión y una afirmación ideológica del acontecimiento histórico, como lo constataron a partir de 1962 las *Crónicas Latinoamericanas* de Eduardo Galeano y la novela *El Paredón* de Carlos Martínez Moreno, obras publicadas de manera sincrónica a la corriente de ensayos críticos antes referida.⁴

² Fernando Aínsa traslada este mismo diagnóstico al campo literario: “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, mediante una sugerente apertura existencial y estilística de Francisco Espínola y Mario Arregui” (Aínsa 123).

³ Como sostiene Aínsa, lo que en otro país latinoamericano podía ser expresión de minorías “en Uruguay lo era de mayorías (...) las películas de Bergman son vividas como auténticos fenómenos de masas” (124), salas de cine-arte, festivales, exhibición de películas no comerciales, se combinan con un auge de la crítica.

⁴ Hugo Fontana destaca que esta novela fuera publicada por Seix Barral en 1963, “inicio de un saga que culminaría en 1981 con *El color que el infierno* y que escondiera que tendría como protagonistas la agudización de la crisis económica, el surgimiento de la guerrilla urbana y la posterior irrupción de los militares en la escena política. (...)” (1051). Siguiendo el argumento planteado por los principales ensayistas del periodo, esta novela representaría

Al fragor de estos juicios radicales, el grupo de escritores que fustigaba la situación del Uruguay honraba, en este acto, su pertenencia a la denominada "generación crítica". En este contexto, la apreciación de Ángel Rama acerca del estado de la literatura uruguaya de la primera mitad de la década siguió el mismo tenor flagelante. A partir de un cotejo con las producciones extranjeras, el crítico devela en la producción nacional una "escasa audacia inventiva y descubridora dentro del campo de la modernidad artística" (154). Rama acusa un retraso en la exploración formal y una reiteración de reelaboraciones narrativas que si bien siguen siendo "inteligentes", ya pueden considerarse *esclerotizadas*.⁵ Su juicio lapidario se condice con el tono de la generación crítica: "el provincianismo que rige nuestra cultura es una verdadera enfermedad del impulso nacionalista y, desde luego, una consecuencia de la atonía de la sociedad uruguaya" (159). Continúa con mayor mordacidad: "La pequeñez, la mezquindad, el escaso impulso creador, la fragmentación, el poco vuelo, la demora en las formas tradicionales, deriva de la escasa visión de nuestros artistas y de nuestros intelectuales acerca de la coyuntura en que se mueven" (159). Rama plantea entonces la necesidad de realizar una avanzada en el plano literario similar a la que se realizó en pintura y escultura, en pos de alcanzar una sensibilidad estética consonante con las nuevas condicionantes del escenario político latinoamericano. En este sentido, la tesis de Rama es clara: la falta de discernimiento respecto de las condiciones históricas y la reticencia a una inscripción activa en los procesos de transformación social son causantes de la carencia de una modernización literaria. Para Rama, en estos nuevos contextos históricos se torna explícita la necesidad de elaborar una nueva expresión literaria consistente con una coyuntura a todas luces marcada por el signo de la revolución, a pesar de que esta se presente para los uruguayos como una verdadera aporía: "El drama de Uruguay de hoy –no sabemos de qué estará hecho el mañana– es que no tiene salida sino por los métodos revolucionarios y que no están dadas las condiciones objetivas para que la revolución se cumpla" (Quijano, 13).

La acelerada transformación sociopolítica y cultural a partir de 1965

A partir de 1965, los procesos de movilización social tuvieron una significativa evolución que llegó a su momento más álgido en 1968 cuando una creciente ola de manifestaciones y episodios de violencia antisistémica fueron duramente reprimidos por medidas gubernamentales autoritarias que progresivamente derivaron en la disolución de partidos políticos y el término de la libertad de prensa⁶. En Uruguay, como en el resto del continente, se

la problemática situación de Uruguay ante el impulso revolucionario cubano. En el análisis de Fontana: "En *El paredón*, el contrapunto involucra, ya a la distancia, más que a un espacio interior de su personaje, a dos realidades totalmente distintas: por un lado, a la lentitud con que algunos cambios comienzan a verificarse en la sociedad uruguaya (y a la monotonía y desaprensión con que estos son abordados por la intelectualidad montevideana) y, por otro, a la incontenible dinámica con que se viven los primeros pasos de la recién triunfante Revolución Cubana" (1052).

⁵ A. Rama aparta a las artes visuales de este disminuido panorama estético, debido a la continuidad del vigor vitalista que la impulsó desde la década de los veinte.

