

LA GENERACION CRITICA (1939-1969)

Angel Rama

La pregunta que nos dirige el extranjero no es demasiado distinta de la que se ha venido formulando el hombre común uruguayo, aunque éste, obviamente, con mayor desconcierto y emoción: ¿Qué nos ha pasado? ¿Por qué hemos llegado a esto? ¿Cómo fue que se nos perdió aquel Uruguay? ¿Cómo se concluyó así, tan de golpe, el bienestar, el civilismo, la democracia?

Cuando el preguntante de turno se aleje, podemos reflexionar un instante: en ese uruguayo, la pregunta por las causas antecede, como absurdo y obsesivo ritornelo, a la inquisición acerca del futuro, aunque sea ésta, obviamente, la interrogación que urge. En ese trastrueque de prioridades tocamos el corazón del desconcierto: la nostalgia de un idealizado paraíso, ya perdido; el empecinamiento con que se sale a preguntar por algo que ya no existe; el matiz desvalido o rencoroso con que se le piden cuentas al pasado. Porque ahora, recién ahora, se comprende el engaño en que se ha vivido y hay todo un pasado oficial que se revela como un fraude.

Sin duda habrá muchos modos de despejar la interrogante; sociólogos, economistas, políticos, la responderán con números y fechas. Pero también podremos venir en ayuda del demandante aquellos para quienes el mundo del arte y la literatura establecen la obligada intermediación con lo real, porque pensamos, con Martí, que *“cada estado social trae su expresión a la literatura, de tal modo que por las diversas fases de ella pudiera contarse la historia de los pueblos, con más verdad que por sus cronicones y sus décadas”*. Es en la literatura, y más ampliamente en las varias manifestaciones de la cultura, donde buscaremos pistas, desarrollos, evoluciones que condujeron a esta reali-

dad de hoy, porque del proceso transformador, que no es de hoy sino que tiene sus buenos treinta años, ha sido la cultura parte central.

Función intelectual y sectores medios

En muy pocas transformaciones sociales, como la sufrida por la sociedad uruguaya, ha sido tan notoria y rectora la función intelectual, tan rica la contribución del saber, del arte, de las letras, al esclarecimiento de las conciencias, a la explicación de la realidad, a la formación de las nuevas promociones, al adiestramiento para el cambio, a la consecución de valores morales indispensables para enfrentar la degradación política y económica que fue operando la oligarquía detentadora del poder. Desde nuestra perspectiva comienza a parecer justificada la irrisoria acusación que durante años se dirigió a los profesores, pensadores, artistas del país culpándolos de "pervertir" —fórmula eterna— a los jóvenes. Es verdad, si se sustituye el término por: "ilustrar". A diferencia de otras regiones latinoamericanas donde hubo movimientos emocionalistas o espontáneas irrupciones populares, las respuestas uruguayas a su crisis general avanzaron por los carriles de una planificación intelectual, ya se tratara de la sindicación masiva de obreros, empleados, estudiantes, profesionales, hasta crear un poder paralelo al político y estatal, ya de las vanguardias de acción directa encabezadas por los "tupamaros", cuyos métodos y planes reconocen la misma impregnación cultural estando integrados, sus cuadros, mayoritariamente, por elementos intelectuales.

Este rasgo consustancial de la evolución uruguaya contemporánea, que tal paso confiere a la educación y por ende a la visión intelectual de los problemas, nos remite nítidamente a una clase social —la pequeña burguesía— que venía progresando desde comienzos de siglo utilizando a fondo como instrumento de dominación las posibilidades educativas de sus enclaves urbanos. Todo el movimiento de revisión de los valores estatuidos que es donde comienza el proceso que conduce a este presente, se asen-

tó, socialmente, sobre los estratos medios de un país que se enorgullecía de haber creado una estructura apacible, democrática, civilista, instruída, donde la burguesía media parecía dueña —y no lo era—, estableciendo su edulcorado humanismo que en lo fundamental podía atribuirse a la heroica lucha batllista de las primeras décadas del siglo. Cerrado hacia 1930 el ciclo inmigratorio que había trasvasado nueva sangre al país, asentadas las instituciones del nuevo orden social inspiradas por Batlle y Ordóñez, concluido el corajudo impulso creador de una economía mixta, privado-estatal, cuando parecía llegado el momento de disfrutar del esfuerzo y gozar del banquete, es en esos sectores medios que ha de surgir la ola de insatisfacción.

Nace dentro de ellos y para ellos, para reclamar el cumplimiento de promesas que a la hora del reparto no se hacían visibles, para volver a proclamar que era el tiempo de las ilusiones perdidas, al haberse medido por primera vez la separación que había entre el conjunto de ideales bajo los cuales se había empeñosamente trabajado y las magras realidades en que se expresaban al llegar el momento de su encarnación. Desde luego, ya desde sus primeras manifestaciones en la década del treinta, la desilusión y el consiguiente reclamo se cumplen con la habitual apelación a los sectores inferiores, proletariado urbano y paisanaje rural, pero estas bombas verbales a la postre no hacían sino corroborar los intereses de la clase media. La frustrada y vendida aventura rural del nardonismo en la década del cincuenta mostraría un primer intento de ampliación de las bases, que recién comenzarían a obtener mayor hondura real cuando Raúl Sendic se propone, lúcidamente, despertar las reivindicaciones de los cañeros del norte del país. Del mismo modo el estribillo callejero de "obreros-y-estudiantes-unidos-y-adelante" que se cantaba en las manifestaciones liceales y universitarias, sólo alcanzaría virtualidad cuando empezó a pactarse con sangre y tiene un nombre increíblemente simbólico: *Líber Arce*.

Todo el proceso evolutivo que atraviesa treinta años reconoce como centro animador al sector de la pequeña burguesía que ha ido ilustrándose. Pero por obra de esa

educación y de la apertura internacional con que ella estuvo signada desde sus orígenes —y que no fue sino un correlato de nuestra dependencia de la cancillería inglesa— este sector social que por sí sólo hubiera sido tan ineficiente como lo fue el maderismo en México, se esforzó tesoneramente por obtener el apoyo obrero y campesino, asociándolos a su intento de modificación. Años y años pidió este apoyo, en vano. La aparente bonanza del cielo uruguayo desaconsejaba el apoyo a cualquier intento de crítica o modificación, así fuera al de quienes anunciaban la ruina próxima y la mostraban acumulando números y datos. Fue necesaria esa quiebra para convencer a los reuñentes. La crisis económica pronosticada advino y su efecto inmediato fue la pauperización general, comenzando por los sectores medios, los más desguarnecidos y continuando con los sectores obreros, más organizados. Aunque sé que hay interpretaciones más románticas, pienso que el empobrecimiento sólo produce miseria y no conduce automáticamente a una rebelión si no existe previamente un cuerpo de ideas, una estructura mental, una doctrina explicativa de las transformaciones que se operan en la realidad. Porque éstas son sólo confusión e incoherencia y fatalismo y magia para quienes no pueden situarlas dentro de un diagrama intelectual. La quiebra económica encontró a una clase media pertrechada intelectualmente, capacitada por años de estudio y análisis —esa fue la capital aportación de la enseñanza secundaria más que de la Universidad uruguaya— y potencialmente dotada para operar respuestas coherentes. Ellas corroboraron la rectoría de la función intelectual: por eso todo análisis del proceso cultural de los últimos decenios va marcando la evolución de una sociedad desde las iniciales intuiciones fulgurantes y la autoconciencia crítica hasta las resoluciones que tienen que ver con distintos modos de encarar la toma del poder.

Imaginación creadora y conciencia crítica

Esos distintos modos tienen ya su tradición y se los puede

detectar a lo largo del período en diferentes comportamientos intelectuales y aun en distintas facultades psíquicas que no siempre han funcionado en conjunción armónica por lo mismo que son aceleradores históricos de distinto tipo. Podríamos enunciarlos como: la imaginación creadora y la conciencia crítica. Ambas han cumplido su papel en una suerte de diálogo inconexo, repentinista, alterado por la diversa energía con que avanzaban desparejamente según las circunstancias. Como son instrumentos para operar en lo real, su eficacia deriva de la adecuación que alcancen en cada uno de los momentos del proceso.

Y si le concedemos magnitud operativa a la imaginación es porque creemos, no simplemente en esa su capacidad profética que se acostumbra a ejemplificar con escritos de Kafka, sino más precisa, más realísticamente, en su penetración para construir, partiendo del primer, brusco, insignificante dato, el edificio entero de lo posible: si se trata de un reflejo bello será un campo nimbeado donde quepa toda la naturaleza y si se trata de una grieta será el resquebrajamiento de una ciudad que se desmorona. Esta capacidad la tiene la imaginación cuando ella va sin brida, fuera de la corroboración que presta el conocimiento científico, y es ésta, costumbre de la cultura desde el advenimiento del romanticismo. Estando en época que se ha pretendido definir como la del asalto al poder por la imaginación, importe introducir esta función observando sus muy diferentes resultantes. Esa misma imaginación que en el período romántico construyó, a partir de pequeñas angustias privadas, un vasto edificio cerrado y oprimente que concluyó siendo el retrato de la Europa de Metternich, es la misma que conduce a una ilusión futurista que, por "fatal deslizamiento" se torna real, de tal modo que el pensamiento libre concluye por fundirse con la realidad, haciéndola. Si de imaginación se trata en 1971 y a ese tema deberá llegar toda exposición de la cultura uruguaya que se instale en su presente, también por esa función creadora se deberá comenzar, evocando a quienes a partir de la grieta intuyeron la rajadura que atravesaba las paredes y cortaba de arriba a abajo el edificio petulante

de la segura sociedad uruguaya. De una imaginación oscura, profetizadora, ácida muchas veces, que funciona como el discurso de la pitonisa entre una muchedumbre festiva, llegaremos a una imaginación que se empareja con la realidad moviendo sus elementos para con ellos componer obras originales. Son instantes distintos de las operaciones de una misma facultad.

Otra forma la representan las ideas. Las ideas vencen a las ideas pero sólo las armas destruyen a las armas. Este pensamiento de Marx, tantas veces citado, no deja de reconocer el papel preponderante que en la pugna histórica cabe a las ideas, las que cumplen una etapa previa y central en el proceso de transformación de las sociedades. Como ya lo probara el paradigma dieciochesco en el ciclo de las revoluciones burguesas, a los intelectuales correspondió un exhaustivo, impecable análisis que aceleró la disgregación del "ancien régime": sus injusticias, sus fallas, sus contradicciones, su esencial arcaísmo respecto a los nuevos sectores actuantes fueron evidenciados en el campo de la cultura, transformándolo en una Bastilla indefendible e invivible. Paso previo a la proposición de nuevas formas socioculturales.

Las ideas son hijas de la conciencia crítica y corresponden a una segunda instancia del proceso, ya que no se trata de detectar o expresar un cambio sobrevenido en la realidad —esos cambios imperceptibles que concluirán sin embargo tiñendo todo con su tonalidad; los que la imaginación percibe vivazmente y la conciencia crítica hace suyos analíticamente—, sino que se trata de proponer concretamente una lucha, asumir la posición del combatiente —estrictamente ser opositor— y emprender una tarea de aniquilamiento.

La pugna ideológica y la derrota, en este terreno, de un determinado régimen, es la primera instancia de su destrucción real y posterior sustitución. Si bien tal tarea no es concebible sin apoyos muy concretos —el agotamiento interno del sistema de una sociedad, que comienza a hacer de ella una materia perecible; la subrepticia concepción de un cierto modelo renovador que puede no

perfilarse claramente en la conciencia de los críticos pero que ya responde a una nueva estructura social—, la batalla de las ideas en incierta y confusa como todas las batallas. No responde a perfectas articulaciones mentales como podría pretenderse dada su naturaleza sino que se va haciendo sobre la marcha, como se hace prácticamente todo en la vida: avanza por repentinas intuiciones, se aclara y consolida con la lección de los hechos, erra y zigzaguea en la maraña histórica, golpea chabonamente y de pronto, en el centro mismo de la confusión, acierta plenamente. Como todo proceso histórico es la obra de hombres que a medida que viven abren a hachazos su camino en el bosque oscuro. Quizás sólo cuando ya quedó trazado limpiamente se les hace claro el impulso que rigió su aventura.

Una época cultural

Por lo tanto nos proponemos el análisis de una época cultural, cuyos límites coinciden nítidamente con los últimos treinta años del país y cuyas proposiciones iniciales así como sus desarrollos posteriores habrían de conducir, por "el encandamiento de las circunstancias" a la situación presente. Si aquí, en el hoy, se nos evidencia la coronación del intento, también se nos hace clara su cancelación. Resulta negada la metodología empleada aunque en la misma operación adversativa son salvados los lineamientos intelectuales. De cualquier modo se abre una nueva época cultural cuya formulación intelectual es aún imprecisa pero que seguramente corroborará el suceso que en el campo sociopolítico apuntó, en 1969, a una modificación sustancial: el asalto a la ciudad de Pando.

Nuestro análisis debe comenzar por el reconocimiento del punto de vista a partir del cual trabajamos: es el presentado por la conflictualidad de los años 1969-1971 la cual permite poner en claro las líneas y fuerzas del período transcurrido, su significado general, el fraseo de temas y planteos, también sus limitaciones. Ese punto de vista debe componerse con otro tan importante o más: el conocimiento de una parte considerable de esa época

transcurrida por haberla vivido interiormente en ese modo íntimo que para Ortega y sus seguidores define la sustancia de una generación, con lo cual la función del historiador es frecuentemente sustituida por la del testigo.

La época cultural que se cierra hoy se inició aproximadamente en 1940, fecha que registra una inflexión renovada en la vida cultural de todo el Río de la Plata, cuyos dos países limítrofes, a pesar de conocidas diferencias, se mueven dentro de similares procesos evolutivos. Quizás uno de los rasgos, externos aunque bien llamativos, de esa renovación rioplatense —y latinoamericana— fue el recién adquirido concepto de generación que acababa de incorporarse al pensamiento de lengua española y sobre el que se precipitarían los jóvenes en violentas polémicas. Probablemente desde la época de *El Iniciador* que señaló el ingreso de la generación romántica antirrosista, nunca habían proclamado tanto los jóvenes que eran jóvenes y por lo tanto aportaban lo nuevo de su ineditéz. Los poetas argentinos elaboraron el concepto de “generación del 40” y llegaron a publicar una revista que se titulaba así, simplemente, *El 40*; los críticos uruguayos, más tardíos y menos prolijos, establecieron una fórmula numérica paralela, hablando de la “generación del 45” aunque buena parte de las figuras mayores del movimiento habían comenzado su tarea cinco años antes por lo menos. Más que el manejo erróneo, importa destacar la utilización confiada del concepto, esa afirmación programática de una nueva generación cuyo contenido intelectual podía ser todavía dudoso pero cuya voluntad de existir y de modo distinto, era notoria. En ellos resonaba la frase vitalista de Dilthey —“porque nosotros tenemos razón pues estamos vivos”— como elemento constitutivo y a la vez agresivo hacia instituciones, figuras intelectuales, obras de mayores, todas las cuales entendían esclerosadas.

Como las designaciones numéricas poco dicen sobre los procesos socioculturales, mucho menos cuando, como en este caso —generación del 45— no aluden a ninguno de esos cruciales sucesos históricos que como en España justifica la fórmula numérica de “los noventaiochistas”, y tam-

poco representa las correctas fechas de emergencia de un movimiento, las que deben situarse en el bienio 1938-1940, prefiero utilizar la designación “*generación crítica*”. Supera otras fórmulas barajadas, como “generación de 1939” o “generación de *Marcha*”, ya que atiende al signo dominante de la cultura de esa época. Este no debe entenderse como alusión excluyente a los ejercitantes de la crítica en sus múltiples géneros, quienes sin embargo llegaron a protagonizar el hecho cultural, sino a una conciencia generalizada que sirve de punto focal a todos los hombres que construyen un tiempo nuevo, sean políticos, sociólogos, poetas, pintores, directores teatrales, narradores, economistas o educadores. *Esa conciencia crítica es un patrimonio cultural al cual se reconvierte una sociedad a partir de la enseñanza de sus élites intelectuales pero éstas sólo lentamente y con ingentes esfuerzos van penetrando el cuerpo social, luchando al comienzo dentro de ellas mismas para definir al alcance de sus proposiciones renovadoras, perfeccionando su planteo sistemático, antes de iniciar la tarea de ampliación de su círculo y por lo tanto de corroboración de sus ideales al encarnarlos en la comunidad.* Dentro de la variada gama de funciones intelectuales de una generación, son las representadas por los escritores las que mejor detectan el proceso, revelándonos sus coyunturas secretas y sus sucesivas transformaciones. Por eso el período lo seguiremos centralmente a través de la obra de los escritores, corroborándolo o ampliándolo con la de otros intelectuales —economistas, periodistas, plásticos— cuando el movimiento histórico se exprese a través suyo. Más que a los nombres pretendemos atender a las fuerzas históricas actuantes concediéndoles la primacía y siguiendo sus encarnaciones en textos literarios, instituciones, agrupamientos, obras de arte.

La generación crítica

Los treinta años transcurridos miden la obra de al menos dos promociones de intelectuales entre los cuales no se descubre hiato visible y sí la continuidad, progresión y

aceleración de una misma voluntad. Los testimonios de los integrantes de una y otra de las promociones y sobre todo la de los más recientes, convienen en esta mancomunidad que, desde luego, admite mayor afinidad con los de sus mismos años, pero que revela la existencia de un coherente período histórico.

Y no podría ser de otro modo si se piensa que unos y otros son hijos del mismo proceso de caducidad de un régimen que algunos profetizaron hacia los 40 y otros vieron en su deteriorada realidad desde mediados de los cincuenta. Caducidad que si en el comienzo pareció un tema de debate académico o se intentó escamotear con artilugios "ad hominem" —las acusaciones que el "establishment" formulaba contra los iniciales disidentes— concluyó evidenciándose ya no para pequeños sectores ilustrados sino para la calle entera que pasó a vivir esa descomposición. En momentos distintos, en situaciones que admiten diferencias muy claras, dos promociones han ido cumpliéndose dentro de este proceso que hoy nos parece nítidamente dibujado como la curva de descomposición del liberalismo, producida justamente en el país que había llevado a su ilusoria perfección una economía y una sociedad liberal que patrocinó Inglaterra y que culturizó Francia, por lo cual su desmoronamiento adquirió una significación paradigmática para todos los intentos de cambio y transformación considerados dentro de América Latina. El recomendado modelo uruguayo demostró su fragilidad o sea lo falso de su asentamiento en bases económicas verdaderas que operaran en beneficio del país.

La destrucción de las formas de la sociabilidad liberal, a partir del debilitamiento de sus bases infraestructurales, no fue un proceso nítido y ordenado, sino confuso. Los mismos intelectuales al principio sólo parecieron intuirlo, cuando no profetizarlo; lentamente lo reconocieron y se pusieron a la tarea de evidenciarlo. Las primeras grietas en la pareja, pulida, celeste cúpula liberal, bajo la cual vivía la nacionalidad como enajenada, permitieron avizorar la injusticia sobre la que reposaba. Correspondió a los intelectuales denotarla, primero como la crítica constructiva que

reclamaba el sistema, luego como proposición renovadora. Por eso entendemos que los intelectuales del período han sido, en su mayoría, los sepultureros ideológicos del régimen liberal uruguayo.