⁶ En la memoria occidental, es en Francia y en México donde se focaliza la experiencia de una generación decidida a rearticular el orden material y simbólico que le precedía mediante

enfaticó la militancia y la conformación de nuevos grupos políticos en la llamada "nueva izquierda", proclives a seguir el ideario de la lucha armada. Por su parte, en un escenario de revolución mundial, el sujeto juvenil obtuvo un inusitado protagonismo asociado⁷ al imperativo de organización colectiva y de movilización. Al mismo tiempo, surgió una decidida actuación de sectores intelectuales de las capas medias vinculados al sujeto estudiantil. En su libro *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, la historiadora Vania Markarian sostiene que la nueva izquierda abogó por una relativización del marxismo clásico con la finalidad de integrar nuevos sujetos populares al proceso político. De esta manera, trabajadores zafros, población indígena guaraní, afroamericanos y pobres, comenzaron a integrarse al imaginario revolucionario. Markarian sostiene que, en este contexto, el replanteamiento de la cuestión de la agencia puso en duda el protagonismo del movimiento obrero, considerándolo como un agente conservador. La nueva izquierda contrapuso progresivamente la noción de grupo operativo a la de movimiento de masa. Pese a la oposición de la izquierda tradicional y a las recomendaciones del Che Guevara, quien en 1961 había llamado a evitar en Uruguay el recurso innecesario de la lucha armada, distintos grupos de izquierda realizaron, a partir de 1968, operaciones armadas con finalidad insurreccional.⁸ De esta manera, en 1968 se desplegó un nuevo escenario con movimientos insurreccionales y contraculturales que transformaron completamente la situación sociopolítica del país, dejando sin piso histórico los polémicos juicios respecto de la falta de vitalidad y compromiso con la acción política que tan fehacientemente había sido diagnosticada por los ensayistas de la generación crítica durante el primer lustro de la década de los sesenta.

En este contexto, cobra relevancia la irrupción del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, cuyo crecimiento sostenido a fin de la década de los sesenta dio origen a una organización de guerrilla urbana que protagonizó diversas operaciones de impacto público. Los Tupamaros emplazaron en la ciudad nuevas condiciones de agencia política y desplegaron en cada una de sus acciones un carácter performático que expuso un suplemento de creatividad en la consecución de los objetivos políticos. Una interpretación en este sentido es elaborada por el artista visual Luis Camnitzer, quien en el libro *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, dedicado a las vanguardias estéticas y el arte conceptual de los sesenta,

su irrupción política en la urbe y en el espacio universitario, donde se resume el acervo histórico en el que campeaba el vínculo entre saber y poder.

⁷ Respecto de este acontecimiento, Hugo Vezzetti sostiene que un tópico relevante en la memoria del Cordobazo: "es la convergencia de obreros y estudiantes. Pero lo más destacado en las imágenes es el protagonismo de los jóvenes en general. El deslizamiento hacia movimientos de base juvenil parece ser el tópico común, que borraría las diferencias entre acontecimientos bastante diversos. No es una figura nueva, ya que sus raíces provienen del juvenilismo de la generación modernista, a comienzos del siglo XX; pero en todo caso se plasma de un modo nuevo, en esas imágenes de los jóvenes en la calle, actores y reserva de la acción democrática. Y puede decirse que van a ser una figura colectiva dominantes, que suplanta al "pueblo" hacia 1973" (42).

⁸ La investigación de Vania Markarian expone que "En los espacios más orgánicos (y adultos), el asunto de fondo de todas las discusiones de la izquierda uruguayo en 1968 era el de las 'vías de la revolución'. Varios analistas de estos temas en América Latina han sostenido que este fue el parteaguas entre los comunistas prosoviéticos y la 'nueva izquierda' inspirada en el ejemplo cubano" (88).

destina un capítulo a las operaciones de los Tupamaros, situándolas en una peculiar y poco transitada frontera entre arte y política. Según Camnitzer, esta organización política se acercó "todo lo posible al borde artístico de la línea", lo que hace pertinente su inclusión en un estudio cultural de los sesenta por cuanto: "[f]ue el diseño llamativo de las operaciones lo que llevó a que observadores como Regis Debray se refirieran a los Tupamaros como 'fenómeno cultural' en lugar de uno 'militar'". Esto, en virtud de que sus operaciones "[g]eneraron descripciones en cuanto a su uso del tiempo y del ritmo, que parecían más apropiadas para discusiones relacionadas a la creación de películas de cine que para la revolución" (70). A partir de estas condiciones, Camnitzer propone interpretar las acciones de los tupamaros como una "estética activa" que hizo entrar la estética en la política a partir de nuevas formas de teatro –entre *happenings* y eventos intermediáticos–, que mezclaban estructuras tradicionales e innovadoras formas de "improvisación total". Según Camnitzer, sus "obras" estaban estructuradas con la misma rigidez que el teatro tradicional, pero funcionaban bajo condiciones impredecibles, lo que implicaba un cambio en la representación del tiempo y del espacio que implicaba una apropiación de la situación existencial del espectador. Entre estas obras/acciones es importante destacar la toma o copamiento de la ciudad de Pando de 1969⁹ que reconfiguró las relaciones entre vanguardia estética y política en una acción de lucha armada inédita montada teatralmente. Un cortejo fúnebre de automóviles entró a la ciudad con un muerto inexistente, de los autos descendieron los comandos armados vestidos de luto, los que coparon la ciudad durante algunas horas y efectuaron un tiroteo con la policía que tuvo como consecuencia tres muertes. El creador de esta "mortuoria escenografía itinerante" (Campodónico, 14) fue Mauricio Rosencof, quien en 1968 acababa de estrenar su última pieza dramática: *Los caballos*, en la sala de teatro independiente El Galpón¹⁰. La dramaturgia de los militantes hacía su entrada en escena, porque meses más tarde se estrenaría *El asesinato de Malcolm X* de Hiber Conteri, reconocido militante del MLN quien junto a Rosencof participó en el golpe dado contra la Tesorería del Casino de Punta del Este. Así, las relaciones entre arte y política se vieron trastocadas mientras los dilemas del escritor comprometido se instalaron en la producción artística y el debate intelectual.

⁹ Las relaciones entre la subjetividad, colectivo y el espacio urbano y rural se vieron modificadas a partir de la figura de "la toma" que se constituyó en un signo clave para pensar las relaciones entre la agencia política y sociedad civil. En 1969 la toma o copamiento de la ciudad de Pando efectuada por los tupamaros entrega un ejemplo emblemático de esta problemática.

¹⁰ "Cuando el 8 de octubre de 1969 partió desde Montevideo un cortejo fúnebre sin muerto al que llorar, todo había sido previsto en detalle, de modo que la ficción comenzó a operar" (Campodónico 14). El fracaso inesperado, tres muertos y numerosos prisioneros, dejaban entrever que tras el éxito inicial, la retirada auguraba la crudeza de la respuesta militar. Mauricio Rosencof o Leonel en la organización, en 1970 fue responsable de la fuga de la espectacular fuga de 38 presas de la cárcel de Cabildo siguiendo las vías de las cloacas. Durante los años de los setenta Rosencof visitó Chile y se reunió con Salvador Allende en varias ocasiones, el episodio político de mayor relevancia en su vínculo con Allende fue el acuerdo de liberación de Geoffrey Jackson, embajador británico raptado por los tupamaros en 1971, tras la mediación del Presidente chileno (Campodónico, 78).

La generación del 69 o generación de la acción

Tempranamente, Ángel Rama describió un cambio de paradigma en el campo literario uruguayo desde una óptica que integró la vanguardia política y la estética. Al reconocer una nueva tendencia literaria Rama propuso denominarla generación de 1969 por referencia a la toma de Pando, o "generación de la acción, por referencia paralela a un principio que esos mismos comandos designaron como insignia, y según esta, "la crítica es la acción", lo que tipificaría el traslado del espíritu crítico que dominara las élites intelectuales nacionales a lo largo de casi treinta años, hacia una forma constructiva –por destructivas que resulten algunas de sus operaciones– que apela intensamente a la contribución de la fantasía y de la imaginación [...]". (*La novela* 540). La nueva generación imaginística tuvo entre sus principales exponentes a Cristina Peri Rossi, Mercedes Rein, Teresa Porzecanski, Mario Levreo, Luis Campodónico, Julio Ricci, entre otros. La unidad de estas escrituras residía, según Rama, "en decretar inaceptable el género neorrealista anterior" (547). Esto es refrendado también por el crítico Hugo Verani, quien en un notable estudio acerca de la narrativa uruguaya del siglo XX sostiene lo siguiente: "Hacia mediados de los sesenta se advierten síntomas inequívocos de una modulación artística diferente, de una escritura inventiva. [...] Por esos mismos días los jóvenes se manifiestan colectivamente en tres revistas generacionales de corta vida, que inician la ruptura definitiva con la generación anterior: *Los huevos del Plata*, *Brecha* y *Prólogo*" (800)¹¹. De esta manera, la novelística de la imaginación junto con las narrativas influenciadas por los medios masivos encaminó una corriente modernizadora bajo las operaciones de liberación verbal y experimentación formal.