Los treinta años que abarca la generación crítica, con sus dos promociones, se distribuyen en dos alas de proporciones similares. Las separa, como fiel de la balanza, la iniciación de la crisis económica nacional. El año 1955 es de obligada mención desde que los estudios de la *Comisión de Inversiones y Desarrollo Económico* —organismo oficial dirigido por un joven economista, Enrique Iglesias, encabezando un equipo serio y neutral—, situaron en él la iniciación del deterioro económico nacional que en adelante no fue sino acentuándose, disimulado un tiempo por la abusiva apelación a los préstamos extranjeros y, cuando el servicio de éstos demoró las rentas nacionales, desnudamente expuesto y agravado. El descenso económico afectó toda la vida nacional desde ese año pero su primera expresión social de magnitud se registra en las elecciones de 1958 que introdujeron la rotación de los partidos en el poder con el ascenso del nacionalismo desplazando al partido colorado que gobernaba desde hacía noventa y tres años.

La hendidura económica que se inicia en 1955 cierra un tiempo y abre otro dentro del proceso general que vemos: de una situación en la que todavía la inviabilidad del sistema no era flagrante, quedaba disimulada cuando no justificaba ocasionales apologías —ese fue el tiempo del *slogan* "Como el Uruguay no hay"—, se pasa a otro en que su insuficiencia se hace notoria y es primero atribuida a los gobernantes, luego a los partidos, por último reconocida en la estructura de sistema. Es entonces que se acomete su impostergable sustitución apelando a diversas vías.

Las dos alas que separa el año 1955 pueden definirse por conceptos opuestos: internacionalismo primero, nacionalismo después. En los años que aproximadamente van de 1938 a 1955, la nota internacionalista preside la vida uruguaya, otorgándole ese carácter que pareció por un

tiempo constitutivo del país y fue loado con alguna justicia: país europeo dentro de América Latina; democracia política estable, socialmente avanzada; estructura civilista y cultura ampliamente difundida, participación activa en la información mundial; sociedad pequeñoburguesa emprendedora e ilustrada; bastante equilibrada distribución de la renta nacional entre los sectores medios. Ese internacionalismo será signado por el progresismo antifascista, la adhesión a los Aliados en la segunda guerra mundial merced a la cual el país se sume, un mucho retóricamente, a la guerra contra el Eje, el apoyo militante a los organismos internacionales, la discreta participación económica en la guerra de Corea. Estas contiendas son rentables para un país que obtiene de ellas la efímera prosperidad que le permite intentar la industrialización liviana, readquirir las inversiones extranjeras, y sobre todo perfeccionar una paternalista distribución de la riqueza en los sectores urbanos que remeda, en un modo legalizado e institucionalizado, el comportamiento de Perón del otro lado del río.

Estos años corresponden al último empuje civilizador batllista que se traduce en un reforzamiento de las clases medias y en una ampliación del esquema cultural que las abastece y mediante el cual ascienden, ya menos vertiginosamente, en la pirámide social. Se produce entonces un desarrollo educativo —preferentemente la primaria y secundaria—, aunque la mayor innovación fue crear instituciones de difusión e investigación artística e intelectual de tipo superior, para las que se había manifestado evidente desvío en las décadas anteriores, mayoritariamente consagradas al enorme esfuerzo de educación básica de la comunidad. El SODRE que inicialmente (1929) había sido una radioemisora dedicada a música culta se ampliará posteriormente con una orquesta sinfónica, un cuerpo de baile, una cinemateca, etc., hasta constituir el centro artístico-musical del país; luego de varios ensayos fallidos se establece en 1947 la Comedia Nacional, un elenco estable de actores dedicados a la difusión del repertorio universal, al principio, que incorporará el fomento de lo nacional después; de enorme significación fue en 1948 la creación

de la Facultad de Humanidades y Ciencias que, siguiendo un proyecto de Carlos Vaz Ferreira, será concebida como un centro de estudios superiores desinteresados al estilo del Collège de France, y la creación del Instituto de Profesores que responde a un proyecto de Antonio Grompone instituyéndolo como un instituto pedagógico para preparar a los profesores de la enseñanza media y donde tendrá su primera encomienda magistral una parte considerable de la generación crítica. A estos cuatro organismos se suman posteriormente otros: en la órbita de la Universidad es la aparición de las escuelas, ya no facultades, adscriptas a los mejores momentos del rectorado de Cassinoni, y que van de la de Bibliotecnia a la de Bellas Artes, así como la difusión popular acrecentada bajo sistema de cursos de temporada o regionales. Por último debe recordarse que coincidentemente el estado intensifica la creación de bibliotecas liceales y municipales en todo el país y que encara vastos proyectos como el de los coros nacionales, que fracasaron. Sólo se obtiene, posteriormente, la creación del Conservatorio de Música.

Son todas aportaciones del estado que manifiesta así una preocupación cultural orientada sobre todo a la instrucción masiva aunque ya incorpora la formación de élites de alto nivel. El populismo, que es la línea dominante de América Hispana en esos años, se expresa en el Uruguay por formas atemperadas, puestas al servicio de su pequeña burguesía urbana, directa beneficiaria y sostenedora de las conquistas del período. Curiosamente, de sus filas surgen quienes comienzan a denunciar el carácter clasista de esta educación y de esta cultura, a la vez que tímidamente se revuelven a la búsqueda de formas independientes de acción intelectual o artística.

De 1955 en adelante asistiremos a un renacimiento del nacionalismo que se presenta como un reencuentro con el país dentro de condiciones progresivamente dramáticas. Durante los años anteriores, el nacionalismo agrario y antimperialista de Luis A. de Herrera había sido eliminado de toda función dirigente y severamente combatido por un abanico de partidos que iban de los liberales al comu-

nista. Salvo en el campo de la historiografía —de reivindicación partidista militante— ese nacionalismo no incidió en la vida intelectual durante el período internacionalista y aun su función antimperialista sólo alcanzó predicamento a través de un sector que parcialmente se le había desprendido pero que abarcaría muy distintas ideologías: se le conoció como el “tercerismo”, predicando la neutralidad en el conflicto 1939-1945 con una doble crítica a las fuerzas en pugna. El partido nacionalista sólo llega al poder a través de la descomposición política que rodea ese año 1955; es la adopción del poder ejecutivo colegiado en 1952 y el crecimiento del movimiento de masas rurales acaudilladas por Nardone que pega un primer golpe a la dicotómica y rígida organización de los partidos políticos uruguayos.

Pero si al período que se inicia en 1955 lo llamamos nacionalista no es meramente por la ascensión al poder de un partido que así se autotitula, sino por la general reconversión de los intelectuales y las ideologías. El nardonismo será acompañado por un equipo intelectual de distinta procedencia a quien signa el nacionalismo, el agrarismo, la tradición histórica, una vez fracasada la experiencia manifestará las tendencias plurales de un nacionalismo “nasserista”. Los equipos del “tercerismo” se reorientarán hacia el socialismo, aun antes de la revolución cubana de 1959 a la que adhieren, como se ha de percibir en la prédica de Carlos Quijano: quien en 1958 abandona el partido nacional; el socialismo se radicaliza y divide: si por un lado ingresa el revisionismo histórico rioplatense, aliándose con sectores nacionalistas, por el otro busca bases rurales antes de proponerse los problemas de la toma del poder; el comunismo se desembaraza de su equipo dirigente staliniano, primer paso en el camino de una nacionalización frenada. Como es en este campo político donde surgen y actúan los intelectuales y no hay ningún otro donde aparezcan, la marca nacionalista es evidentemente la que corresponde a esta segunda ala de la época cultural reciente. Por lo demás se trata de una inclinación que resulta generalizada a toda América Latina y que los diversos hechos políticos del continente iban

apuntando con creciente urgencia: el M.N.R. boliviano, la figura de Arbenz en Guatemala, los cambios políticos brasileños de Quadros a Goulart, la revolución cubana sobre todo.

El nacionalismo dominante es también el tiempo de la quiebra económica, con soluciones que agravan la situación del país como las que aplican los gobiernos del partido nacional transfiriendo la riqueza a los propietarios rurales, devaluando la moneda, adhiriendo a los principios fondomonetaristas, endeudando al estado a la banca extranjera. La quiebra económica afecta plenamente el funcionamiento de los organismos culturales oficiales que comienzan a tener una vida desmembrada, cuando no se les impone agresivamente como es el caso de la Universidad (a la que se condena a un estado de perenne asfixia económica). La enseñanza pública ve reducida la asistencia económica y afectado su nivel técnico. Las creaciones de nuevas instituciones son escasas: se reducen, en una típica política conservadora, al desarrollo de museos o a la reedición de obras clásicas. Tanto la falta de recursos como la filosofía cultural arcaica que se maneja explican que la cultura del país que, como apuntamos, había tratado de buscar cauces ajenos al estado para desarrollarse, ahora pase exclusivamente a los organismos independientes que los pacientes esfuerzos de los particulares han ido creando; o quede vinculada a las tareas de la Universidad, único organismo oficial al cual su autonomía jurídica preserva de la anacrónica cultura oficialista. En el campo de los teatros, conjuntos musicales, editoriales, revistas, etc., las manifestaciones culturales tendrán una impronta nacionalista también.

La larga curva de esta generación crítica se desintegra hoy en una dudosa batalla y ya ha sido objeto de tenaz invalidación. Es difícil darle una iniciación rígida en determinada fecha. Muchas veces, sin embargo, he citado un análisis de Carlos Quijano que me parece revelador para este intento de determinar un momento clave de la historia contemporánea. Enfrentando dos fechas de la vida política del Uruguay —el golpe de estado de Gabriel Terra el

31 de marzo de 1933 y la recuperación democrática que se alcanzó en 1938 expulsando al nacionalismo de Luis A. de Herrera tras la conjunción de los partidos republicanos y progresistas que conquistan apoyo popular para su demanda de nueva Constitución y leyes democráticas— decía Carlos Quijano en uno de sus editoriales: *“El 31 de marzo es un recodo de nuestra historia; pero no lo es menos y acaso lo sea más, el año 1938. En este último, con más claridad que en aquella fecha —se tarda a veces en comprender el cabal significado de los hechos aunque pueda intuírse— la historia del país se bifurcó. El 31 de marzo fue la reacción encabezada por las clases dominantes y más capaces. 1938, mostró que la resistencia al golpe de Estado había equivocado el camino. Para vencer a la reacción no se podía transitar por los mismos caminos de ella, buscar el apoyo de las mismas fuerzas que habían reclamado el golpe o lo habían tolerado. El tiempo, bien corto por cierto, no tardó en demostrarlo. Cuando los núcleos políticos desalojados el 31 de marzo, volvieron al gobierno, dejaron en pie no sólo las estructuras que habían posibilitado el golpe, sino también las propias construcciones de la dictadura. Se reinstalaron en el edificio conservado y reacondicionado o adornado por ésta. Todo siguió como antes y la lucha que contra la reacción se inició el 31 de marzo, en vez de abrir nuevas alternativas al país, se diluyó en una oscura confusión”.* (Marcha N° 1248 26/III/1965).

El fracaso de 1938 se define, en el terreno político, por la imposibilidad de una conjunción democrática de fuerzas renovadoras que proporcionara las bases de un gobierno de tipo frente popular, tal como ocurrió en Francia y, más cercanamente, en Chile. Tal solución hubiera sido un notorio avance en la educación política del país y sus frutos se habrían ido percibiendo en el proceso posterior como una renovación de las estructuras políticas, dado que el error visible de los treinta años transcurridos fue la incapacidad para encontrarle a las nuevas realidades sociales y económicas del país, una formulación política adecuada, por lo tanto nueva. La tensión entre estas dos

partes discordantes del cuerpo social, que se tipificó en el alejamiento entre las estructuras sindicales y las representadas por los partidos políticos, habría de llevar a una ruptura violenta. El camino evolutivo de adecuación a la realidad que habrían de cumplir las estructuras políticas chilenas a partir de la experiencia del gobierno de Aguirre Cerda del 38 no tuvo equivalente en un país que, como el Uruguay, manifiesta sin embargo similitudes de organización social y educativa con Chile. La esperanza que se generó durante la oposición a la dictadura de 1933 no alcanzó solución satisfactoria en 1938 al encontrar el país un mero cambio de equipos gubernamentales.

La “oscura confusión” de que habla Quijano, la decepción que signa este período de falsa recuperación democrática, se verá duplicada por otras decepciones que se escalonan en 1938 y 1939 y que tendrán especial incidencia sobre la izquierda de la década progresista: la derrota de la República española, el fracaso del Frente Popular francés, la entrega de Austria y Checoslovaquia, la ascensión que parecía irresistible de los fascismos y, en las vísperas de la guerra, rematándolo todo, el pacto ruso-germano que sembró la desconfianza, la división de las fuerzas, el temor y la inseguridad.

Enmarcados por estos lineamientos nacionales e internacionales así como por una educación típicamente liberal, europeísta a la francesa que coincide con la gran irrupción de la filosofía, la literatura y el arte de las vanguardias de entre ambas guerras sobre el continente hispanoamericano, van apareciendo a la acción pública los integrantes de la generación crítica. Los intelectuales no aparecen todos en un mismo año como le resultaría cómodo a una teoría generacional mecánica, ni aparecen armados con sus ideas definitivas. Son diversas oleadas que se van sucediendo, ligándose entre sí algunos más afines y variando estas afinidades en la medida de la continuidad creadora, la respuesta lúcida al acacer renovado y la decantación ideológica progresiva. Por el bienio 1938-1940 encontramos manifestándose en libros o escritos de revistas a un conjunto heteróclito de figuras donde

están los que Real de Azúa ha llamado los "jefes de fila y supervivientes" pero también los muy jóvenes que se empujan velozmente a la letra escrita. Son ellos: Liber Falco (1906), Selva Márquez, Juan Carlos Onetti (1909), Dionisio Trillo Pays (1910), Arturo Ardao (1912), Alfredo Dante Gravina (1913), Lauro Ayestarán (1913), Beltrán Martínez (1915), Carlos Real de Azúa, Carlos Denis Molina, Fernando García Esteban (1916), Carlos Martínez Moreno (1917), Hugo R. Alfaro (1917), José Pedro Díaz (1921), Guido Cañillo, Orfila Bardesio, Amanda Berenguer, Homero Alsina Thevenet, Vivian Trías, María de Montserrat todos de 1922. A ese conjunto discorde, muy poco vinculado entre sí, se agregan nombres de figuras mayores que se encontrarán y realizarán dentro de nuevo movimiento: poetas como Juan Cunha, críticos como Arturo Despouey, políticos como Carlos Quijano.

En ingresos sucesivos aparecerán los escritores que forman el grueso de la primera promoción de la generación crítica y cuyas fechas de nacimiento se encabalgan sobre el año 1920, (año que puede estimarse clave porque en él nacen dos escritores de extenso magisterio: Mario Benedetti e Idea Vilariño) extendiéndose a lo largo de un decenio, de 1915 a 1925, con las habituales excepciones de los reservistas y de los precoces. La plana mayor, ordenada por años de nacimiento, la constituyen: Clara Silva (1905), Roberto Fabregat Cuneo (1906), Eliseo Salvador Porta (1912), Alejandro Peñasco, Armonía Somers, Washington Lockhart (1914), Arturo Sergio Visca, Mario Arregui (1917), Luis Castelli, Asdrúbal Salsamendi (1918), Mario Benedetti, Idea Vilariño, Ariel Badano, Daniel Vidart, Julio C. Da Rosa, Manuel Claps, Ariel Méndez, Juan José Lacoste (1920), Roberto Ares Pons, Carlos Rama, Antonio Larreta, Emir Rodríguez Monegal (1921) Carlos Maggi (1922), Sarandy Cabrera, Carlos Brandy (1923), Ida Vitale (1924), Humberto Megget, Ricardo Paseyro, Carlos María Gutiérrez, María Inés Silva Vila (1926), Silvia Herrera, José E. Etcheverry, Jacobo Langsner (1927), Saúl Pérez (1929).

Ya estos últimos merodean las fechas de la segunda

promoción cuyo epicentro de nacimientos estará en 1930 recogiendo nombres que se escalonan en un decenio largo. Esta segunda promoción que he llamado de la crisis porque comienza a actuar sobre la cultura nacional a partir de la quiebra económica de 1955 y recibirá por lo tanto una dura herencia y encontrará una más pesada realidad, irrumpe en la habitual forma arbitraria de las generaciones de tal modo que entre los primeros que aparecen se encuentra Alberto Paganini (1932) o Mario Trajtenberg (1936) en tanto que sólo bien posteriormente comienzan a publicar otros como Walter Ortiz y Ayala (1929).

La operación central de esta segunda promoción consistirá en asumir, ampliar y perfeccionar el enfoque crítico ya establecido, aceptando sus premisas fundamentales pero modificando sus fórmulas operativas. En este aspecto es muy claro que con ella se produce la ampliación del movimiento, no sólo porque los nuevos le confieren mayor entidad sino porque asumen la tarea proselitista como capital. Por un lado se registrará un creciente ajuste de la información y del conocimiento científico de la realidad nacional; por otro se planteará la acción educativa a escala popular como una obligación intelectual insoslayable.

Sin esta aportación y estas modificaciones metodológicas no habría alcanzado cuerpo la generación crítica. A partir de la nueva oleada comienza a constituirse en representativa de la auténtica y única cultura del país.

Ordenados por sus fechas de nacimiento, el conjunto de esta promoción incluye los siguientes nombres: Andersen Banhero, Cecilio Peña, Enrique Williman, Jorge Medina Vidal (1925), Milton Schinca (1926), Carlos Puchet, Jorge Musto, Héctor Massa (1927), Luis Carlos Benvenuto, Héctor Borrat, Mario César Fernández (1928), Alberto Methol, Walter Ortiz y Ayala, Jorge Bruno (1929), Saúl Ibargoyen Islas, Carlos Flores Mora, Rubén Yacovsky, Washington Benavides, Juan C. Somma, Rubén Coteló, Iván Kmaid, Omar Prego Gadea, Juan Flo (1930), Mercedes Rein, Luis R. Campodónico, Jorge Onetti, Nancy Bacelo (1931), Circe Maia, Marosa Di Giorgio, Alberto Paganini, Silvia Lago, Jesús Guiral (1932), Hiber Conteris,

Mauricio Rosencof, Horacio Arturo Ferrer, Alejandro Pa-ternain (1933), Gley Eyherabide (1934), Jorge Sclavo, Rogelio Navarro, Mario Trajtenberg, Claudio Trobo (1936), Heber Raviolo, Fernando Ainsa, Diego Pérez Pintos (1937), Enrique Elissalde, Salvador Puig, (1939). Es Eduardo H. Galeano, nacido en 1940, quien marca un punto óptimo de la serie: no sólo por su extraordinaria precocidad que desde los quince años le ha hecho participar del periodismo y de las letras nacionales, sino también por la inquietud política dominante en él a la que ha dedicado más atención que a su obra narrativa de líneas depuradas.

Tras él la década del 40 ha dado ya un conjunto de nombres que tendrán una imprevisible inflexión en los declives generacionales, pues mientras algunos se suman a los procesos y enfoques de la promoción de la crisis y, en general, a los principios rectores de la generación crítica, otros en cambio codician un nuevo estilo, una escritura tensa e imaginativa, una recuperación de materiales innobles, una acidez interpretativa que los emparenta con el humor disonante, una inclinación por formas barrocas. A ambas corrientes, que ya se separarán y ordenarán, pertenecen, entre otros, los nombres de: críticos, Jorge Albistur, Gerardo Fernández, Alberto Oreggioni, Gabriel Saad, Jorge Rufinelli, Graciela Mántaras; poetas, Enrique Fierro, Leonardo Milla, Enrique Estrázulas, Roberto Echavarren Welker, Hugo Achúgar, Jorge Arbeleche, Cristina Carneiro; narradores, Milton Stelardo, José Pedro Amaro, Alberto Bocage, Teresa Porzekansky, Cristina Peri Rossi; dramaturgos, Jorge Blanco, Hugo Bolón, César Speranza, Alberto Paredes, Manuel Lus Alvarado, César Seoane.

Como creo que este ciclo histórico-cultural ha perdido su anterior dinámica y apenas si se sobrevive, como se sobrevive el edificio de nuestras instituciones liberales careciendo de viabilidad y capacidad creadora; como existen ya nuevas fuerzas que han hecho proposiciones diferentes que tienen que ver con la destrucción real del sistema, nuestra cultura se ha inflexionado en el nuevo juego de tensiones, anunciando por lo tanto la apertura de otro

ciclo histórico difícilmente predecible. Para los órdenes mecánicos de los sistemas generacionales, habría que hablar de una generación surgente por 1970, pero es difícil que nuestra planificación intelectual pueda escudriñar con tanta exactitud el futuro. Varios de los escritores mencionados corresponden al núcleo de esa nueva generación en marcha cuyas obras están en agraz. Más que sus producciones y estéticas son evidentes las modificaciones que sobre ellas ejerce la sociedad, la lección de la historia dentro de la que se forman. De ahí pueden derivarse algunas indicaciones caracterológicas: es muy probable un brusco rejuvenecimiento de los escritores con una inmediata repercusión sobre las formas culturales; la línea de influencias rectoras será de origen hispanoamericanista con debilitamiento evidente de aportes de otras literaturas; la acción resulta ingrediente que se compone dentro de la obra literaria bajo diferentes traducciones estructurales; la libertad en el manejo del idioma y en el uso de la contribución del habla se verá acrecentada.

La nueva conciencia

Cuando una cultura se incorpora al espíritu crítico, no deja ningún resquicio de las manifestaciones intelectuales sin contagiar del mismo afán: un poema erótico, un cuadro de caballete, una novela sentimental responden al mismo impulso que un estudio histórico, un editorial periodístico, una diagnosis sociológica. Todos esos productos se sostendrán unitariamente por una misma operación intelectual: el cuestionamiento de las formas establecidas, problematizándolas, separando aisladamente sus partes integrantes —desintegrándolas bajo la óptica analítica— para así, atomizadas, destruirlas. No es una lucha frontal en los orígenes, sino una acción de guerrillas que golpea en los sectores más endebles y que sólo tardíamente alcanza —a través de la misma acción, repetida— a concebir cuál es el plan a seguir y cuál es el centro caduco —el sistema— del que derivan las manifestaciones criticables. Del mismo modo que en los órdenes políticos hubo un largo tiempo de

crítica a los gobernantes, meramente, antes de implicar en forma directa el sistema, primero legal y luego social y económico que lo permitía, del mismo modo en las letras, en las artes, en los estudios históricos y sociales se merodearon conductas estilos, temas establecidos, en una discusión frecuentemente menor, antes de abarcar la totalidad del fenómeno cultural.

Cuando nos proponemos buscar el común denominador de las plurales disciplinas intelectuales de una cultura, lo que incluye letras, artes, ciencias humanas, política, ideologías, concluimos razonando que todas ellas corresponden a la asunción de una conciencia crítica. Fue, muchas veces, anterior a un programa coherente, lo que explica la facilidad con que se articularon y desintegraron los núcleos de intelectuales: se ligaban por esa comunidad de conciencia diríamos adversativa y sólo despaciosamente iban avanzando hacia el establecimiento de asociaciones ideológicas superiores. Tal conciencia corresponde a una óptica para ver la realidad, pero no tiene ninguna vinculación forzosa con estilos literarios (realismo) ni con filosofías (marxismo), pudiéndose en cambio comprobar que abraza muy dispares orientaciones. Tampoco puede ser equiparada, como en las tesis luckasianas, a un perspectivismo, es decir, a un finalismo que gobierne la comprensión del presente, porque al contrario, parece más bien nacer de una desilusión —donde puede estar implícita la quiebra de un ideal— lo que confiere especial relevancia a la experiencia existencial, a la lección histórica del hoy. En sus manifestaciones primeras la conciencia crítica es simplemente una insatisfacción ante lo que ofrece vida y mundo a un joven, cuando no una retracción hacia la vida interior que vale por un implícito juicio del contorno.

Aunque en ella se descubre el rechazo de los valores literarios estatuidos, al punto que la generación de la crítica será la encargada de la demolición del falso parnaso anterior a su emergencia, también debe registrarse la penetración que los principios de tipo crítico manejados por los escritores de anteriores promociones han de tener. La soterrada presencia de esta herencia se hace más evidente

si se cotejan las posiciones de la misma generación del 40 a un lado y otro del Río de la Plata: la actitud elusiva de la realidad histórica del momento en los narradores argentinos —Cortázar, Bioy Casares, Bianco, Wilcosky y aun Sábato— es bien distinta de la que asumen los uruguayos como Juan Carlos Onetti, cuyos tres primeros libros estarán centralmente consagrados a discutir ideología y vida de la sociedad contemporánea. Este último recoge el espíritu de la década rosada a la vez que la desconfianza que la nueva década ha de aportar, actuando por lo tanto con una amplitud que permite abarcar auténticamente la problemática toda de su tiempo. Creo que en esta actitud intelectual se traduce el funcionamiento de la sociedad a la que pertenece el escritor, el mayor grado de apertura y democratización que caracteriza en ese período a la sociedad montevideana.

La conciencia crítica no puede medirse válidamente sino en su enfrentamiento con los valores dominantes, ya que es una típica posición adversativa. Contra la exaltación engañosa que aún se prolongaba respondiendo al populismo batllista instala la depresión esquiva y desdeñosa, lo que vale como oponer al júbilo que fuera estrepitoso en los años locos, el miedo que trepó los cuarenta y a la coparticipación alegre con el mundo que se vivió, en la década rosada del progresismo antifascista, la melancolía, la tristeza, el presentimiento de lo mortal. Contra el régimen de indiscriminada fraternidad que estatuyó el partido de tipo tradicional decretándose rector del destino espiritual de la nación opuso el aislamiento individualista, la marginación que desconfiaba de los cantos exultantes y sólo mucho tiempo después, cuando estos opositores ya no formaban una débil minoría sino que representaban una corriente de opinión sólida, volvió a encarar la posibilidad de una aglutinación colectiva, ahora en torno a doctrinas y no alrededor de partidos amparadores de vastas clientelas e intermediadores con los poderes del estado. Contra el intento de celebración que, de la sociedad a la literatura, transformaba todo en una rosa perfecta, opuso el análisis desintegrador que ve las espinas, el marchitarse

del color, la caducidad de las formas, así como lo grotesco del arrebatado celebrante. Contra el idealismo terca y fraudulentamente anclado en el futuro al que cree contemplar desde lo alto de la ola contemporánea, opuso la inserción en el tiempo, el fluir de la vida, la historia como obsesión, la recuperación del pasado como necesidad de interrogación a las raíces, el sentimiento de la inseguridad y precariedad de la existencia. Contra las formas brillantes que han devenido herméticas no por necesidad interna sino porque nada tienen que comunicar, opuso la grisura y la sencillez, el coloquialismo despojado, la verdad vecinal y concreta.

Podrían establecerse más parejas de opuestos. Pero estas oposiciones son más visibles en el enfrentamiento de textos. Como siempre, fueron los poetas los primeros en definir este cambio. En el libro *Canto* con que en 1940 irrumpe tardíamente Sara de Ibáñez, encontramos el canto de cisne de una época y de un estilo: ella ofrece la perfección artística de un tiempo que ha entrado en agonía y cuyo ajuste estético es casi epigonal. En la primera lira del libro que saludara con alborozo Neruda, dice:

*Rosa, rosa escondida
—finísimo cometa de jardines—
que en mi carne aprehendida
cierran los querubines
con una lenta curva de violines.*

Tras este acento óigase a un reservista que se identifica con el incipiente movimiento, sustituyendo la exaltación de los brillantes arquetipos intemporales por la descripción de un barrio pobre, vivido y querido que deriva en el tiempo. Es Líber Falco diciendo en 1938:

*Yo nací en Jacinto Vera.
¡Qué barrio Jacinto Vera!
Ranchos de lata por fuera
y por dentro de madera.*

Y luego un poeta joven, a quien Juan Carlos Onetti saludó como representante auténtico de la nueva sensibilidad: Beltrán Martínez, quien en 1939 se define con los siguientes versos:

*Hijo del humo vano, peregrino entre nieblas,
hoy regreso a los sueños, humilde y caminante.
y lo vivido escribo sobre la instable arena.*

Muy pronto Idea Vilaríño definirá con esa rotundidad profética de su poesía la situación existencial en que se mueve la juventud. Porque no es sólo su agónica cosmovisión lo que ya en 1941 se expresa así:

*La angustia ha devenido
apenas un sabor,
el dolor ya no cabe,
la tristeza no alcanza;
una forma durando sin sentido,
un color,
un estar por estar
y una espera insensata.*

Fuera de los poetas sólo un narrador, de particular temperamento poético como es Juan Carlos Onetti, había sido capaz de avizorar en los años treinta el crecimiento de una insolente y purísima juventud a la que se sentía mancomunado y a la que vio abrirse dentro de un universo de adultos corrompidos. Este tema del joven puro entre los mayores emporcados, cuya originalidad es bien sabida en la literatura onettiana, se manifiesta dualmente: como afirmación juvenil y a la vez como escéptica comprobación de su seguro fracaso. El Onetti veinteañero que escribía estos primeros relatos de fieros jóvenes rebeldes es ya el desilusionado sobre toda posibilidad de cambio sustancial del mundo. En "Bienvenido Bob" dice: "Nadie amó a mujer alguna con la fuerza con que yo amo su ruindad, su definitiva manera de estar hundida en la sucia vida de los hombres. Nadie se arrojó de amor como yo lo hago ante sus fugaces sobresaltos, los proyectos sin convicción que un destruido y lejano Bob le dicta algunas veces y que sólo sirven para que mida con exactitud hasta dónde está emporcado para siempre".

Incurción en el mundo: pintura, cine, teatro, prensa.

El rasgo internacionalista que señalamos como peculiar de

la vida política del primer período, hasta 1955, se reencuentra, acentuado, en las distintas disciplinas culturales de los mismos años. Ocurrió algo similar a lo que Octavio Paz anota sobre el modernismo hispanoamericano. Entre la actualidad internacional y la actualidad local, fue la primera la que movilizó las energías porque ella proporcionaba los más altos valores y las concepciones del presente, en tanto que la segunda se ofrecía como anacronismo, aunque ya corresponde denunciar el verbalismo enajenante de buena parte del internacionalismo político y cultural que se manejó. En el campo restringido de las letras esta tendencia resultó más fundada y necesaria porque el legado de las generaciones inmediatamente anteriores parecía carente de envergadura artística y de la validez universal que alcanzaron los escritores de otras comarcas hispanoamericanas. La debilidad de nuestro vanguardismo puede obedecer a muchas causas, entre las cuales pienso que, paradójicamente cuenta el gran esfuerzo de democratización nacional logrado por el batllismo, así como la contradictoria serie de conmociones históricas que vivió el país desde 1927 y que no favoreció el desarrollo coherente del espíritu vanguardista. En todo caso no hubo comparación posible entre el aporte estético de la vanguardia argentina, que dio cuerpo a una literatura modernizada, y el de la nuestra: tal desnivel explica que la generación crítica uruguaya resultara, en los primeros años de la década del cuarenta imitadora, a veces muy servicialmente, de la revista "Sur" y de la mediación que ella estableció con los narradores y poetas europeos, rindiendo de paso el mismo culto discipular que Bianco estableció en sus páginas para Borges.

El provincianismo del medio imponía la búsqueda de horizontes estéticos más rigurosos, pero a la vez funcionaba como planeta en torno del sol europeo, recogiendo ávidamente la tardía transmisión de las creaciones vanguardistas. El trasiego se hizo más evidente que en la literatura, en la pintura, por obra de Joaquín Torres García que en la década del treinta se traslada a Montevideo abriendo su Taller donde había de predicar el constructivismo que

ya había establecido como doctrina sistemática en España en el año 1932. Junto a la paleta gris, melancólica, que signa el primer período del Taller, se destaca la organización mental del espacio pictórico, la aplicación rigurosa de la medida aurea, el uso de una simbología que abstraía una realidad sedicentemente americana y por último una categórica interpretación universalista del arte que es definida en el primer libro programático de Torres García, publicado en 1938: *La tradición del hombre abstracto*. El "universalismo constructivista" religaba la hora de las artes plásticas uruguayas con el momento que atravesaba el arte europeo introduciéndolas en un desarrollo parejo, universal, que ya no las abandonó. Desde esa estructura que respondía a la internacionalización de las formas artísticas que había impuesto la Escuela de París, se podía sin embargo recuperar la realidad nacional, el puerto, los bodegones, la ciudad vieja, los altos zaguanes, la ciudad nueva y dinámica que entraba al arte sustituyendo la visión plana y clara de los barrios suburbanos que había cultivado la pintura anterior. Si bien casi toda la pintura nacional recibiría la impronta del Taller, es en los discípulos directos y fieles donde éste se consolida y obtiene su mayor penetración en la nacionalidad transportándola a la aceptación de los órdenes universales del arte. El magisterio de Joaquín Torres García que se extiende también a zonas ajenas, —la literatura y la filosofía—, se continúa en la obra de Horacio y Augusto Torres, de Alpuy, Gurvich, Matos, Alceu y Edgardo Ribeiro, Berta Luisi, Elsa Andrada, Gonzalo Fonseca, para luego penetrar, en la misma medida en que perdía su vigencia renovadora, en el interior del país.

A la modernización en la pintura corresponde, paralelamente, la que se produjo en el campo del espectáculo. Aquí el proceso de absorción de materiales extranjeros debió adaptarse a las condiciones específicas de cada género y a las figuras magisteriales —pocas— con que pudo contarse. No se dispuso, en esas actividades de maestros de la jerarquía de Joaquín Torres García y fueron otros los problemas que se plantearon. En el campo del cine se

asistió a la masiva, indiscriminada fluencia comercial de películas extranjeras con un desplazamiento de la cuota europea en beneficio de los Estados Unidos a consecuencia de la guerra europea 1939-1945. La respuesta nacional a esta invasión de materiales extranjeros no fue la institución de una industria propia, tarea que sólo podía encarar y no se planteó siquiera, el gobierno, sino el desarrollo de lo que se llamó la "cultura cinematográfica", un esfuerzo crítico desmesurado, casi monumental y a la vez irrisorio, para analizar todo film llegado al país y orientar al público dentro de estrictas jerarquías artísticas. Uno de los inspiradores, y reconocidamente maestro de la promoción de críticos cinematográficos, Arturo Despouey, ha ridiculizado posteriormente el hipercriticismo que singularizó esta tarea, aplicada mil veces a productos insignificantes y condenada cien veces a atender conflictos y polémicas inútiles, desarrollando simultáneamente un lenguaje técnico altamente especializado y una erudición en algunos casos pasmosa. Sin embargo, esta respuesta crítica fue una manera de resguardar valores que se entendían peculiares de la nacionalidad y de adoctrinar a un público totalmente ineducado. Fue por lo tanto un dique a una frenética colonización cuya positividad puede medirse si se la compara con la terrible falta de crítica que en los años sesenta encaró el fenómeno televisivo, con las previsibles y dañosas consecuencias. La generación de críticos cinematográficos ha sido riquísima, pero sus representantes mayores fueron Homero Alsina Thevenet, Hugo R. Alfaro, Danilo Trelles, Antonio Larreta, José C. Alvarez dentro de la primera promoción y Mario César Fernández, M. Martínez Carril, Mario Trajtenberg, José Wainer, Jorge Abondanza, Jorge Arteaga, Carlos Troncone, en la segunda.

El hipercriticismo que signará los treinta años últimos del país quedó definido en el funcionamiento de la crítica cinematográfica y puede prototipizarse en la obra de Homero Alsina Thevenet quien, con amplísimo conocimiento, total dedicación, un estilo preciso, informativo y glacial, y una cultura exclusivamente moderna de impregnación norteamericana, estuvo al frente de sus momentos culminan-

tes: primero en la revista "Cine Radio Actualidad", luego en las páginas de "Marcha", después dirigiendo la revista especializada "Film" y por último al frente de la sección pertinente del diario "El País", un modelo en la materia, antes de abandonar el país para integrarse a la crítica argentina. A lo largo de esos años se sitúan enconadas campañas de las que tiene éxito la que se entabló al doblaje en español de los filmes extranjeros y fracasó toda la que estuviera destinada a fundar una cinematografía nacional.

Si Alsina define el ejercicio exclusivo de la crítica cinematográfica, con entera asepsia para otra actividad fuera de ese campo intelectual e individualista, otros críticos han de contribuir a la formación de organismos destinados a ampliar la educación cinematográfica del país. A Danilo Trelles se debe la creación del "Cine arte" oficial así como de su cineteca y los concursos internacionales de documentalistas; a José C. Alvarez la creación del "Cine Club", organismo privado destinado a proyectar buen cine para sus miles de socios, similar a otros como el "Cine Universitario"; a Hugo Alfaro la creación del cine político con los festivales de documentales sobre las guerras de liberación y la Cinemateca del Tercer Mundo, así como el intento, junto con el joven cineasta Mario Handler, de crear un centro de filmación destinado a documentar, artísticamente, la lucha popular. Pero la mayoría de estos intentos pertenecerán al segundo período, al de la nacionalización, y serán manifestaciones de esa cultura independiente que tiende a organizarse al servicio de vastos sectores de la población.