Si bien la tendencia imaginística fue preponderante, esta convivió con el notorio impulso de la corriente documental y referencial. En su tránsito por diversos géneros, el giro testimonial y documental de la escritura incidió en la revitalización de la crónica y el reportaje (de hecho la obra de Eduardo Galeano anticipó el lugar consagratorio de la categoría testimonio en el certamen de Casa de las Américas, adjudicado por el libro *La guerrilla Tupamara* de la uruguaya María Ester Giglio). Pero esta tendencia documental no solo tuvo influencia en los géneros narrativos, sino que también incidió en la poesía, cuya nueva poética incorporó un cambio de lenguaje en el que "[l]o comunicante privilegia la función referencial por sobre lo estético, distanciándose, a veces en demasía, de la función poética propiamente dicha" (Bravo 80). A partir de lo anterior, se colige que una transformación del sistema de géneros literarios y de las funciones lingüísticas al interior de los textos literarios acompañó los procesos revolucionarios latinoamericanos en el marco de un intenso debate en torno a la politización del arte. El impulso de transformación social otorgó protagonismo a una función referencial con un marcado carácter testimonial, la que se inscribió en distintos géneros

¹¹ Enfatiza Hugo Verani la importancia de esta fisura generacional al interior del campo literario uruguayo, al señalar que: "Los narradores que llegan a la madurez en los setenta se circunscriben a dos pautas fundamentales: por un lado, ya no son epígonos de los grandes narradores sociales de la generación de 1954, que responden a exigencias de la mimesis; por otro, se distinguen por la exploración inventiva, por una mayor libertad para abordar el hecho literario" (800).

literarios ya existentes y, a su vez, hizo emerger el testimonio-documental, un género nuevo definido por una condición híbrida entre la ficción, el reportaje y la autobiografía.¹² Esto permite leer la contribución de la generación del 69 en dos perspectivas: una "imaginística", como lo ha propuesto Rama, y otra "documental"; la última expuso una vertiente referencial temáticamente vinculada a cuestiones sociales pero experimental en sus formas de crear espacios de enunciación que transitaran entre el reportaje, la crónica y la narración literaria.

El 68 y el 69 de M. Rosencof, C. Peri Rossi y M. Levrero: escrituras y escenarios de vanguardia

En el campo literario uruguayo, 1968 fue el año de publicación de la narración *Gelatina* de Mario Levrero en la recientemente fundada revista contracultural *Los huevos del plata*. Asimismo, ese año Cristina Peri Rossi recibió el Premio de Los Jóvenes de la Editorial Arca por *Los museos abandonados*, libro que fue publicado al año siguiente en la misma casa editorial. Meses antes, en noviembre de 1967 había sido publicado el libro de cuentos *Zoologismo* de Mercedes Rein y en 1969 las crónicas de Mauricio Rosencof relativo al levantamiento de zafreros bajo el liderazgo de Raúl Sendic, que habían sido difundidas durante la década de los sesenta en el semanario *Marcha*, vieron su aparición como libro en sucesivas reediciones bajo el título *La rebelión de los cañeros*. 1968 y 1969 fueron años de álgida producción literaria en Uruguay en un contexto de crisis y revoluciones, en los que se planteó la disyuntiva entre la acción política y la escritura en un contexto general de renovación de los paradigmas estéticos. De esta manera, la implicación entre campo literario y vanguardia política se intensificó durante el cierre de la década. Este proceso generó una modernización de las estrategias narrativas tanto para el género documental-testimonial como para las nuevas orientaciones de los relatos imaginísticos.