Sin embargo no pudo imponer, a pesar de los esfuerzos desplegados, la creación de una cinematografía nacional. No sólo la magnitud de las inversiones desalentó a los entusiastas, sino que fundamentalmente se careció de una política de protección sin la cual no se podía encarar el establecimiento de una industria, cuya viabilidad capitalista, por otra parte, resultaba problemática en un país de muy escasa población. Lo que el cine no pudo hacer por esas razones, lo consiguió en cambio el teatro de tal modo

que al cabo del período se presenta como una de las más sólidas conquistas de la cultura independiente.

El movimiento teatral se abre por 1937 con la creación del *Teatro del Pueblo* que Manuel Domínguez Santamaría imita de su congénere argentino Leónidas Barletta y se prolonga en diversos intentos como el de *La Isla de los Niños* (Atahualpa del Cioppo), *Ars Pulchra* (Ramón Viñoly Barreto), *Centro de Educación Dramática* (Fernando García Esteban, Irma Abirad), *Teatro de la Asociación Cristiana* (Pablo Bosch, C. Denis Molina), y en las dos temporadas (1942, 1943) que la compañía teatral de Margarita Xirgú cumple en el SODRE como elenco oficial, incorporando actores (Alberto Candeau) y autores (Zavala Muniz) nacionales a la vez que dirige la primera escuela de arte dramático. Pero corresponderá a un segundo empuje de mayor capacidad organizativa la fundación del movimiento teatral: serán los elencos teatrales que comenzarán a llamarse "independientes" sustituyendo la fórmula "aficionados" los que fortalecerán la nueva época. Al intento de *Teatro del Pueblo* se sumará *Teatro Universitario* (Héctor Hugo Barbagelata) y luego los dos conjuntos de más larga tradición y eficiencia artística: *Club de Teatro* y *El Galpón*, quienes se plantearán la necesidad de construir salas y estructurar sistemas de trabajo cada vez más profesionales. La creación por Justino Zabala Muniz en 1947, de la *Comedia Nacional*, concluye el período germinal: a partir de entonces el país contará con un movimiento teatral que llegará a incluir una docena de teatros estables funcionando toda la temporada y ofreciendo un abanico amplio y jerarquizado de obras y puestas en escena.

El movimiento de los "independientes" aspiró a dignificar la escena nacional, desplazando con un teatro de arte a las patochadas cómicas argentinas o a las compañías zarzueleras que cumplían temporadas de años enteros. Para eso, dentro de la tesitura internacionalista anotada, recurrió al repertorio universal moderno y alguna vez al clásico, poniendo frecuentemente sus ambiciones muy lejos de sus posibilidades reales. Inicialmente carece de maestros, salvo los paradigmas de buen teatro que ofreció la

compañía de Louis Jouvet y la citada de Margarita Xirgú, debiendo, durante el período de la guerra mundial (1939-1945) y el subsiguiente de la clausura de la frontera con Argentina en la época peronista (1945-1955) que desarrollar con recursos propios un sistema escénico donde muchas veces se inventó la pólvora pero donde también se concluyó por alcanzar una forma peculiar y a la vez original que debía mucho a la influencia italiana subyacente a la nacionalidad.

Las condiciones propias del hecho escénico impusieron obligaciones organizativas y sacrificios que fueron aceptados alegremente: hubo que construir salas teatrales; inventar todos los técnicos —figurinistas, escenógrafos, electricistas, utileros, iluminadores, etc.—; preparar a partir de cero a los actores; redescubrir las funciones directrices, especialmente la del director que resultó pieza clave del proceso, con la aportación de personalidades como, aparte de las mencionadas, Antonio Larreta, Atahualpa del Cioppo, José Estruch, Laura Escalante, y, en el segundo período Rubén Yáñez, Eduardo Schinca, Federico Wolf, Sergio Otermin, Omar Grasso, Mario Morgan, entre muchos otros. Se trataba de una tarea de equipo a la que concurren millares de personas ocupando las variadísimas funciones que exige el hecho escénico y creando a la vez un público estable de buen teatro que mayoritariamente se reclutó entre los cuadros superiores de la cultura del país y dentro de una acomodada clase media. Pero este público no pasó de constituir una "élite numerosa", lo que nunca permitió que el movimiento teatral de los "independientes" se profesionalizara, por lo cual sus bases fueron y son muy inestables.

De cualquier modo, cuando llega el quinquenio 1955-1960 que representa la coronación y el momento de apogeo del movimiento teatral nacional, coincidente con la eclosión de los dramaturgos uruguayos, se ha logrado establecer un conjunto de oficios nuevos con ejercitantes bien adiestrados, se ha logrado crear centros de educación teatral de los cuales el más importante será la Escuela de Arte Dramático municipal, se ha llegado a perfilar un esti-

lo generacional en materia escénica que admite una pluralidad de entonaciones particulares. Su personalidad más distinguida fue Antonio Larreta, inicialmente crítico y dramaturgo, posteriormente actor y director, creador por último del *Teatro de la Ciudad de Montevideo* que, siendo una compañía profesional de alto nivel artístico, con un repertorio que alternaba Chejov con Feydeau y Beckett con Albes, pareció tipificar la más alta ambición teatral del país. Su actividad incesante cubre todo el período desde sus inicios como crítico en el diario *El País* a la vez que autor de comedias de atemperada sátira (*La sonrisa*), pasando por la dirección artística de la *Comedia Nacional* y del *T.C.M.* luego de haber desarrollado el elenco de *Club de Teatro* hasta convertirlo en la más afiada compañía del país, para por último identificarse con el espíritu de protesta, donde la crítica aspira a pasar a la acción, en una serie de espectáculos que culminan con su adaptación de *Fuenteovejuna* de Lope. Su carrera expresa los distintos momentos de una cultura, del mismo modo que ha de ser el equipo de *El Galpón* el único que sobreviva (por su capacidad organizativa y su vertebración ideológica) al desmantelamiento que la crisis económica acarrea en el medio teatral reduciendo el número de conjuntos, alejando de la escena a decenas de actores y clausurando salas.

La quiebra económica de 1955, sin embargo, no destruye la obra realizada. El teatro nacional la sobrevive y ha de ir adaptándose a las líneas tendenciales de la cultura crítica creada. La nacionalización del teatro que se produce a partir de 1955 se distribuye en dos instancias bien distintas: es primero el descubrimiento del autor nacional, reclamo obsesivo e imperioso a que se enfrenta el teatro; será luego, en los momentos dramáticos de los años sesenta, el descubrimiento del espectáculo-protesta. Si bien desde los orígenes del movimiento se había producido la incorporación de autores (es el caso de Carlos Denis Molina creando un teatro poético con deudas a Lorca y a Cocteau) recién mediada la época, cuando ya se habían creado los instrumentos escénicos, se produce la irrupción de

los dramaturgos con las aportaciones de Alejandro Peñasco, Andrés Castillo, Héctor Plaza Nobliá, Ruben Deugeño, Elzear De Camilli, Luis Novas Terra, Juan C. Legido, Enrique Guarnero y especialmente la obra de Jacobo Langsner y Carlos Maggi quienes ofrecen el punto más alto de la creación nacional, en cuanto a experimentación del lenguaje escénico —muy marcado por el vanguardismo en un caso y por el grotesco en el otro— como a revisión crítica de los valores morales y sociales del país, en especial la típica familia pequeñoburguesa uruguaya objeto de severa requisitoria. Ya por entonces despunta en un joven dramaturgo prematuramente desaparecido, Jorge Bruno, una sed de experimentación renovada que va a servir de fondo a la segunda promoción de dramaturgos, como se vio en *La araña y la mosca* de Jorge Blanco, así como Mauricio Rosencot, Conteris, Seoane, Bolón, Speranza, Paredes, etc. Pero esta promoción de dramaturgos ya es contemporánea del deterioro del movimiento teatral que reencuentra sus mayores éxitos a través de la creación de espectáculos de agitación y protesta, a veces meros “collages” de escenas, poemas y canciones, mediante los cuales el teatro reconquista al público al ofrecerle una de las pocas imágenes válidas de la realidad en un momento de escamoteo oficial de la situación del país. La protesta se tradujo también en las adaptaciones de obras clásicas que ponían en evidencia su espíritu crítico y su aplicación, por analogía, al medio nacional; y muy especialmente en el ancho venero de la canción protesta (Daniel Viglietti).

El último campo destacado del período internacionalista está representado por la eclosión de la prensa, que tuvo consecuencias apreciables sobre la cultura nacional a través de caminos sesgados. La conmixtión entre directores de diarios y gobernantes así como la orientación casi exclusivamente política de la prensa uruguaya, llevó a la instauración de un régimen de subsidio que facilitó grandemente la expansión de los diarios: una docena surtía las necesidades de una población que no alcanzaba los tres millones de habitantes. De hecho el estado financiaba estas dispendiosas publicaciones que competían entre sí mediante la

variedad y eficiencia de sus servicios informativos. En los años cuarenta y cincuenta el Uruguay, que no existía en las estadísticas mundiales de producción de libros en cambio ocupaba uno de los primeros lugares en consumo de periódicos. Esto creó una apreciable demanda de especialistas y, por las vinculaciones conocidas entre periodismo y literatura, la prensa resultó adiestrada y mantenedora económica de un elevado número de escritores, menos en la primera promoción —Carlos Martínez Moreno, Carlos M. Gutiérrez— que en la segunda —Claudio Trobo, Fernando Ainsa, Eduardo Galeano, Gabriel Saad, etc.— Esta actividad determinó también, subrepticamente, formas literarias: la conservación del realismo, la escritura sostenida sobre planteos lógicos y modos didascálicos, el manejo del hecho público como centro del interés del relato que de *El paredón* a *Los fantasmas del día del león*, ha recorrido la literatura uruguaya. Pero la participación de escritores en la prensa también le otorgó a ésta un nivel inhabitual que se transparentó prácticamente en todas las secciones de información nacional. Una forma específicamente periodística, el reportaje, ha tenido un desarrollo variadísimo que puede medirse en el arco que va de los iniciales trabajos de Carlos Borche a los actuales de María Esther Gilio y que podría incluir a decenas de figuras. Es capital mencionar a Carlos María Gutiérrez quien, aunque siendo muchas otras cosas —poeta, narrador, dibujante, crítico cinematográfico—, llevó el periodismo al nivel de género literario.

Otra incidencia tuvo el apogeo de la prensa, quizás de mayor penetración: la contribución al espíritu crítico de la cultura nacional mediante sus secciones de comentarios de espectáculos. En una prensa que ignoró el uso del columnista, las únicas notas firmadas correspondieron a los comentaristas de los espectáculos —cine, teatro, música, artes plásticas— y de literatura. La responsabilidad personal que esta firma acarrea, la disponibilidad de espacio que algunos órganos le proporcionaron y la seriedad de muchos de sus oficiantes, transformó estas secciones en protagonistas del hecho cultural. Al mismo tiempo acos-

tumbó a un nivel de exigencia y de rigor a veces ácidamente crítico, proponiendo como modelo de visión el análisis, o sea la descomposición de la totalidad en sus elementos para filtrarlos, uno a uno, por la escala valorativa. Las secciones de comentario de espectáculos crearon verdaderas profesiones —la de los críticos de periódicos— y la demanda que establecieron, actuando sobre un medio cultivado, consiguió un elenco de primera línea. Entre muchos pueden citarse: en música, Lauro Ayestarán, Mauricio Muller, Washington Roldán, Alejandro Peñasco; en artes plásticas, Fernando García Esteban, Celina Roller, María Luisa Torrens; en teatro, Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti, Emir Rodríguez Monegal, Mario Trajtenberg, Gerardo Fernández. Varios de estos críticos cultivaron otras disciplinas y abandonaron la crítica por una labor creativa autónoma, pero ella los signa de un modo central aun en sus invenciones de ficción.

Estos beneficios del período opulento de la prensa no se tradujeron en la creación de órganos periodísticos independientes —salvo el caso del semanario *Marcha* del que hablaremos—, y todos los intentos de reconvertir las formas estatuidas del periodismo a otras más recientes bajo la inspiración de los modelos norteamericanos —sobre todo por sus revistas de información— no tuvieron éxito. Al acentuarse la crisis económica, al aparecer la televisión como sistema informativo, se presenció la decadencia de este periodismo subsidiado, desapareciendo la mitad de sus órganos y conservando el resto una vida precaria, con evidente disminución de su nivel informativo, tanto inter-nacional como nacional. La abundancia de la prensa había acostumbrado a dispendiosas secciones de información internacional, a veces mayores y mejor atendidas que las de información interior, de modo que la decadencia de los años sesenta se tradujo en un visible acortamiento del horizonte cultural del lector medio, en una simultánea acentuación del provincianismo del ambiente, con mayor dependencia de las fuentes argentinas. No mejoró el conocimiento de la vida interna, sino que, al contrario, fue edulcorada con intenciones propagandísticas.

Contra tal vicio combatió una serie de diarios de efímera vida (por razones policiales) que van de "Epoca" a "Ya", y desde luego, en otro orden, el órgano del partido comunista, "El Popular". En todos ellos han actuado los mejores periodistas del país, así como nuevas generaciones de críticos y escritores que ya han comenzado a formarse en los moldes de un periodismo de agitación y no, como sus antecesores, en la gran prensa informativa y crítica, de vigilada pseudo-objetividad.

Reencuentro con la nación.

Para algunas actividades, como el cine, el teatro y el periodismo, hemos anotado la evolución hacia las coordenadas de la segunda parte del período, cuya base económica es la crisis y cuya estructura política el nacionalismo. Pero tal pasaje de uno a otro período no puede interpretarse como un trasiego entre compartimentos estancos. Ya en el período internacionalista se apunta la existencia de grupos de nítida inflexión nacional que funcionan como elementos de contraste y de religamiento, con muy variada y hasta contradictoria fortuna, respecto al medio rural. Un caso ejemplar lo representa el grupo de la revista *Asir* de tendencia literaria y filosófica, dentro de una tesitura tradicionalista, que en los años cuarenta y sobre todo en los cincuenta cumplió una tarea relevante. Aunque concitó una adhesión amplia y dispar, las figuras que lo singularizaron fueron Domingo L. Bordoli, Washington Lockhart, Arturo Sergio Visca, Guido Castillo, Liber Falco, Dionisio Trillo Pays, Julio C. Da Rosa. Su enclave regional en la ciudad de Mercedes; su atención por la vida menuda de los pueblos del interior; su orientación espiritualista y confesadamente católica en los líderes; la elección de maestros como Juan José Marosoli, —el admirable narrador de la vida pueblerina—; su reconocida deuda con el hispanismo de los noventaiochistas en adelante; su subrepticia inclinación folklórica; su rechazo o simple desdén por las renovadas invenciones de la cultura universal que reemplazaba con el cultivo del pasado nacional, todo ello

acentuó la nota nacionalista-tradicional que mal se puede extender a todos los integrantes del grupo pero que en cambio explica la falta de futuro que lo caracterizó dado que el catolicismo o el nacionalismo actual nada tienen que ver con aquellas tendencias, ni tampoco la literatura, a pesar que de las filas de *Asir* surgieron escritores del decoro de Julio C. Da Rosa, o historiadores ensayistas de la jerarquía de Washington Lockhart. Acerca de éste, que fue el de más amplia instalación universalista, razonó las limitaciones de ese equipo, Carlos Real de Azúa. Esas limitaciones deben buscarse en la falta de modernización instrumental de sus miembros, que los dejó librados a una nutrición intelectual arcaica, conservadora, propicia a un "inefabilismo" confuso y a la vez útil a los poderosos de la tierra, afincado a veces en la glosa encomiástica de cualquier producto pasatista. El "espiritualismo" significó la elusión del sustrato económico, en su primer momento, y la convalidación de los derechos eternos e inalienables de la oligarquía nacional en un segundo tiempo, tal como puede comprobarse en la carrera cumplida por Domingo Bordoli, quien fungió como uno de los jefes del grupo.

Este intento nacionalista se reveló, con el tiempo, meramente provinciano y folklórico y por lo tanto perfectamente utilizable por los gobiernos regresivos que fueron ocupando el poder en el segundo período agitando la bandera de un nacionalismo retórico, sin contenido popular. La cuota de positividad que puede encontrarse deberá buscarse en la zona de la investigación literaria e histórica del pasado nacional y no en el establecimiento de una doctrina válida para las necesidades de la sociedad uruguaya en el tiempo presente. Y en esa misma recurrencia al pasado, la ausencia de un beligerante espíritu crítico y de una sistemática concepción actual de los valores a la luz de la cual revisar el legado dio muchas veces como resultado la acumulación indiscriminada de materiales donde lo bueno y lo pésimo se codeaban sin jerarquías: es el caso de la macarrónica *Antología de la poesía uruguaya* que Domingo Bordoli preparó para la Universidad. Si este nacionalismo fue ineficaz en el campo de las

letras y del pensamiento, obtuvo en cambio mejores resultados en el campo de la investigación histórica, donde ocupa un lugar relevante Juan Pivel Devoto, director del Museo Histórico y profesor del Instituto de Profesores. El propósito central de su carrera fue invalidar la labor historiográfica batllista (Eduardo Acevedo, Petit Muñoz, etc.), con la resurrección de los hombres y principios políticos del partido blanco o nacional al que perteneció. Un amplio y documentado conocimiento de la historia nacional y un tesón reivindicativo muy tenaz compensaron las notorias debilidades metodológicas de su tarea. Pero tan importante como su aportación personal es el conjunto de trabajos que se hicieron para los organismos de que participó o dirigió, donde surgieron historiadores como Alfredo Castellanos, Aurora Capillas de Castellanos, María Julia Ardao, Mateo Magariños.

La devoción por la historia habría de obtener un avance significativo de los conocimientos mediante un nuevo grupo de investigadores, algunos formados cerca de Pivel Devoto, pero que encontrarían su mejor inspiración en las enseñanzas del revisionismo argentino. Con ellos la historiografía ha de abandonar la concepción archivista que singularizó la tarea de Pivel Devoto, y más generalizadamente, todo el trabajo de investigación del período anterior, para abordar interpretaciones sociológicas o propias de la filosofía de la historia. Eso es visible ya en los estudios de Washington Reyes Abadie, Tabaré Melogno, José Claudio Williman, Oscar Bruschera, Roberto Ares Pons, y no hará sino intensificarse, a medida que se vayan incorporando representantes de la segunda promoción intelectual de la generación crítica, que forman el núcleo de lo que podría llamarse la "nueva historia", como Gustavo Beyhaut, Juan Antonio Oddone, Blanca Paris de Oddone, Roque Faraone, Luis Carlos Benvenuto, José Pedro Barrán, Benjamín Nahum. Lo que en una y otra de estas olas se va señalando, cada vez con mayor fuerza, es la necesidad de coordinar el territorio restringido de la historia nacional con los procesos continentales y universales, de tal modo que —paradójicamente— el progreso de los cono-

cimientos sobre la nacionalidad se logra por acentuación de una cultura de la totalidad civilizadora; simultáneamente, en el mismo proceso se va intensificando una ampliación metodológica que lleva al uso de las aportaciones marxistas con una libertad operativa que reconoce la influencia del pensamiento histórico-sociológico europeo de Max Weber en adelante. Esta línea concurre por último a los más jóvenes practicantes de la historia nacional que fueron presentados en las *Cinco perspectivas históricas del Uruguay moderno*, un volumen que reúne trabajos de Oscar Mourat, Alba Mariani, Raúl Jacob, Adela Pellegrino, Rossana Di Segni, Silvia Rodríguez Villamil. La historia, en ellos, se reconoce, explícitamente, al servicio de las luchas sociales y del avance de la sociedad que examina.