Entre los libros de crónicas testimoniales de mayor difusión está *La rebelión de los cañeros* de Mauricio Rosencof. Durante 1964 y 1968 su autor, en su calidad de escritor militante, acompañó las marchas de los trabajadores zafreros por el territorio uruguayo desde la frontera brasileña hasta Montevideo. En este recorrido ofició como cronista de la "epopeya de los peludos" y describió a los "cañeros", ni campesinos ni proletarios, sino habitantes de la frontera sumidos en extremas condiciones de pobreza e injusticia social. En un texto documental y fragmentario, Rosencof retrató a estos sujetos populares atento a una retórica de sociolectos plurales en la que convergen los dialectos originados en una geografía de frontera. La crónica realizó un gesto de apertura a la representación de nuevos sujetos de la acción política, a la vez que otorgó identidad e historia familiar a los zafreros, exponiendo un sujeto colectivo marginal capaz de irrumpir en los espacios ciudadanos. Narradas desde una retórica que presentaba cierta anacronía en su tratamiento de realismo

¹² El crítico Ángel Rama fue un gran impulsor del género testimonial al concebirlo como un discurso de marcada función política en el marco de los procesos revolucionarios. Es importante recordar que en 1970 y bajo su promoción, Casa de las Américas institucionalizó la categoría del testimonio, como una nueva praxis discursiva contrahegemónica.

regionalista, con abundantes componentes elegíacos para la heroicidad del sujeto popular, estas crónicas coincidían con los intereses de un amplio público lector que manifestaba avidez por la actualidad política y la escritura documental. *La rebelión de los cañeros* prefiguró en su relato un nuevo sentido de colectividad, la que bajo la figura de Raúl Sendic, en quien se ensambla una imagen de santón y de caudillo latinoamericano, daría origen al movimiento revolucionario MLN Tupamaros. El relato documental de estas largas marchas que llegaron a Montevideo para instalarse delante del Palacio Legislativo creó en el imaginario nacional una nueva figura del sujeto popular vinculada al origen del movimiento guerrillero. Asimismo, retrató "la frontera" como un espacio invisibilizado por la nación en el que, sin embargo, se albergaba una potencia de transformación política.

En contraste con una escritura documental como la antes referida, las narrativas agrupadas en una tendencia imaginística decontextualizaron las acciones narrativas elidiendo la marca explícitamente referencial. No obstante lo anterior, sus argumentos también narraban sucesos de invasión y fuga en el marco de procesos de agencia colectiva e individual, representando grupos operativos y nuevos sujetos emplazados en espacios alternativos que reconfiguraban las clásicas oposiciones entre la ciudad y el campo, o bien entre el centro y la periferia urbana. De un modo menos determinado, estas narrativas proponían un imaginario nuevo que dejaba entrever una problemática de época marcada por la aparición de nuevos sujetos en el espacio público, la acción de la vanguardia política y los proyectos de militancia de carácter urbano. En cierto sentido, es posible postular que tanto en las narrativas documentales como en las imaginísticas se reconfiguró la representación del sujeto colectivo y del espacio narrativo en relación con ciertas dimensiones utópicas que se articularon de una forma nueva en el texto literario. En consonancia con los imperativos de la época, Claudia Gilman postula que "[...] el nuevo arte y el nuevo intelectual revolucionario revelaban su carácter inimaginable y utópico, el de aquello que sobrevendría sin que pudiera preverse su perfil"¹³, es posible sostener que las narrativas imaginísticas de autores como Cristina Peri Rossi y Mario Levrero propusieron una representación descentrada de lo utópico, en su dimensión social y en su valor de futuro, al inscribir, junto con la promesa de futuro, un halo de amenaza.

En una reseña al libro *Los museos abandonados* de Cristina Peri Rossi publicada en 1969 en la revista *Marcha*, Mario Benedetti realza la dedicatoria al héroe revolucionario que encabeza el libro e inscribe esta narrativa en el conflictivo campo del arte revolucionario: "Este afán de transfigurar en arte, de convertir en alegoría, un angustioso pero decisivo viraje de la historia, de nuestra historia: esta intención de convertir en estremecimiento estético un cataclismo social; este propósito de no hacer panfleto sino remoción; todo ello forma parte de una respuesta revolucionaria al desafío de este siglo, de este año, de este mes, de este minuto" (*Literatura* 535). Para Benedetti la urgencia es inminente y también es necesaria una aceleración histórica que

¹³ Los dilemas del escritor durante la década de los sesenta y la historización del campo cultural latinoamericano son expuestos en profundidad en el estudio de Claudia Gilman (2003) *Entre la pluma y el fusil*. Siglo XXI Editores, Argentina.

se oponga a la temporalidad inmóvil, vetusta y cristalizada de la narrativa del periodo anterior. En este sentido, Peri Rossi expone una celeridad del ritmo vital proveniente del nuevo sujeto juvenil que propone lenguajes alternativos.¹⁴ Como lo sostiene Aínsa, “[...] a esta limitación inmovilizadora Cristina Peri opone una vocación *transgresora* del lenguaje en el espacio *disociado* que habita desde la publicación de uno de sus primeros textos, *Los museos abandonados* (1968)” (*Nuevas fronteras* 75).

Dos dicotomías espaciales organizan los relatos de *Los museos abandonados*, la clásica dicotomía latinoamericana entre campo y la ciudad y la del espacio alegórico del museo y la calle. En el relato “Los extraños objetos voladores” Peri Rossi, desde una posición de vanguardia, avanza hacia la finalización del imaginario del *boom* latinoamericano reelaborando la temática regional. Los viejos protagonistas, María y Lautaro, representantes de un espacio y un tiempo mítico, al modo de la familia Buendía, no tienen más destino que experimentar la desaparición del mundo campesino mientras miran desde una periferia mediatizada por el discurso periodístico o el relato biográfico, la acción de la transformación social que ocurre en la ciudad. La temprana ida de su hijo Sebastián hacia la ciudad y su posterior agencia en los procesos de luchas políticas son observados desde una distancia iletrada y una posición de incompreensión. La conversión de la figura del sujeto popular del joven campesino en agente político, delincuencial para los medios de comunicación, y huelguista en el escenario político, se explicita en el personaje de Sebastián. El texto propone que el acontecimiento revolucionario, la organización popular y las marchas en la ciudad, implican necesariamente el abandono regional, al tiempo que evidencia que el antiguo mundo del campesinado latinoamericano está en proceso de desaparición, amenazado por fuerzas extrañas, acechantes, que no responden a dimensiones míticas sino que están más cerca de la ciencia ficción: contienen una condición futurista. La irrupción de un elemento extraño en el relato establece una operación transformadora de las representaciones rurales y también de las expectativas de transformación futura, como lo sostiene Benedetti: “El cuento es la historia de un amenaza (un objeto marrón se instala en el espacio, y su presencia nihilista trastorna y limita progresivamente la realidad), una suerte de ultimátum absurdo y sin embargo verosímil” (*Literatura* 534). A lo largo del relato, la acción de avistamiento de este objeto indiscernible modifica el orden rural, transmuta la autopercepción que el viejo protagonista tiene de su cuerpo y sus pertenencias e instala una transformación perceptual y óptica cuyo comienzo es la desaparición del “lado izquierdo” de la cara del viejo, mientras este se mira al espejo, y cuyo final es la experiencia de que todo se ha disipado. Lo extraño, extranjero, el ojo, el pájaro panóptico transforma todos los órdenes de lo real y termina haciendo desaparecer el mundo campesino. La transformación no tiene explicación mítica, por el contrario, el texto establece un rechazo al pasado y un elemento futurista que no es celebratorio ni optimista sino que expone la vida rural a una condición de amenaza, correlativa a la vivencia peligrosa de la ciudad.

¹⁴ Benedetti destaca la voz representativa de un nuevo sujeto político e histórico de alta visibilidad en la escena sociopolítica que empieza a ganar terreno en el campo literario: “Cristina Peri Rossi es particularmente representativa de los jóvenes-jóvenes” (*Literatura* 538).

La segunda dicotomía espacial en *Los museos abandonados* incluye tres narraciones breves tituladas "Los juegos"; "Un cuento para Eurídice" y "Los refugios", las que comparten el escenario de un museo colmado de objetos pero vacío de visitantes. En "Los juegos", dos personajes, Ariadna y el narrador, inventan un arte amatorio de persecuciones, huidas y fugas que los lleva a atravesar salones y galerías en los que hay un exceso de piezas monumentales y objetos museográficos. En este museo, un laberinto barroco para la conservación histórica, Peri Rossi inscribe a dos personajes desnudos en una persecución vitalista ("en la atmósfera cenicienta del museo mi olor a vivo" 80) que derrumban los objetos de la tradición en su paso por los distintos corredores. La representación de un espacio museográfico que ha exacerbado el coleccionismo de materialidades disímiles, albergando desde "los pájaros disecados" hasta las estatuas romanas y las "ánforas etruscas", se vuelve símil de una tradición universal anquilosada, momificada, petrificada que debe ser vitalizada. Así, la narración presenta el modo en que la espacialización de la historia tendiente a la acumulación inmovilizadora es destruida por un flujo de animación, vitalidad y destrucción, ya que la apasionada persecución nocturna de los personajes derriba estatuas solemnes que representan un sentido inmutable y mortuorio de la experiencia histórica.