Podría decirse que al acentuarse el período nacionalista de estos treinta años de nuestra cultura, la historia nacional ha resultado enriquecida por una apertura internacional de sus ejercitantes. A la inversa podría comprobarse la reconversión al campo de la historia nacional de los intelectuales pertenecientes a movimientos de izquierda social, muy marcadamente atentos a métodos e incluso a temas de impronta universal. Tres ejemplos, provenientes de diversas agrupaciones ideológicas, definen esta conducta: Carlos Rama, que procede de una izquierda anarquista y que pasa de los estudios sobre el pensamiento social del siglo XIX europeo a la sociología nacional; Vivian Trías, dirigente del partido socialista uruguayo, que reconvierte su partido al revisionismo histórico con el que, además, signa sus diversos libros, aplicando en ellos un esquema interpretativo marxista que se pliega a los lineamientos del populismo revisionista de José Rosa; por último el equipo formado por Lucía Sala de Touron, Julio Rodríguez, y Nelson de la Torre, provenientes del comunismo, quienes perfeccionan los intentos cumplidos por Jesualdo para destacar el carácter progresista y revolucionario de los héroes patrios a través de un estudio sistemático de las bases económicas y sociales de la Patria vieja a la luz de la historiografía marxista. Estos tres ejemplos corresponden a historiadores de la primera promoción del período, co-

menzando algunos de ellos a publicar por 1940; por lo tanto testimonian, desde otro ángulo, el movimiento general de ideas que al mediar estos treinta años va cambiando el signo de nuestra cultura y reconvierte al tema nacional a sus intelectuales, aunque ya no desde una perspectiva folklórica, de revanchismo político o de archivismo, sino con un renovado instrumental que pone los estudios históricos al servicio del progreso social.

Nacionalismo, latinoamericanismo y ciencias político-sociales.

Al margen de la contribución de los historiadores, otros intelectuales cumplieron esa función compensadora que Karl Mannheim atribuye a las élites locales para completar y arraigar la tarea de las élites internacionalistas y lograr así que, por la doble fecundación, se alcance una regulación armónica del desarrollo cultural. En cierto modo al fracaso del grupo *Asir* para la reorientación nacionalista de la cultura, le confirió a otro sector esa misión: fue el de los ensayistas políticos y sociológicos libres que recibieron la influencia de Servando Cuádro, su prédica nacionalista y latinoamericanista, y que al mismo tiempo costearon las formas tradicionales del nacionalismo por algunas de sus desviaciones intelectuales (las derivaciones del radicalismo blanco y de la democracia social): ello ocurrió en el caso de Alberto Methol pero sobre todo en la aportación personal de Carlos Real de Azúa. Oscilando entre el arte y la historia, entre el subjetivismo y el populismo, entre la política y las ideologías, entre las fuentes cristianas y las aportaciones de una sociología modernizada, Carlos Real de Azúa ha trazado un camino zigzagueante en la cultura uruguaya que es como el negativo solidario y enriquecedor del período. Siempre más espiritualista y nacionalista que economicista o cosmopolita, siempre más apegado a la aventura personal del hombre que a los esquemas sociales, más existencial pero a la vez ideólogo, pagando como un pecado su inclinación por la belleza, no se ha consentido un sistema que lo aprisione con el fin de

resguardar su disponibilidad, pero eso mismo le ha confiado la lozanía de anclar vivamente en el presente. Dentro de la línea que, cada uno en su inflexión propia, cultivaron Quijano, Ardao, Pivel Devoto, ha sido Real de Azúa quien ha proporcionado la versión problematizada actual: en él se registra la prolongación del nacionalismo decimonónico y su reconversión al socialismo del siglo XX.

Si bien ese equipo de lindes imprecisos —orientado hacia el análisis renovado de las ideologías nacionalistas con los ojos puestos en una acción sociopolítica inmediata— desempeñó una función compensadora de los equipos internacionalistas que venían desarrollando la cultura del país, la parte orientadora central de esa reconversión le correspondió a Carlos Quijano a través de la prédica de su semanario *Marcha*. Procedente del nacionalismo, educado en Europa en un período de intensa politización antifascista y antiimperialista, dedicado a estudios de economía e interesado vivamente en la política nacional, convivían en él las dos coordenadas que venimos manejando, las que habrían de componer una resultante visible en la prédica de la publicación, quizás la única nítida y permanente entre tantos impulsos ocasionales de pensamiento y acción.

La reconversión del movimiento intelectual uruguayo, formado en un adiestramiento orgullosamente universal que estableció el signo internacionalista como valor superior de la cultura, no es una experiencia única y exclusiva de los uruguayos, sino parte de un proceso general de evidente orientación latinoamericanista. El reingreso a la comarca se hizo a través de una forma más cercana y propia del internacionalismo que fue la asunción de una vieja convicción intelectual que a fines del XIX teorizaba Manuel Ugarte: la Patria Grande, la patria latinoamericana desmembrada. Esta misma doctrina no hubiera arraigado si no se hubiera presentado renovada por un impulso revolucionario que le confería más amplio horizonte ideológico, sobre todo más afín con la educación social universalista para la cual el socialismo era, desde 1917, la fórmula de la modernidad. También aquí había un latinoamericana-

nismo folklórico y tradicional, de cómoda retórica patriótica, cuando no hijo del intento panamericanista que orientaba Estados Unidos, que debió ser descartado para reconocerlo en cambio en una serie de movimientos populares vinculados a la ideología moderna. Eso ocasionó la elusión, seguramente injusta, del peronismo, contra el cual militaron los intelectuales uruguayos jóvenes de la década 1945-1955 al lado de la reacción argentina y también de las nuevas promociones que emergerían a la caída de Perón, revelando incapacidad para distinguir lo que había de positivo en tal remoción popular. En cambio la adhesión de los intelectuales se dirigió al ciclo de revoluciones donde se percibía la incorporación del aparato ideológico socialista en algunas de sus formas: la revolución boliviana que ha de generar el M.N.R., las nacionalizaciones de minas, la reforma agraria y la participación armada del pueblo; el intento de transformación de Arbenz, en Guatemala, destruido por la intervención norteamericana y por último la revolución triunfante de Fidel Castro en Cuba. Este proceso revolucionario latinoamericano contribuyó grandemente al afinamiento de las élites intelectuales, disponiéndolas a un conocimiento más atento de las sociedades que configuraban esa patria grande, tarea que contó con la participación muy activa de un educador, Julio Castro, uno de los primeros en ponerse a recorrer América Latina religando movimientos y personas, así como un teorizador de la primera hora, Servando Cuadro, sentando las bases de un esfuerzo de conocimiento que incluiría a muy variadas figuras, especialmente, en el respectivo campo de las ideas filosóficas y políticas, a Arturo Ardao y a Carlos Real de Azúa.

El latinoamericanismo no puede disociarse del antiimperialismo, que es su otra cara: ese complejo doble, de solidaridad interna y de lucha contra el enemigo externo, cuyos orígenes están en el XIX y en la enseñanza martiana, cobró forma más moderna en la década del treinta, antes del período que revisamos, al resultar fecundado por las ideologías europeas y al asumir formas ásperas en su enfrentamiento: es la revuelta de Sandino (1926) con-

tra la ocupación norteamericana; la fundación del APRA en Perú (1930); la revolución de los tenientes en Brasil (1930) que acarrea el ascenso de Vargas; la guerra del Chaco (1932) denunciada como la conspiración de las compañías petroleras; por último la llegada de Cárdenas a la presidencia (1934) y la expropiación del petróleo de propiedad norteamericana, nacionalizándolo en marzo de 1938. Sobre ese trasfondo se edificó la conciencia antiimperialista de la generación vanguardista hispanoamericana. A los miembros de la generación crítica les correspondería otro tiempo donde se acentuaría la penetración de las ideologías socialistas en diversos pactos con el nacionalismo latinoamericano. El golpe inicial lo marca la toma del poder por Villarroel en 1943 abriendo el ciclo que llevará a la revolución de M.N.R. en 1952 con la nacionalización de las minas de estaño bolivianas; paralelamente es el proceso guatemalteco que se inicia con el golpe de estado de Arbenz en 1944 y culmina diez años después con la caída de su régimen por la intervención norteamericana; en 1948 el asesinato de Gaitán, durante el bogotazo, preanuncia la "violencia colombiana" que se extenderá por un decenio; en 1953 Fidel Castro ataca el cuartel de la Moncada, iniciando la lucha que culmina en 1959 con la entrada de los guerrilleros triunfantes en la ciudad de La Habana. Si este último suceso conmovió "*las vértebras enormes de los Andes*" no puede sin embargo disociarse, en la experiencia viva de los intelectuales de la generación crítica, del proceso generalizado de acción revolucionaria latinoamericana, y debe colocarse entre dos extremos que prácticamente cubren los más de treinta años que revisamos y que movieron la imaginación y la esperanza de los uruguayos: el Lázaro Cárdenas de la nacionalización petrolera de 1938 y el Salvador Allende que asume la presidencia de Chile en 1970.

El latinoamericanismo hubiera quedado relegado a un plano retórico, materia de especulación intelectual tan lejana como la contienda asiática, si el piso de la realidad nacional no hubiera empezado a resquebrajarse. Tras el crecimiento económico de la posguerra que culminó en el

bienio de la guerra coreana, se agudizó repentinamente la declinación. El fiel de la balanza que representa el año 1955 habría de evidenciarse en los años posteriores con la creciente agitación social que concluye en la renovación política de 1958. Ese proceso de transformación, por el cual de los años de bonanza se pasa bruscamente a la inseguridad, pueden percibirse en un cambio significativo de la cultura nacional. La primera eclosión de revistas se había registrado a partir de 1947, con una serie representada por *Clinamen*, *Escritura*, *Asir*, *Marginalia* y luego *Número*, todas ellas de nítida impronta literaria con muy escasa o nula inquietud por los temas sociales o políticos. A ellas podía sumarse la sección literaria del semanario *Marcha* de ese mismo tiempo, también dedicada con exclusividad a las bellas letras, especialmente a la incorporación de las corrientes vanguardistas. En esas revistas hicieron sus armas los que sólo podían definirse como "literatos" puros, atentos a las más recientes líneas creativas extranjeras, descubridores incipientes del pasado nacional, ejercitantes de un arte que se proponía como una solución de esas diversas tendencias. Siete años después de esa eclosión de revistas, cuando la mayoría se había extinguido, asistimos a una nueva reaparición del interés por este tipo de publicaciones. Las que surgen en torno al año 1955 se llaman *Nuestro tiempo*, *Nexo*, *Tribuna Universitaria*, *Estudios* y quienes en ella escriben —Vivian Trías, Carlos Rama, Mario Jaunarena, Alberto Methol, Ares Pons, Aldo Solari, Rodney Arismendi, Luis Vignolo, Alfredo Errandonea, Mario Buchelli, Daniel Vidart— son sociólogos, historiadores, ensayistas políticos, que si alguna vez cultivaron las letras y aun la poesía, abandonaron ese campo por otro que estiman más sólido y más necesitado de contribución intelectual. En ellos se percibe el afán de reconvertir la ensayística libérrima anterior, muchas veces cercana al mero discurso opinante, a una investigación asidua y documentada de la realidad que dará enjundia y peso a la tarea posterior en este campo aunque frecuentemente a costa de un empobrecimiento de lo que Wright Mills llamaba "la imaginación sociológica".

Es por estos años que fijamos la aparición de la segunda promoción intelectual que surge a la vida intelectual bajo el signo de la crisis. Es significativo que tal emergencia se produzca al mismo tiempo que un avance en las nuevas disciplinas del conocimiento —sociología, economía, psicología son las predilectas— encaradas como instrumentos más eficaces para el examen de la realidad nacional. Un progreso metodológico, una concepción universitaria moderna, una demanda por parte del público culto, fijan la progresiva aparición de investigaciones en los campos citados, favorecidos por algunos organismos como el *Instituto de Economía* (Luis A. Faroppa), el *Instituto de Sociología* (Isaac Ganón), el más reciente CIDE (Enrique Iglesias) y las actividades de algunos departamentos de la *Facultad de Humanidades* (especialmente Psicología), de donde surgen estudiosos como Néstor Campiglia, Héctor Martorelli, Dionisio Garmendia, German Rama, Samuel Lichtensztejn, Antonio Pérez García, Alberto Courial, Raúl Trajtenberg, Raúl Vigorito, etcétera.

La rebelión de los amanuenses

Una parte de esta promoción aborda estudios metódicos dentro de nuevas disciplinas pero tanto ellos como la mayoría de los escritores de ficción persisten en las líneas tendenciales de la anterior promoción. Los poetas y narradores acentúan su nota nacional, eludiendo el aristocratism implícito en los escritores iniciales, abriéndose confiadamente al contorno latinoamericano y buscando crear un arte menos exclusivo, más atento a las posibilidades de absorción concreta por el mercado nacional. En especial les preocupa la absorción por los sectores medios de la sociedad que han comenzado el camino de la pauperización y que, por ser desalojados de una situación preferencial, por tratarse de sectores cultivados y por verse preteridos inexplicablemente, reclaman con urgencia una literatura y una ensayística que los sitúe y les proporcione una explicación del mundo inestable al que han sido arrojados. El movimiento de la generación crítica surge dentro de las

clases medias y sólo mediado el tramo recorrido, cuando la crisis lo asalta, trata de asociarse realmente con otros sectores sociales. A esas clases medias es fiel como educador y orientador.

Ellas habían utilizado a fondo las posibilidades que les otorgó el estado democrático uruguayo transformándose en los clientes principales de la enseñanza media y universitaria; ellas habían generado los equipos de educadores y una buena parte de los equipos profesionales; ellas habían formado a los escritores y en sus zonas más advertidas habían comenzado a preparar los nuevos tipos de técnicos que una modernización —más soñada que planeada— había de exigir. Es la crisis económica la que las transforma, a partir de este nivel adquirido, en las consumidoras y demandantes de un material informativo, investigatorio e ideológico de jerarquía intelectual, así como de una literatura que las provea de las imágenes persuasivas y explicativas del mundo y de su nueva situación en él. Por lo tanto a esta demanda social debemos atribuir algunos rasgos notables que distinguen a la segunda promoción: la actitud de comunicación que signa el arte de los más jóvenes y que apeló a la trasmisión oral del verso, vio el crecimiento de las canciones de protesta, de las lecturas públicas y se expresó en las formas estilísticas de sus libros destinadas a favorecer la rápida penetración de un lector no experimentado en el trato con obras narrativas modernas; la preocupación por estudios documentados con abundancia de referencia concretas seguras que permitieran trazar la evolución de esos últimos años en que la crisis inunda la nación; la interrogación asidua del pasado bajo la forma del conocimiento de textos antiguos y de elaboraciones históricas nuevas desde la perspectiva presente; los distintos intentos de agrupaciones y asociaciones de intelectuales, artistas, etc., a los fines de tareas de difusión o de montaje de organismos culturales —editoriales, planes divulgativos—.

La clase media que comienza a empobrecerse se transforma en lectora de libros nacionales y en espectadora de dramas nacionales al acercarse los años sesenta. las jorna-

das teatrales que en ese entonces auspicia la Comisión de Teatros Municipales inyectando fuerte apoyo a la producción dramática y las dos primeras colecciones de *Alfa* —*Carabela* y *Letras de hoy*— junto a la serie de "*Asir*" anuncian lo que se llamará el "boom" editorial que cumplirá *Alfa*, *Banda Oriental*, *Arca*, *Tauro*, *Marcha*, proveyendo al país de centenares de títulos nuevos y sobre todo de reimpressiones. La segunda promoción encontrará ya construídos los sistemas de comunicación intelectual —elencos teatrales, editoriales— y los utilizará con la naturalidad de lo ya adquirido: para ese momento lo nacional es ya un producto válido, respetado, al punto que las lecturas más nutridas de esta segunda promoción deberán buscarse entre las obras de sus mayores o de los restantes escritores hispanoamericanos —amén de los estudios sociológicos y políticos que pasan a ser de alto consumo— a diferencia de lo ocurrido con la primera promoción que se alimentaba intelectualmente en la literatura europea de vanguardia y en la irrupción de las letras norteamericanas.

Pero si atribuimos a la demanda de los sectores medios el tipo de creación, de enfoque y hasta de estilo que signa a la segunda promoción, no evaluaríamos correctamente esta explicación sociológica de la nueva literatura si no registraríamos su influencia sobre los escritores mayores, todavía modelables por el ambiente. Ese es el caso, paradigmático, de Mario Benedetti, cuya situación central a lo largo de los treinta años transcurridos debe atribuirse tanto a su capacidad creadora como a su más notable registro del funcionamiento de las fuerzas de la historia, adaptándose a su requerimiento. Eso significa aceptar, como postulado previo, un concepto distinto de la función del escritor: entenderlo como un servidor de las necesidades de la sociedad contemporánea, adecuándose a sus posibilidades de captación de la literatura, a sus requerimientos temáticos y a sus esquemas interpretativos. Esto marcó a Benedetti como el primer escritor estrictamente profesional de la literatura uruguaya, aunque tal profesionalismo no le permitió abandonar sus múltiples obligaciones burocráticas de las que derivaba su sustento económico. En un

país donde las ediciones no superaban la tirada de los mil ejemplares, él vendió treinta y cuarenta mil ejemplares de sus obras llegando por lo tanto a un público —vendedores de tienda, empleados de oficinas— que nunca había accedido al libro. Para esa masa lectora no sólo fue un escritor ameno sino sobre todo un educador y a esta función normativa tanto o más que a la flexibilidad de su narración y al humorismo de muchas páginas, se debe la adhesión cálida que se le tributó. Explicaba con claridad, enseñaba dentro de los principios recibidos, ponía el acento en la moral más que en la política o en la sociología, prestaba palabras felices para la protesta, la indignación, la lucha a que se veían constreñidos los miles de oficinistas burocráticos de un país que él definió como una inmensa oficina pública.