En el relato *Gelatina* de Mario Levrero, el narrador lleva a cabo un recorrido por una ciudad grotesca y trastornada en la que los habitantes pueden desaparecer y algo amenaza: la gelatina. En este relato se presenta también un elemento nihilista que se expande, persigue de manera coercitiva e incita a la fuga. Se trata de la "gelatina", una forma en movimiento, incierta y cambiante, algo incognoscible, que expresa la potencia de un flujo devastador. Como aquel objeto extraño del relato de Peri Rossi, la presencia de un algo indescifrable es en esta narración una figura extraña y perturbadora proveniente desde otra dimensión: "Abrí la ventana, tiré de la correa que sube la persiana, y empezó a entrar como un bulto transparente, en una forma lenta, algo que crecía, tenía algunas burbujas de aire[...]" (110). En el informe técnico del personaje Horacio, se prevé el desenlace funesto y la relación explícita de la "gelatina" y el orden de un poder supremo que se opone a la colectividad: "La conclusión inevitable que, debido a que la materia de la gelatina es indestructible (no fragmentable y, por tanto, no comestible), debemos desechar la idea propuesta y, por el contrario, aguardar con resignación a que, tarde o temprano, ella nos devore a nosotros, dentro del plazo previsto (con la lógica dificultad de aproximación), de entre uno y diez años" (94).

La ciudad de este relato construye una representación de bajos fondos imaginarios: túneles, ruinas, calles y piezas compartidas habitadas por personajes ciegos, gordas, deformes y mujeres, amparan una particular experiencia de la colectividad que, mediante operaciones cubistas configura una corporalidad masiva de carácter fragmentario, que frustra y satiriza el encuentro amistoso o erótico¹⁵. Este magma de corporalidades conjuntas

¹⁵ Martín Kohan radicaliza esta condición en su ensayo acerca de la presencia de las ciudades en la obra de Mario Levrero al plantear que la ciudad deja de ser un escenario para convertirse ella misma en objeto de imposibles relaciones sociales: "Antes de ser, como ciudad, un escenario para el encuentro o desencuentro, es ella misma objeto de

tensiona la relación del narrador con la representación del sujeto colectivo, pues le obliga a tener comportamientos antagónicos de complicidad ("tratando de derribar la puerta rompimos la muleta del rengo") y rechazo, exponiendo una distancia respecto de la acción colectiva de masas. En el relato, estas imágenes, a veces grotescas de la colectividad, marcan la forma de socialización de un "nosotros" en condiciones de precariedad, pero en un estado permanente de agencia perturbadora de los órdenes de la ciudad. El final de la narración acaba con la disrupción provocada por el desaparecimiento y por el hallazgo de "cadáveres" en la ciudad en una imagen que entrega un sentido de desmesura respecto del acontecimiento futuro. En consonancia con lo anterior, la estructura literaria de la narración es irresuelta y potencial también en sus dimensiones de violencia y fuga. A partir de estos elementos, es posible interpretar que, a la épica de la vanguardia política, Levrero contrapone una antiépica imaginaria, deconstructiva de los procedimientos y de las lógicas operativas de la militancia y de los aparatos represivos inscribiendo una distancia crítica.

Finalmente, es posible interpretar ciertas consideraciones iniciales de este artículo que problematizan la tensión entre decadencia y transformación en el imaginario nacional uruguayo a partir de ciertas imágenes de lo viejo y lo senil en las narrativas del periodo. En este sentido, se destaca que un elemento recurrente tanto en *Museos abandonados* como en el libro de Peri Rossi *La Rebelión de los niños* y también en *Zoologismos* de Mercedes Rein, es la inscripción de una tensión generacional viejo-joven. En estas narrativas, la noción de vejez que se opone al impulso juvenil transformador aparece en personajes que manifiestan procesos decadentes y grotescos: abuelos con demencia senil y ancianos físicamente degradados. Asimismo, los espacios narrativos se recargan de objetos deteriorados y se habitan antiguos salones adornados. Por otra parte, en las casas de familia, la figura del piano cerrado que nadie toca constituye un emblema de la crisis de un modo de vida burguesa que manifiesta su condición de pasado. Ante este escenario, los jóvenes deben enfrentarse, rechazar o abandonar a una variedad de personajes esclerotizados y destruir objetos cristalizados para salir de lugares claustrofóbicos. No obstante lo anterior, los argumentos narrativos no presenta una salida optimista en la que la vitalidad juvenil pueda desplegarse en el exterior de la ciudad, por el contrario, la vida juvenil está en riesgo, muchas veces de muerte.

A partir de un relación mediatizada con la historia política, es posible concluir que la literatura uruguayo de la década de los sesenta, producida en contexto de auge revolucionario, problematiza en sus orientaciones imaginarias y documentales las configuraciones de nuevos sujetos políticos, en los que destacan las tensiones entre sujeto individual y colectividad junto con la narración de experiencias de transgresión y disputa por los espacios. Estos elementos pueden leerse como un indicio de modos de intervención que bajo un ímpetu de politización que resguarda espacios críticos diferenciados y distintos niveles de compromiso político, hace explícita una voluntad de

desencuentros: los personajes acuden esperando multitud o movimiento, el ajetreo de la urbanidad, y encuentran en su falta una piedra basal para un absoluto desconcierto" (123).

participación discursiva e imaginaria en las polémicas discusiones respecto del devenir de la nación y sus condiciones de posibilidad o de estancamientos en procesos de transformación. Asimismo, estas narrativas verifican las ideas postuladas por Ángel Rama, quien sostenía que la vitalización y la modernización de las técnicas literarias acaecería cuando se ampliase la visión acerca de la coyuntura política. Esta perspectiva implicaría una transformación de los imaginarios narrativos y la emergencia de una nueva subjetividad colectiva con capacidad de agencia política. En este sentido, las narrativas imaginísticas alegorizan, dislocan o concretan de manera crítica algunas dimensiones del proyecto revolucionario, pero sin dejar de enunciar ciertas aporías inherentes al gesto de rechazo del pasado y al abrazo acrítico del discurso utópico; asimismo, avistan dimensiones de futuro que develan tanto el incierto cumplimiento de las promesas como su condición de amenaza hacia el devenir de la colectividad.

Obras citadas

- Ainsa, Fernando (1993). *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Ainsa, Fernando (2008). *Espacios de la memoria. Lugares y paisajes de la cultura uruguaya*. Montevideo: Ediciones Trilce
- Benedetti, Mario (1992). *Obras fundamentales. Literatura Uruguaya siglo XX. Sexta parte*. Montevideo: Arca editorial/La República.
- Benedetti, Mario (1960). *El país de la cola de paja*. Montevideo: ASIR.
- Bravo, Luis (2012). *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*. Montevideo: Estuario Editora.
- Camnitzer, Luis (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: HUM-CCE.
- Campodónico, Miguel Ángel (2000). *Las vidas de Rosencof*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Fontana, Hugo (1992). "Carlos Martínez Moreno testigo de cargo". *Revista Iberoamericana*. Vol. LVIII, N° 160-161, julio-diciembre, pp. 1049-1057.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Jamenson, Frederic (2005). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: AKAL.
- Kohan, Martín (2013). "La idea misma de ciudad", en *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*, selección y prólogo de Ezequiel de Rosso. Buenos Aires: Eterna cadencia editora.
- Levrero, Mario (1998). "Gelatina", en *La máquina de pensar en Gladys*. Montevideo: ARCA.
- Markarian, Vania (2012). *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes editorial.
- Peri Rossi, Crisitina (1969). *Los museos abandonados*. Montevideo: ARCA.
- Peri Rossi, Cristiana (1969). *El libro de mis primos*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- Quijano, Carlos. "El mundo real y el mundo político" (Marcha, 1966), en Real de Azúa, Carlos, comp. (1968). *El Uruguay visto por los uruguayos*. Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1968.

- Rama, Ángel. "Del provincianismo cultural" (Marcha, 1965), en Real de Azúa, Carlos, comp. (1968). *El Uruguay visto por los uruguayos*. Centro Editor de América Latina, Montevideo, 1968.
- Rama, Ángel (2007). *La novela en América Latina, 1920-1980*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- Real de Azúa, Carlos (antologador) (1968). *El Uruguay visto por los uruguayos (antología)*. Centro Editor de América Latina, Montevideo.
- Rein, Mercedes (1967). *Zoologismos*. Montevideo: ARCA.
- Rosencof, Mauricio (2000). *La rebelión de los cañeros*, Editorial Fin de Siglo, Montevideo.
- Segundo, Juan Luis; Pedro Olmos; Dionisio Garmendia y otros (1967). *Uruguay 67 una interpretación*. Montevideo: Editorial Alfa.
- Verani, Hugo (1992). "Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario". *Revista Iberoamericana*. Vol. LVIII, N° 160-161, Julio-Diciembre, pp. 777-805.
- Vezzeti, Hugo (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memoria y olvidos*. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.