El giro hacia este campo creativo se produce en Mario Benedetti simultáneamente con la crisis, de la que será sismógrafo fidelísimo. Era hasta entonces estrictamente un literato, atento a las lecturas de Proust, Hemingway, Joyce, cuyo análisis crítico alternaba con cuentos o poemas donde esas influencias trazaban marcas intensas pero donde también comenzaba a percibirse una sensibilidad delicada y transida para los estados desolados. Era un típico exponente de esa imagen inicial de “los del 45” quienes parecían ajenos a la realidad del país, encerrados en sus pequeñas diatribas de cenáculo, pesando ácidamente poemas y magros cuentos, ignorantes de que la sociedad no estaba integrada sólo por “literatos” y que sin embargo a ella pertenecían. Pero cuando escribe su poema *Dactilógrafo* se trasfunde en la piel del oficinista, —común denominador de las clases medias urbanas, no del país todo como él afirmará— y registra la quiebra producida a la altura de ese fatal 1955 en su imagen feliz con la oscura ciencia de una tarea cuyo significado creativo de inserción en una totalidad de sentido ha perdido:

*Montevideo quince de noviembre
de mil novecientos cincuenta y cinco
Montevideo era verde en mi infancia
absolutamente verde y con tranvías
muñeco señor nuestro por la presente. . .*

La experiencia de la crisis acarrea en él la inmediata nostalgia del tiempo perdido y es bien comprensible que los *Poemas de la oficina* se inicien con uno titulado *Suelto cuyo primer verso dice: “Aquella esperanza que cabía en un dedo”*. No es una demanda de mejores retribuciones sino el urgente pedido de una gratificación espiritual, porque este oficinista, que ha sido preparado intelectualmente con esmero, ha concluido condenado a una insatisfactoria rutina.

Cuando en 1959 publica *Montevideanos*, Benedetti ha abandonado la pesada zona de las influencias: estos personajes que ahora dibuja no son “*dubliners*” sino auténticos compatriotas vistos con la mirada tierna e irritada a la vez, crítica y por momentos temerosa, del autor. Lo que en estos cuentos evidencia a la conciencia crítica es la concepción ética, por momentos puritana, de la vida que maneja Benedetti, llamando a los uruguayos a su tribunal. Al año siguiente, con la novela *La tregua* —una renovación del esquema de la novela sentimental aplicado a la angustia existencial y a la frustración del oficinista montevideano— y con sus artículos críticos, humorísticos, políticos, de *El país de la cola de paja*, Benedetti se constituye en el escritor uruguayo por antonomasia. La dominante moral de su libro, las soluciones idealistas de su capítulo final “*El corazón de oro*”, la simplicidad de sus interpretaciones, dieron pasto a la crítica pero no impidieron que el país consumiera unos cincuenta mil ejemplares en diez años, a través de ocho ediciones: para el país, como para el autor “*este libro es el reflejo de una estupefacción muy particular*”, aquella de la crisis económica en la cual lo primero que se hace patente y más hiere a la conciencia educada en ideales que no sabía que eran meras ideologías, es la “*crisis moral*”. Tal enfoque ha sido defendido por el autor contra sus críticos, pero más aleccionante que esas réplicas es la serie de textos que Benedetti ha ido agregando a su libro a medida que pasaban los años y a través de la cual se percibe una evolución hacia enfoques sociales más amplios. Esa fue también la evolución de sus lectores, adaptándose Benedetti al proceso transformador

de un sector social del cual ha representado la rebelión y los sucesivos avatares: los amanuenses.

La rebelión de los "peludos"

La experiencia literaria de Benedetti y el éxito de sus libros tipifican la forzosa reconversión al nacionalismo de los sectores oficinescos, en general de las clases medias urbanas, ocupadas en el sector terciario de la población, distorsionando en detrimento de las bases productivas del país. Ellos, tan alejados de la totalidad del país, especialmente del país crudo que queda más allá de la capital que imita lo europeo, comienzan a asumirlo. Tal como vimos respecto al comportamiento de los intelectuales con el tema latinoamericano, hacen suya la sociedad rural, eludiendo la añagaza folklórica, a través de las formas —a veces imaginarias o mitificadas— de la protesta revolucionaria campesina. "*La década del 50 registró la rebelión efectiva de los cuellos blancos*" ha dicho Héctor Rodríguez y fue a partir de esa rebelión que se comenzó a mirar a los trabajadores rurales a través de un esquema mental proveniente de la izquierda. El año 1957 vio la lucha de los arroceros y de los peones de tambo, obteniendo los primeros la atención de un novelista, Asdrúbal Jiménez (*Bocas de Quebracho*) dentro de una tesis de literatura social emparentada con la que venía cultivando Alfredo Dante Gravina, combinando la influencia de Enrique Amorim y de Dionisio Trillo Pays, para contar las luchas reivindicativas. Estas formas de realismo socialista no lograron suplantar a las costumbristas y folklóricas que, por la afirmación artística de Da Rosa, conservaron la primacía en el medio rural e incluso dieron algunas formas epigonales tardías. En cambio compitieron con ellas las nuevas estructuras literarias de tipo urbano aunque referidas a temas campesinos que singularizan la cuentística de Mario Arregui. A pesar de sus ideas socialistas la refinadísima narrativa de Arregui eludió la temática social prefiriendo ahondar en explicaciones casi cósmicas del hombre de campo y, más recientemente, en indagaciones de sus

principios éticos y de su cosmovisión, dentro de la lección rigurosa del arte vanguardista.

La combinación de los modos tradicionales propios de las zonas rurales con la temática contemporánea y la reelaboración formal peculiar de las invenciones urbanas, se obtuvo, nuevamente en la poesía, con un conjunto de creadores dispersos a lo largo del país cuya cabeza visible es Washington Benavides, figura capital de este difícil enlace de elementos por el rigor de su canto pleno. Puede considerarse que él prolonga, actualiza, la obra mayor de Juan Cunha, quien con el *Sueño y retorno del campesino* había establecido el primer modelo de esta modernización de un arte de impregnación rural. En Cunha con más sistemática conciencia social, en Benavides con lirismo más espontáneo, y compartido en ambos con evidente preocupación por hallar una fórmula modernizadora, se ha venido cumpliendo la incorporación del mundo rural a las estructuras espirituales urbanas. Lo que artística e ideológicamente ha sido más eficaz que la tarea rebelde pero arcaica de los payadores (Carlos Molina) descendientes de Serafín J. García. Y ha encontrado su equilibrio en la nueva versión de la canción-protesta a que se ha consagrado Benavides y otros poetas de su línea. La equivalencia de esta tarea en el campo de las ideas políticas pudo verse inicialmente en la acción que desplegó el equipo ideológico que rodeó por un tiempo a Nardone y se dispersó no bien éste llegó al poder, sino fuera por sus múltiples contradicciones. La reunificación de una ciudad macrocefálica como es Montevideo y un cuerpo desmembrado como es el territorio nacional, respondiendo ambos a orientaciones discordantes que se habían venido exacerbando en la época batllista, se alcanzó recién a partir de 1962 con la agitación cañera a la cual se había consagrado desde años antes Raúl Sendic, organizando los remolacheros de Paysandú y los cañeros de Salto antes de fundar la UTAA del departamento nórdico de Artigas. Allí se había encontrado el ajuste, a través de una tarea concreta real, entre el pensamiento social urbano y el país crudo de los productores preteridos y explotados. Pero por lo mismo allí se

había alcanzado una unificación de signo nacional y así lo percibieron los sectores medios de la capital al hacer suya la lucha cañera. De tal modo que el reencuentro con el nacionalismo que resultó el santo y seña del movimiento cultural al inflexionarse el país hacia los años sesenta, establecía un pacto eficaz entre las corrientes ideológicas de origen internacional y las necesidades concretas de los ciudadanos, incluyendo también, ahora, a los de la zona agraria.

Este nacionalismo nuevo, que era crítico, programático, alimentado por el pensamiento socialista en sus muy diversas formas y matices, no había de tardar en plantearse soluciones más audaces, más coherentes con el proceso de agudización de la crisis económica y política del país, para la toma del poder.

De la marginación a la cultura independiente

La conciencia crítica postula fatalmente la escisión. Significa, para sus ejercitantes, el alejamiento de las fuerzas rectoras de la sociedad, desde las políticas hasta las educativas y artísticas. Tanto por razones estéticas o doctrinales como por motivos de índole moral, se produjo desde los inicios una ruptura con la ortodoxia reinante que condujo a un austero puritanismo, de buen ver entre los intelectuales, quienes llegaron a sentirse honrados por la marginación y la prescindencia. Fue muy visible en las filas de los escritores —sobre todo en el período de los Ministros de Instrucción Pública batllistas que contaron con una corte de viejos poetas, la actitud de rechazo y de agresión al oficialismo que hizo de esta, una mala palabra. No a las gremiales indiscriminadas (AUDE); no a los concursos literarios ministeriales que eran limosnas personales sin jerarquía intelectual; no a las Jornadas Poéticas como las “nefelibatas” de Piriápolis; no a las revistas sin rigor (como *Alfar*). Por debajo de la menuda guerrilla y más allá de las consabidas pequeñeces que tales enfrentamientos acarrearán, había un intento de conferir dignidad a la función del escritor, subrayando su carácter de especialista

dentro de la cultura y la necesidad de una más alta preparación intelectual. Eso implicaba concluir con el provincialismo que regía la vida cultural: en él medraban los “aficionados”, los bienintencionados pero incapaces y por lo mismo el escritor perdía su autoridad sobre el público. Este había dejado de leer a los poetas y narradores del país y ellos habían visto desmoronarse el prestigio que en las primeras décadas del siglo los rodeaba confiriéndoles halo magistral. Sólo una larga, áspera, iconoclasta, higiénica limpieza crítica podía restaurar la dignidad de las letras. Esa tarea se llevó a cabo a fondo, con las injusticias del caso pues frecuentemente la indignidad personal de algún viejo poeta no dejó ver la dignidad de su obra, sin contar con la cuota de incompreensión derivada del canon estético que aporta una nueva generación.

Quizás por haberse atacado tanto las ligas de ayuda mutua que los escritores habían desarrollado para pagar con incienso la limosna oficial, se subrayó, por oposición, el carácter individualista y la marginación voluntaria. Ni siquiera se encararon centros de oposición; apenas si cenáculos, revistas, grupos que fácilmente se desintegraban. La situación no mejoró cuando al llegar los años sesenta se restableció la relación directa con el público y éste comenzó a demandar la obra de los iconoclastas, restaurando el magisterio del escritor y el circuito de comunicación real.

Tal incapacidad organizativa deriva del subjetivismo individualista que caracterizó a la generación crítica: sus integrantes funcionaron como francotiradores, llenos de resabios antigregarios. Pero también debe verse en esta actitud una consecuencia de la propia conciencia política porque ella es un brutal corrosivo de toda liga, asociación o partido. Ascendida a ministerio casi sagrado, como fue la norma cuando la higienización de la República cultural, conllevaba una independencia rabiosa que no aceptaba declinarse ante nada ni nadie y que se probaba cuando se ejercía, “lúcidamente”, sobre lo más querido. Había aquí una visible pérdida de la función social de la inteligencia como se hizo muy evidente en la crítica de espectáculos

—teatro, música, danza— muchas veces equiparada al terrorismo.

Este rasgo sólo es válido si hablamos del momento inicial de la generación, en particular de la primera promoción donde fue más alta la cuota de críticos puros. Ya en la segunda promoción se produce un lento abandono de tal virulencia crítica, son menos los ejercitantes del género, y simultáneamente comienzan a funcionar, aunque tímidamente, algunos tipos de asociación o al menos centros de actividad cultural, interesándose en ellos muchos de aquellos rabiosos individualistas de los comienzos. Ese pasaje al asociacionismo fue enseñado por los conjuntos teatrales independientes, lo que es lógico dado que a ellos se le planteaba como un problema urgente. Le dieron múltiples soluciones que fueron perfeccionándose hasta constituir la *Federación Uruguaya de Teatros Independientes* que les permitió organizar en 1960 un *Festival del Teatro Independiente Rioplatense*. Paralelamente fueron surgiendo los cine-clubes que a su vez contribuyeron a crear organismos superiores como la *Cinemateca Uruguaya*. En el campo de la literatura, las ediciones de *Alfa* (1960), *Banda Oriental* (1961) y *Arca* (1962), donde renace la industria bibliográfica nacional, motivan paralelamente la aparición de la *Feria Nacional de Libros y Grabados* (Nancy Bacelo) que desde 1961 es un ejemplo de esta preocupación organizativa a los fines de facilitar la divulgación cultural. Desde el año 1958 la Universidad venía cumpliendo con cursos de temporada que serán complementados por cursos de extensión en las ciudades del interior.

Desde 1958 no ha hecho sino acentuarse el número de organismos culturales privados así como las tareas de divulgación de los intelectuales, reuniéndose ahora más allá de sus iniciales desconfianzas individualistas. Si el modelo inicial lo dieron los teatros independientes que llegaron a mantener en funcionamiento diez pequeñas salas donde se ofrecía un repertorio de arte, perfeccionando esta voluntad de educación teatral con la construcción de la carpa ambulante de la Federación U. de Teatros Independientes

que llevaba buen teatro a los barrios montevideanos, ese modelo fue seguido con varia fortuna por otras disciplinas, sobre todo por el cine donde las asociaciones primeras (las dos más estables han sido *Cine Club* y *Cine Universitario*) resultaron ampliadas por pequeñas empresas cooperativas explotando salas especializadas en cine arte o en orientaciones más específicas como ha sido la progresiva reconversión del Festival cinematográfico anual del semanario *Marcha* a ciclos de cine documental o cine protesta, para concluir por último generando el *Cine del Tercer Mundo* que recoge documentos filmados sobre las guerras de liberación, abundante producción fílmica cubana y de otros países socialistas.

A este afán organizativo debe sumarse la anotada contribución de las editoriales que no sólo divulgaron la obra creativa de la generación crítica sino que revisaron la producción literaria e histórica del pasado reponiéndola en el interés del lector moderno. En un intento más amplio y coherente abordaron la divulgación masiva de la cultura del país o el análisis de los problemas de la hora mediante publicaciones periódicas: *Capítulo Oriental* fue una historia de la literatura uruguaya, *Enciclopedia Uruguaya* una historia de la civilización del país en todos sus aspectos, *Cuadernos de Marcha* y *Nuestra Tierra* un estudio colectivo de diversos aspectos de la vida nacional y de la política internacional. Cualquiera de estas colecciones semanales, publicó no menos de diez mil ejemplares destinados a una población que no supera los tres millones de habitantes, lo que patentiza la avidez nueva del lector en esta época de crisis y la confianza que depositó en la opinión del sector intelectual ajeno a las orientaciones gubernamentales.

También a partir de 1958 se acentuó una tarea semejante desde la órbita universitaria. La aprobación de la Ley Orgánica en ese año estableciendo el cogobierno universitario con participación nutrida de los estudiantes, hizo de la Universidad un organismo mucho más vivo y dinámico —obviamente también más revuelto y tumultuoso— que no se limitó a la formación de profesionales y

encaró con sentimiento de urgencia la divulgación. Los Cursos de Temporada en Montevideo y en ciudades del interior del país, a que se aludió, nacieron de esta Universidad hija de la Ley Orgánica, así como la publicación de revistas (la *Gaceta Universitaria*) y libros, la realización de reuniones, foros y hasta la creación de los "contracursos", todo un material educativo destinado a orientar a los alumnos y más que nada a la ciudadanía acerca de la problemática del momento. Un buen ejemplo de este espíritu de acción social de la Universidad fue la Escuela de Bellas Artes, organismo escasamente académico como correspondía al carácter de sus participantes el cual colocó la educación del medio por encima de la formación de los artistas cumpliendo en ese aspecto una labor brillante de educación visual, divulgación de artes aplicadas (cerámica), difusión cultural en sus mismos locales a través de cursos libres.

Se deberían agregar muchos otros organismos preocupados por la cultura como las asociaciones de funcionarios y gremios educados (cuellos blancos) que se interesaron en la divulgación. Pero más importante, más original, fue la creación de cooperativas de trabajo y producción que adquirieron volumen considerable en el país, algunas de las cuales colindaron o participaron activamente de esta ampliación cultural. El ejemplo paradigmático fue la *Comunidad del Sur*, organismo comunitario de inspiración anarquista, consagrado al ramo tipográfico, que fue creado en 1955 con intervención de jóvenes artistas vinculados a la Escuela de Bellas Artes (Rubén Prieto) y que se transformó en un hogar cultural, preparando a sus integrantes y a la vez divulgando un pensamiento y un arte en el medio. Diversas comunidades de este tipo imitaron a la inicial aunque sin alcanzar igual fortuna e influencia. Con ellas podrían vincularse intentos como los de centros de estudio que prácticamente inundaron el país y que fueron agrupaciones esporádicas de personas interesadas en el estudio de problemas del momento las que se reunían obedeciendo a afinidades ideológicas. De los muchísimos ejemplos debe en especial destacarse el grupo de Econo-

mía Humana (Juan Pablo Terra) donde comienza a sistematizarse dentro del país el pensamiento cristiano modernizado que conduciría a las formas contemporáneas de la democracia cristiana. En esta segunda parte del período se produce la acelerada participación de los sectores cristianos juveniles que preanuncian y luego ponen en funcionamiento el espíritu de Vaticano II confiando amplitud pero asimismo tonalidad nueva a este arrollador proceso cultural independiente. Diversas figuras lo definen: en la filosofía José Luis Segundo (tesis sobre Berdiaev, estudios sobre la iglesia rioplatense); en la acción el padre Zaffaroni que acompañó a los cañeros; en el periodismo Eduardo Payssé González y Héctor Borrat. Por su parte el protestantismo articula el primer equipo intelectual importante que logró organizar en el país —desde la época de Alberto Nin— con el pastor Emilio Castro, Julio de Santa Anna y dos escritores que se interesaron en la sociología y el marxismo: Julio Barreiros e Hiber Conteris.

Salvo las zonas de la música (que siguió orientada por el SODRE y por el Conservatorio de Música recién creado dentro de la órbita oficial, aunque aquí la renovación fue marcada por la aparición de las Juventudes Musicales y por los pequeños grupos de experimentación donde figuraron el maestro Héctor Tosar Errecart y los más jóvenes Conrado Silva y Coriún Aharonian) y la de las artes plásticas (a los dos grandes salones, nacional y municipal, se agregó la actividad de empresas privadas, como fue el *Centro de Artes y Letras de El País* que animó por años María Luisa Torrens y posteriormente *General Electric* que orientó Angel Kalenberg, pero la aportación de los artistas no pasó de una organización de tipo gremial, la Unión de Artistas Plásticos Contemporáneos y de algunos intentos frustrados de pequeñas muestras colectivas, al tiempo que se desintegraba y moría el viejo Taller Torres García y no alcanzaban a concitar permanencia proyectos como los de Carlos Paez Vilaró), salvo en estas zonas, la nota dominante de esta cultura fue la independencia y el alejamiento de la órbita oficial a la que se fue haciendo el vacío.

Cuando los primeros conjuntos teatrales dejaron de usar el nombre de "aficionados" y comenzaron a llamarse "independientes" probablemente no sabían que habían establecido la norma de comportamiento cultural de los años por venir. Tanto aquella inicial actitud invidualista, de verdaderos francotiradores, con que definimos la aparición de los intelectuales hacia 1940, como el rasgo asociativo que domina en la segunda parte del período, sólo pueden caracterizarse como manifestaciones de independencia de los poderes políticos que ejercen la dirección del estado y como nítida actitud de oposición. Como consecuencia fatal de esta posición, la cultura que fue edificada en el período de la generación crítica no puede llamarse de otro modo que "independiente". Independiente de la rectoría espiritual del gobierno, independiente hasta el puritanismo de toda conmixti6n con sus intereses económicos, independiente de sus concepciones básicas sobre la nacionalidad, independiente también de cualquier forma cerrada o dogmática ya que no respondió a ninguna orientación clara y sistemática sino que resultó de una conjunción muchas veces confusa de variadas alternativas, impulsos, esclarecimientos, progresos e influencias, dibujando un arco que fue del liberalismo hacia el socialismo con una previa y obligada inserción en el nacionalismo.

Francotiradores, disidentes, nuevos partidos

Esta independencia tuvo otro reflejo concomitante en la prescindencia de los partidos políticos establecidos, en la marginación que signó inicialmente al movimiento hasta forjar, contra la imagen de la degradación política y del poder, el puritanismo del aislamiento incorrupto. Tal actitud nunca se la había visto en el país con esa amplitud; ni los principistas del 72 ni los posteriores constitucionalistas, a pesar de su repudio de las malas divisas, habían dejado de intervenir, así fuera idealísticamente, en la vida política; sólo en el 900 con los dandys y los anarquistas se había apuntado este distanciamiento del intelectual respecto a las fuerzas políticas dominantes, el cual daría pa-

so a una primera estructuración independiente con el partido socialista de Emilio Frugoni que lo lleva a la Cámara en 1911, fecha sin embargo de la mayor politización de los intelectuales dentro de las formaciones tradicionales del partido colorado de José Batlle y Ordóñez y del partido nacional de Luis A. de Herrera.

Las crisis políticas de los años treinta, sin embargo, provocaron escisiones de intelectuales que abandonaban los partidos mayores, ya para guardar una independencia desconfiada, ya para aproximarse despaciosamente a las agrupaciones minoritarias de la izquierda ideológica: fue el caso de Gervasio Guillot Muñoz a partir del golpe de estado de 1933, alejándose del batllismo, incorporándose al progresismo de la década antifascista. Pero fue en el partido nacional donde los desprendimientos resultaron más reiterados y más exitosas las marginaciones: ellas van de Carlos Quijano que organiza una pequeña agrupación política disidente (la Agrupación Nacional Demócrata Social) hasta Luis Pedro Bonavita que se incorpora al Frente Izquierda dominado por el partido comunista. Dentro del espíritu de segregación que recorre esta línea cubriendo varios decenios, se inscribe el aislamiento de los intelectuales y artistas, su retirada de la vida política activa contra lo que había sido norma del país y de ese grupo social en períodos anteriores.

La negativa política, acompañada de la constante crítica a las organizaciones tradicionales, con especial referencia a las que ejercían el poder, tuvo un matiz paradójico que hoy se hace evidente: fue un intento de corrección de los errores desde el exterior, una a modo de colaboración extrapartido tratando de orientarlos hacia su mejor funcionamiento, quizás buscando propiciar una reinserción dentro de ellos una vez lograda su evolución favorable, lo que siguió siendo improbable y cada vez más remoto a medida que los partidos y las personalidades segregadas iban trazando sus propios derroteros que resultaron divergentes. Tal preocupación de colaboración se comprueba en la dominante ética que distinguió inicialmente a las críticas. La preocupación de los críticos se afinca en la

deshonestidad, las malversaciones, el uso indiscriminado de fondos públicos, el favoritismo de los empleos, la creación de la clientela electoral abastecida por las arcas de las instituciones del estado, etc. Frente a ese espectáculo se intensificó la dominante moralista de los intelectuales del 40, quienes partían de los principios éticos de su clase, aquellos en que habían sido educados y que veían conculcados por quienes detentaban el poder. Si este moralismo confería al movimiento la dignidad de que se enorgullecían sus integrantes también fijaba la estrechez de sus miras y la insuficiencia de sus aportes a la solución de los problemas nacionales. Debíó alzarse a un reexamen social, político y económico, cosa que fue marcándose desde su inflexión nacionalista a mediados de los cincuenta, aunque aquí contaron los antecedentes representados por la prédica del semanario *Marcha*. En todo caso, la evolución de la crítica política de los disidentes se hizo en el sentido de una autoeducación progresiva: partiendo de la fractura ética los llevó a una mas seria documentación sobre los problemas nacionales e internacionales y a una superación del sustrato liberal de tipo clase media del que partían. La definición ideológica de la revolución cubana contribuyó a una preparación más avanzada en el campo de las ideas y de los sistemas sociales. Se había caminado hacia la concepción casi ideal de partidos coherentes, respondiendo a doctrinas sistematicas, lo que postulaba el abandono de las descompuestas formas del liberalismo aunque no obligadamente la aceptación de las formas socialistas. Así se lo registró en los muchos intelectuales que a lo largo de estos treinta años fueron robusteciendo los sectores de los partidos políticos tradicionales que impulsaban una renovación: fue muy claro en el michelinismo del 62.

Aquí puede señalarse la escasa participación del comunismo en el movimiento de la generación crítica, aunque parecería destinado a tener en él una intervención mayor. Heredero del pacto ruso-germano del 39, disciplinadamente aliadófilo durante la guerra hasta combatir todo neutralismo o intento de liberación aprovechando la circunstancia, prisionero del stalinismo en la guerra fría, fue una estruc-

tura cerrada, incapaz de la flexibilidad necesaria para buscar nuevos caminos o para atraer a las figuras que se marginaban de la línea oficial del país, las que prefirieron un vago rótulo "tercerista" que tenía una frontera más rigurosa con el comunismo que con el liberalismo. Se debió esperar el cambio de autoridades (la ascensión de Rodney Arismendi a la secretaría), el XX Congreso y sobre todo la revolución cubana, para que dicho partido hiciera una evolución acorde con la situación y buscara recuperar una sensibilidad nacional. Salvo algunos escritores signados por el período de lucha contra el fascismo (Alfredo Gravina, Beltrán Martínez, y los mayores, Amorim o Jesualdo) no fue un campo propicio a la emergencia de creadores y artistas. Desde 1955, con la aparición de la revista *Estudios*, Arismendi acomete una mayor educación de las bases que hasta el momento se manejaban con los manuales soviéticos de la editora Pueblos Unidos, preocupación que proporcionaría el instrumental de los historiadores Sala, Rodríguez, De la Torre, para revisar el pasado nacional. La apertura "nacional" del partido comunista coincidió con la apertura hacia un marxismo menos dogmático, recogiendo la lección de los pensadores occidentales (Lefebvre, Kossik, Della Volpe, Althusser, etc.) en los intelectuales más jóvenes. La recorrida cumplida puede ilustrarse contraponiendo la incorporación al partido de Carlos Denis Molina, allá en los años de la guerra mundial, cuando dicen que dijo "Creo en Stalin y en la poesía", y la incorporación de un integrante de la segunda promoción de la generación crítica, Juan Flo, luego de un año de trabajo en Cuba, para editar la revista *Praxis*.

Algo parecido ocurrió en las filas del partido socialista, donde la figura patriarcal de Emilio Frugoni no concitaba el entusiasmo de las jóvenes generaciones. Hubo que esperar también allí el cambio de autoridades y la ascensión de Vivian Trías para que fuera posible una apertura del partido que acogiera a intelectuales nuevos, pero estos se aproximaron en torno a la Unión Nacional, proyecto que fracasó en 1962, de tal modo que no propició una incorporación política sostenida de los intelectuales. Ya para

estas fechas y dentro de la tendencia organizativa general que hemos apuntado, se había producido la adhesión de la generación crítica a la izquierda política del país. Si bien la mayoría de los intelectuales había aparecido en los lindes de los partidos tradicionales, en la social democracia, en los grupos anárquicos, en la incipiente democracia cristiana, en el nacionalismo de Nuevas bases, en un vago y extenso sector que se autodenominó la izquierda independiente sin lograr estructuras propias nunca y por último en los sectores religiosos posconciliares, en los últimos años del período se percibe una aglutinación que desemboca en la proposición reiterada de frentes populares. Ya para entonces está situada dentro de la vida cultural una nueva división entre quienes proponen la acción de masas con participación electoral y quienes abren el camino a la acción directa: desde 1962, fecha en que se constituyen los primeros frentes políticos de la izquierda —el FIDEL y la Unión Popular—, antecedentes del Frente amplio que se gesta en el año 1971, ya están actuando los inspiradores del movimiento tupamaro que en 1963 cometen un primer robo de armas.

Los intelectuales de la generación crítica dispusieron de varios campos alternos de actuación, donde obtuvieron sus recursos económicos y donde cumplieron una labor acorde con sus ideas. Primero, el periodismo, tanto como redactores de planta e informativistas como cronistas de las secciones firmadas, lo que facilitó su tarea crítica aunque a veces la exacerbó y otras los condenó a una ambigüedad perjudicial al tener que operar dentro de las imposiciones de órganos de opinión con los cuales discrepaban. Segundo, el profesorado en la enseñanza media y universitaria así como el magisterio en la primaria y en la enseñanza normal; a medida que la educación fue alcanzando a sectores mayores del país y por lo tanto debió recabarse la colaboración de un mayor número de cuadros educadores, fue el profesorado la salida económica de la intelectualidad crítica y fue a través de las aulas donde se impartió un nuevo espíritu, más objetivo y más moderno, para encarar los problemas del país. Así se comenzó a instruir a

las nuevas generaciones para un país distinto del que se vivía, con lo cual se provocó una violenta incorporación juvenil al esfuerzo renovador, crítico, que signaba a los profesores. Tercero, las profesiones liberales y la burocracia pública con especial referencia a la burocracia universitaria que alcanzó a cifras altas con la inclusión del Hospital de Clínicas dentro de la administración autónoma de la Universidad. Constituyó un campo de puestos técnicos y de alta preparación, muy superior al que dominaba en las oficinas públicas a causa de los compromisos de los políticos con su clientela electoral. En todos esos sectores, se trató de evitar la influencia excesiva y directa del poder político central acentuando las autonomías, ya fueran administrativas o técnicas, o un cuerpo de leyes que preservara la opinión discrepante con el gobierno, cosa que se obtuvo apelando al juego de los distintos partidos políticos. Pero si hubo un sector privilegiado para la actuación de la generación crítica, ese fue el semanario *Marcha*.

El semanario Marcha

Los treinta años de *Marcha* miden la extensión del movimiento y no es caprichosa la designación que alguna vez se utilizó de "generación de Marcha" para definirlo. La atención por la cultura que caracterizó desde su primer número a esta publicación —básicamente política—, en un país donde el desdén de los diarios por tales actividades era famoso, confirió una importancia mayor a las secciones de literatura, artes, cine, teatro, ideas, historia, etc. las que fueron atendidas en su doble aspecto, informativo y crítico, proporcionando un material indispensable a las clases educadas del país, por lo mismo especialmente a los universitarios, al punto de convertir al semanario en una especie de diario extraoficial de la Universidad. Esta atención por la cultura se hizo, en términos generales, con un criterio notoriamente moderno, con ávida preocupación por las novedades y los descubrimientos extranjeros, apelando a las metodologías del momento que, más allá de los juicios que merecieran a los diversos grupos enfrenta-

dos, significaban un más alto nivel en rigor expositivo y en búsquedas interpretativas. Se enriqueció la información cultural del país acentuando el conocimiento del mundo cultural externo y a la vez se dotó a la nacionalidad de instrumentos contemporáneos eficaces. Por último, las diversas aportaciones intelectuales que se escalonan en treinta años, respondieron a un áspero principio de independencia tanto respecto a la cultura oficial como respecto a los criterios valorativos al uso y si esa independencia pudo parecer a veces desplante o insolencia, también operó como corrosivo para desmoronar falsos andamiajes vigentes.

En las páginas críticas de *Marcha* estuvieron o están casi todos los intelectuales mencionados, en períodos de mayor o menor duración. Para tomar sólo la página literaria, la inició Juan Carlos Onetti tirando "piedras en el charco" de las letras nacionales y hoy la ocupa el más talentoso de los jóvenes críticos, Jorge Ruffinelli; allí estuvieron Dionisio Trillo Pays, C. Denis Molina, Carlos Real de Azúa, Manuel Flores Moral, Carlos Ramela, Sarandy Cabrera, Mario Benedetti, Arturo Sergio Visca, José E. Etcheverry, Mario Trajtenberg y tantos otros. Los más largos períodos, algo más de un decenio cada uno, nos correspondieron a Emir Rodríguez Monegal y a mí, él desde 1944 y yo desde 1958, cada uno en una determinada coyuntura de nuestras letras; a él correspondió la incorporación de escritores internacionales —su conocido anglicismo—, el apoyo a la difusión de Borges y en general del movimiento renovador de *Sur*, la lucha contra la mediocridad de la vida literaria nacional y la proposición de valores del pasado, todo dentro de una muy específica y restricta apreciación de la literatura que lo emparentó al "literato puro". Muy otra fue mi circunstancia: a mí me correspondió reinsertar la literatura dentro de la estructura general de la cultura, lo que fatalmente llevó a un asentamiento en lo histórico y a operar métodos sociológicos que permitieran elaborar la totalidad, reconvertir el crítico al proceso evolutivo de las letras comprometiéndolo en las demandas de una sociedad y situar el interés sobre los escritores de la comunidad latinoamericana, en

sustitución de la preocupación por las letras europeas. Fue también la lección del tiempo porque la revolución cubana, la apertura del nuevo marxismo, el desarrollo de las ciencias de la cultura, las urgencias de la hora, marcaban nuevos derroteros, como fácilmente se lo puede comprobar en la evolución de críticos como Carlos Real de Azúa o Mario Benedetti, donde esa inflexión es evidente.

Pero la importancia del semanario *Marcha* no se limitó a la dedicación amplia a la crítica cultural sino que, más allá de sus avatares ideológicos, se tradujo en una actitud generalizada que desde su página editorial se imponía al conjunto de materiales diversos, otorgándole una apariencia unitaria y así fue apreciada por las sucesivas generaciones de lectores que su larga vida le aproximó. Tal actitud respondía a la asunción de esta conciencia crítica con la cual disolvía las construcciones que otros elaboraban y a la impune libertad de su independencia y de su marginación de las responsabilidades de conducción de las actividades sociales. No respondiendo a ningún partido político, no dependiendo de ninguna doctrina coherente, no poniendo a prueba de la realidad ninguna opinión, la libertad absoluta y la impunidad del espíritu crítico quedaban asegurados en modo conclusivo. En 1954 Juan Flo ganaba una mención en un concurso sobre los problemas de la juventud comenzando la requisitoria contra esa actitud. Decía: "El periódico que auspicia este concurso, "*Marcha*", puede servirnos a las mil maravillas para ejemplificar estas afirmaciones, siendo, como es, portavoz de un grupo prestigioso. Los que intervenimos en este concurso, todas las semanas compramos nuestro ejemplar. Todos, sin excepción imaginable, gozamos con los desprecios implícitos, las críticas precisas y barrocas, el justo insulto. Todos sabemos que una cierta impunidad, protegen nuestro placer y el de los que escriben lo que leemos. Lo que ocurre es que "*Marcha*" es un periódico crítico, lo que le permite lucidez discrecional al no plantearse realmente los problemas y problematizar en cambio las soluciones dadas por otros a los problemas". Esa dirección crítica, cuyas limitaciones ya apuntaba el futuro director de *Praxis*, era

el ariete destinado a gastar y desmontar progresivamente un sistema. Si su duración se prolongó mucho más allá de ese 1954 en que se lo invalidaba, fue porque el sistema demostró una reciedumbre mayor de la pensada y contó con apoyos externos poderosos para sostenerse cuando ya no era más que una cáscara. Esta resistencia obligó entonces a muchos, a esa misma segunda promoción a la que pertenecía Flo, a continuar el uso del instrumental crítico concediéndole así vida más prolongada.

Si hubo una queja inicial del movimiento ella destacó la falta de maestros. Implícitamente comportaba una crítica a los vanguardistas anteriores y un desvío respecto a sus reconocidos dirigentes. Por eso procedió a construirse los necesarios maestros: así lo hizo con un cuentista y novelista de tema campero, Francisco Espínola, como con un dandy oscarwildeano, Arturo Despouey; con figuras que se incorporaron al país como Joaquín Torres García y, por un período breve, José Bergamín. También se recurrió a los mismos integrantes iniciales del movimiento que siendo algo mayores desempeñaron el papel magisterial: fue el caso de Juan Carlos Onetti y en otra dimensión más reservada, el de Juan Cunha, para los poetas. Asimismo se revalorizó a escritores anteriores confiriéndoles estatura magisterial: Eduardo Acevedo Díaz, Horacio Quiroga, Juan José Morosoli, Felisberto Hernández, aunque en estas enumeraciones se anotan las diferencias internas, los grupos y las luchas facciosas que establecieron la pluralidad de opiniones dentro de un marco generalizadamente uniforme. Posteriormente, los intelectuales centrales del movimiento han ido deviniendo maestros, como puede apuntarse para el caso de Carlos Real de Azúa, Mario Benedetti, Idea Vilariño, en la historia de las ideas, la narrativa la poesía, respectivamente.

Sin embargo, quien cumplió la más vasta labor magisterial fue un hombre que no pertenecía a la literatura, pero dio la tónica del espíritu de una época a través de una paciente, a veces furiosa, siempre documentada y aguda tarea editorial: Carlos Quijano. Aunque su campo de especialización fue la economía, aunque su actividad más in-

fluyente fue en el de la política, sentó los módulos operativos de una cultura independiente y crítica enfrentada a las instancias del poder oficial, favoreciendo su desarrollo a través del semanario *Marcha*. El infundió la tenaz y casi obsesiva apelación a otra realidad —soñada más que pensada o vivida— o sea el país del futuro, la nueva sociedad a cuya preparación debían consagrarse los intelectuales, con lo cual ponía el acento en el renovable “demos” de los jóvenes y se hacía a toda tarea crítica circunstancial una forma de educación y adiestramiento de las generaciones que despuntaban. Por las condiciones del nuevo espíritu que propiciaba, no fue maestro de discipulado dócil, educadito y a la postre epigonal: siempre fue discutido y polemizado, siempre atacado por la incoherencia de sus posiciones, por la falta de un orbe intelectual sistemático, por las variaciones momentáneas, por los homenajes a tantas figuras pasatistas, pero a la vez siempre seguido por su persistencia en la crítica y por su firme independencia. Las escisiones y rupturas fueron la norma entre su discipulado, al punto que a lo largo de treinta años el “staff” del periódico tuvo incesantes renovaciones, fuera del equipo primero —Arturo Ardao, Julio Castro, Hugo Alfaro— pero al mismo tiempo esas tensiones lo inclinaron a una militancia partidista mayor que el agravamiento de la crisis del país presentó como imperiosa obligación.

Quijano enseñó a pensar con claridad, dentro de un modelo francés intensamente racionalizado; a considerar la totalidad nacional destacando la cuota importante de la economía en el funcionamiento cultural, con lo cual marcó un notable progreso respecto al magisterio filosófico o literario o artístico que hasta la fecha había conocido el país, contribuyendo a una modernización de sus métodos. Creyó siempre, sin una vacilación, en la caducidad fatal del sistema y enseñó a dar por un hecho su futura eliminación; defendió la nacionalidad por encima de las ideas y afirmó la segunda comarca nacional, la latinoamericana, en incesante pugna con su enemigo imperial, los Estados Unidos, haciendo del nacionalismo interior y del latinoamericanismo exterior, los dos pilares de su acción políti-

ca. Y esas fueron las iniciales convicciones básicas a las que luego agregó, desde su editorial "A rienda corta" en las vísperas electorales de 1958, la apertura hacia el socialismo. Habiendo surgido de un sector del partido nacional, habiendo durante años predicado la unión del partido y su reestructuración ideológica, en el momento en que éste se disponía a reconquistar el poder, lo abandonaba por una muy lejana perspectiva socialista.

Hoy que el ciclo de "Marcha" está prácticamente concluido, como lo está el de generación crítica que estuvo emparentada estrechamente con él, debe subrayarse la importancia capital del magisterio de Carlos Quijano, en quien habrán de reconocer las generaciones futuras, uno de los parteros intelectuales de la nueva sociedad.

El sistema crítico en novela, teatro, poesía

El Uruguay no había conocido, desde la eclosión intelectual novecentista, ningún período de tanta y tan variada creatividad intelectual: en cada uno de los rubros, poesía, teatro, novela, historia, cuento, se podría cotejar la aportación de la generación modernista con esta crítica y se reconocería la equivalencia pujante de ambas. Pero que una generación intelectual produzca tal abundancia de críticos y de investigadores, como no ha habido en ninguna otra época de la cultura nacional, basta para definir su signo esencial, crítico e hipercrítico, sino ocurriera que además tal enfoque no queda acantonado en los límites de determinados géneros —comentarios periodísticos, ensayística, estudios monográficos, investigación histórica, sociológica, etc.— procediendo a invadirlos a todos y estableciendo la base común, epocal, de todos ellos.

Por ser el género más propicio a tal invasión, por ser el más acorde con algunos matices de la concepción vanguardista de la narrativa que tipificaron Huxley, Malraux, Borges, cada uno en una tesitura personal, fue la novela la que mejor testimonió el esfuerzo crítico de la generación, prefiriendo las soluciones malrauxianas donde se recogía el espíritu del antifascismo de los treinta. El modelo ini-

cial lo ofreció Juan Carlos Onetti con su primer período creativo, representado por *El pozo*, *Tierra de nadie* y *Para esta noche*. Son tres tiempos de una explanación de la nueva realidad rioplatense donde la atracción por los novedosos tipos humanos recién adquiridos por el Plata —de Linacero a Ossorio— no alcanza a disimular la interrogativa investigación de esta sociedad sin moral, sin principios, sin justicia rectora, que en los libros posteriores de Onetti irá borrándose en beneficio de una aventura personal excluyente. Para usar la socorrida fórmula, a Onetti le duele esa nueva sociedad que él es el primero en describir, instalandose valerosamente en la inmediatez del presente, en el centro de la problemática política y ética de su tiempo. El reconocimiento minucioso, concreto, del sistema de relaciones humanas que comporta y que él cumple con tensa objetividad, se empalma con la angustia por el mundo perdido, con la remanencia lírica de sentimientos y aun de valores —que ahora devienen misterios— pertenecientes al pasado, es decir, a esa infancia y adolescencia que se gestó a lo largo de los años veinte. Ese tiempo pasado será registrado como el universo de la cosificación en la literatura de Felisberto Hernández, cuyos títulos mayores se escalonan en la década del cuarenta, en tanto que Onetti, aunque partiendo secretamente de la lamentación por el tiempo abolido, se enfrenta a las formas del presente, más rudas y más desoladas, esforzándose por hacerse adulto, aceptando el cinismo, la crueldad, la promiscuidad erótica y el debate ideológico moderno.

Otro modo de aceptación de esa realidad y de operación crítica, se ofrece en la línea de los escritores sociales. Mientras que Amorim se extravía en una narrativa de agitación social —*La victoria no viene sola*, por ejemplo— o acierta en una síntesis vivaz de la novela de la tierra, —*La desembocadura*— los nuevos escritores sociales se enfrentan a los pueblos que se desintegran, pero muy esencialmente a la ciudad macrocefálica: *Pompeyo amargo*, de Dionisio Trillo Pays, es contemporáneo de las novelas de Alfredo Dante Gravina, y tras ellos se sitúan obras como *La tierra prometida* de Marisa Viniars, sobre la inmigra-

ción judía, o alegatos sobre las luchas rurales en Asdrúbal Jiménez. Toda esta literatura está signada por una preocupación sociológica muy nítida, que tanto puede responder a la lección naturalista del siglo pasado como a las formulaciones esquemáticas del realismo socialista que parecen heredarlas. En los mejores ejemplos (Viniars) los valores propios de una observación libre de la realidad y la inquietud política ante los procesos económicos del país compensan la simplicidad de los recursos novelescos.

De otra jerarquía y de otra amplitud de enfoque es la narrativa crítica de Carlos Martínez Moreno y de Mario Benedetti, quienes establecen, sobre todo el segundo, un modelo de larga descendencia entre los más jóvenes. Martínez Moreno es más intelectual, más sistemático y lógico, mientras que Benedetti es más sensible y más lírico, lo que no hace sino definir una mentalidad que como la de Flaubert, ha frecuentado los códigos y la jurisprudencia, y otra que es sensibilidad nacida en una recoleta intimidad de las formas poéticas. En *Los aborígenes*, en *El paredón*, Martínez Moreno se enfrenta a sucesos mayores de la vida del continente — la revolución boliviana, la cubana — utilizando en ambos casos una abundante cuota de material periodístico que él mismo ha extraído de su trato con esas realidades latinoamericanas. A partir de esas materias reales, objetivizadas en la información, traza una construcción narrativa a la que mueve una constante apetencia interpretativa, razonando motivaciones, descubriendo el meollo verdadero que los sentimientos o las ideologías escamotean. Tarea de develamiento que pone un toque feroz en sus cuentos ya que la función desenmascaradora ha sido siempre impía y que por su violenta aspereza corroe y disuelve las formas literarias situándolas en el campo ambiguo del ensayo sociopolítico o moral. Timidamente en su cuento "*El simulacro*" y más ambiciosamente con *Con las primeras luces*, Martínez Moreno se alzó a la interpretación global de un proceso social instalando su narrativa cerca de los esquemas sociológicos que corresponden a las estéticas del realismo, donde la virtualidad artística de los engranajes de una novela se establece en el

mismo punto focal que corresponde a la demostración racional de una tesis. La operación artística es entonces una operación cognoscitiva y aquí, principalmente, crítica. Por eso todo el arte de Martínez Moreno corresponde al hemisferio iluminado de la razón, como una obra hija del siglo de las luces, lo que implica el incesante análisis de los comportamientos, retrotrayendo las acciones y voliciones a sus causas, y una claridad intensa sobre las conciencias que diluye las sombras románticas. El elemento conductor más adecuado a tal enfoque es una lengua discursiva, rica, estructurada sobre una sintaxis precisa y lógica, abundosa de palabras y giros casi barrocos, donde se percibe la distancia que el autor fija entre la realidad y su concepción objetivante de ella, transformándola en la materia de un discurso, haciendo de éste la rejilla que lo fija y organiza.

Las novelas de Mario Benedetti concedieron en cambio una cuota más libre a las aventuras humanas, marcándolas previamente con el signo frustráneo de la historia presente: desde los cuentos de *Montevideanos* hasta *Gracias por el fuego*, es la misma historia de un fracaso la que se nos cuenta. *Gracias por el fuego* es una interpretación de la sociedad uruguaya, mejor dicho, de la generación crítica a través de las dos promociones que la integran. Allí se nos presenta la herencia recibida, la rebelión contra los mayores, el intento de crear una vida más plena, humana y justa que se manifiesta tanto en el campo de lo social como de la afectividad, y se nos muestra el fracaso de esta empresa. Ese fracaso, que definen las imágenes del suicidio, remite a la segunda promoción, la posibilidad de cumplir con la transformación, aunque es perceptible la duda del narrador, su escepticismo acerca de que se lo logre. Piensa que también esa segunda promoción, representada por los descendientes del protagonista, está dominada por el espíritu crítico pero no puede pasar de éste a una acción reivindicadora y transformadora. Prolonga la rebeldía, la protesta, pero no cumple con la revolución. Semejante esquema define el comportamiento crítico de esta narrativa, aproximándola a una literatura de tesis.

La lección de Juan C. Onetti, Martínez Moreno, Benedetti, fue la más exitosa entre los jóvenes narradores. Bajo ese panel se instala la narrativa de Eduardo Galeano, Mario César Fernández, Alberto Paganini, Hiber Conteris, Fernando Ainsa, Jesús Guiral, Jorge Sclavo, Claudio Trobo, Jorge Musto, Juan José Lacoste, todos ellos marcados por el arte onettiano de la prosa, pero a la vez por la problemática crítica de Martínez y Benedetti, por su manera sociológica de enfrentarse a la literatura.

Hubo sin embargo otro camino donde también se manifestó el espíritu crítico de la narrativa del período, aunque eludiendo las más directas transposiciones sociológicas o periodísticas, tratando más bien de captar la subyacente descomposición del sistema mediante imágenes paralelas y libres. Creo que se lo puede encontrar en los relatos iniciales de Armonía Somers, quien presenta un universo material sordo, disonante, una experiencia tensa de la crueldad y la soledad, acercándonos a las zonas del asco, a instintos devorantes, a un espectáculo feroz de descomposición. Pero también se lo puede encontrar en *Partes de naufragio* de José Pedro Díaz, quien después de recuperar la perspectiva de los orígenes uruguayos transparentes, diáfanos y misteriosos, en *Los fuegos de San Telmo*, se enfrentó en su novela mayor al proceso de la desintegración y la caducidad donde los casos individuales simplemente aluden y ejemplifican una órbita de destrucción mucho más vasta y que coincide con el espíritu de una época. *Partes de naufragio* es, en 1969, como un responso, grotesco y desgarrado, sobre la peripecia nacional.

Al mismo ámbito de reivindicación, diagnosis y protesta, corresponde el crecimiento de la narrativa femenina que hacia 1940 abre Paulina Medeiros con un libro de título simbólico, *Las que llegaron después*: es literatura social muy típica de la década progresista, que Medeiros alternará con la escritura poética que hereda de la reivindicación de la metáfora que aporta el vanguardismo. "Las que llegan después" son las mujeres, quienes alcanzan autonomía civil y humana en esta nueva sociedad de la que se han de expresar con violentas críticas, a veces es-

quemáticas, a veces cónicas, siempre inconformistas, re-planteando con más audacia que los hombres los problemas de la afectividad y en particular los de las relaciones sexuales. La línea incluye una nutrida serie de autoras y obras: María de Montserrat, que se da a conocer en 1942, con *Tres relaciones*; Clara Silva tironeada entre el cielo y la tierra pero a la vez enfrentada a su tiempo en *Aviso a la población*, *Habitación testigo*, etc., María Inés Silva Vila que tenazmente apuesta a la recuperación del mundo adolescente hasta tener que buscarlo en un trasmundo duro y dramático; Armonía Somers con su literatura de la abyección; Mercedes Rein describiendo el desbarajuste del mundo, su esencial extrañeza; Sylvia Lago manejando consignas muy simples de protesta social y moral que resuelve con una escritura inventiva siempre codiciosa de las violencias verbales y del desgarrón de las apariencias; Cristina Peri Rossi, que cierra por el momento este ciclo con *Los museos abandonados*, de 1969, dueña de la prosa más barroca, lírica y a la vez analítica, de su promoción; con ella pone luces mortales a una experiencia humana que empieza a ser la de un frenesí que apunta a un nuevo e inédito territorio de nuestra cultura.

Tales temas y tales escrituras, en la narrativa, registraban la reconstitución del circuito escritor-público a la vez que la crisis por la cual la sociedad se interrogaba sobre sí misma.

La comunicación de los escritores con el público, la demanda por parte de éste de obras, temas y tratamientos que registraran sus problemas, inquietudes, imaginaciones, fue más categórica y, sobre todo, más presentista, en el género dramático. Aquí la demanda y la respuesta a ella debían circular por el presente de la representación escénica, ajustando las dos voluntades. Por eso el teatro se rigió por el mismo esquema de la novela, salvo que más intensificado.

La dominante del teatro del período fue la investigación social, la discusión de la crisis, el planteo de explicaciones y eventuales soluciones. En los comienzos, cuando C. Denis Molina estrenaba *Golpe de amanecer* (1938) no

existía un público teatral y las obras que se escribían correspondían al universo lírico, subjetivo, de una poesía intimista, más que a un diálogo con un conjunto de espectadores. Fue el tiempo de un teatro que alguna vez se definió como leído y que revelaba en su escritura una afinación literaria, un rigor artístico, más cercano a una lengua escrita que hablada. Tanto Denis Molina como Alejandro Peñasco ilustraron lo mejor de esta línea.

Pero cuando el teatro ha formado ya a sus espectadores y cuando los problemas del país se han agravado en los años cincuenta, irrumpirá una generación de dramaturgos dedicados a exponer la realidad nacional con un sistema muy simple y esquemático de valoración y crítica social. Andrés Castillo, Rubén Deugenio, Juan Carlos Legido, Jacobo Langsner, Carlos Maggi, Hiber Conteris, Mauricio Rosencof, Hugo Bolón, Rolando Speranza, Alberto Paredes, todos ellos en mayor o menor grado realizan un teatro de crítica, donde es reflejada la vida nacional, en especial la de su clase media, en diversos momentos de una problemática que de moral ha de pasar a económica y social. Teatro realista en la mayoría de los casos, a pesar de algunas experimentaciones notables —Langsner, Maggi, Blanco—, tiende a ofrecer al público montevideano un espejo donde se ve reflejado. El mayor éxito de esta línea escénica no correspondió sin embargo a un dramaturgo nuevo sino a Juan Carlos Patrón por su *Procesado 1040*, un caso de error judicial llevado al escenario y sobre todo la silueta de un tipo popular que conquistó al auditorio.

Especial consideración debe hacerse para la obra de Jacobo Langsner y Carlos Maggi, los dos dramaturgos mayores del período, quienes comienzan por un enfoque subjetivista y a la vez una organización vanguardista de la arquitectura escénica, para progresivamente ascender a una consideración ya simbólica, ya parabólica, de la sociedad nacional. Langsner acomete las estructuras morales de la sociedad, su esencial e intrínseco error que acompaña la impávida crueldad, su radical inhumanidad y falta de amor, donde se testimonia su alienación: son los textos que se inician con *Los ridículos* y *La rebelión de Galatea*,

para luego incursionar por el grotesco de *Los artistas* o *Esperando la carroza*, donde es puesto en el banquillo uno de los mitos morales de la nacionalidad, la familia, antes de hacer de ella la base de una denuncia social particularmente ácida y original, con su última *El tobogán*. Por su lado, Carlos Maggi registró en sus iniciales *La trastienda* y *La Biblioteca* un orbe seguro y confiado que se desintegraba y tanto era un conjunto de valores de la clase media como las instituciones oficiales que esa misma clase había generado esforzadamente. A partir de ellas se precipita en una investigación ríspida que colinda la tragedia y el humor negro para traducir el "cambalache" de una sociedad contradictoria que no puede expresarse sino a través de un estilo grotesco, hasta llegar a un grado de barroca irrealidad en *El patio de la torcaza*. Habiendo partido del legado formal del sainete y el grotesco de los años veinte, Maggi desarrolla sus posibilidades dramáticas, con uso de una lengua escénica directa y servicial, hasta reencontrarse con estructuras donde la tragedia personal es la social y la teatral: *El apuntador*.

La poesía, por su índole surgente y rápida, ha funcionado como la vanguardia volante del ejército en marcha, anunciando sin cesar nuevos descubrimientos, zonas todavía desconocidas de la realidad, estados espirituales apenas entrevistos en el seno de la sociedad. Si en la apertura de los años cuarenta fue una dominante elélgica que marcaría con un tono intimista la poesía de Beltrán Martínez, de Idea Vilariño, de Ricardo Paseyro, de Ida Vitale, de Amanda Berenguer, o que en los reservistas opondría a los oropeles del hermetismo al uso la confesión del lirismo de la vida sencilla en Liber Falco o el arrebató crótico en Clara Silva, pocos años después fue el taller experimental donde se recibió la tardía influencia surrealista, intentándose un modo nuevo del conocimiento que postulaba desmontar los órdenes explicativos recibidos en la poesía de Sarandy Cabrera, de Humberto Megget, de Carlos Brandy, de la propia Idea Vilariño.

Las nuevas voces de la segunda promoción contribuyeron a una explanación muy transparente de lo real, de

sembarazado de toda carga ostentosa, puesto en su nuda verdad, tal como se vio en la lírica de Circe Maia, de Washington Benavides. Esta visión se complementa con la de quienes comienzan a manejar la poesía como profeta, en un momento en que toda la lírica se reconvirtió a una militancia ardiente que por un momento pareció repetir y pareció zozobrar en el arte progresista de la década del antifascismo. Prácticamente todos los poetas citados, incluyendo centralmente a Mario Benedetti, pero también a Saúl Ibargoyen, Rubén Yacovsky y los más nuevos, asumieron una actitud combativa. Tal posición fue persistentemente elaborada y llevada a su sistemática expresión por Sarandy Cabrera que teorizó una total dependencia de la acción política para el arte poético y lo manifestó en sus libros, el último de los cuales define, desde su título, *Poeta revólver en mano*, tal concepto. En la generación más recientemente aparecida quien mantuvo una línea similar aunque de contención discursiva, fue Milton Schinca, a través de una serie experimental de poemas manifiestos que se coronan con *Cambiar la vida*.

Los poetas novísimos se han puesto a explorar, con poca fortuna, el malditismo (la revista "*Los huevos del Plata*") pero sobre todo han iniciado un camino más imaginativo, libre, ardiente, donde la subjetividad se integra a un mundo en ebullición, participando de su ansia de conflagración.

La imaginación al poder

Es similar la situación de la narrativa más nueva, que podría agruparse bajo el rótulo "La imaginación al poder" ya que en ella el experimentalismo dominante va por el lado de una exacerbación ilusoria de los datos reales, una afinación del arte de la transición que permite una movilidad y equivalencia más presta a los materiales literarios, una libertad para recoger lo innoble, lo vulgar, junto a lo artístico, ya bajo formas barrocas ya con simplicidad aparentemente tosca. De los nuevos escritores de ficción, responden a este espíritu Mercedes Rein, Gley Eyhera-

bide, Tereza Porzekansky, Cristina Peri Rossi, Mario Levrero, aunque en ninguno se expresa con rotundidad mayor que en Jorge Onetti a través de sus dos obras, *Cualquiercosario* y *Contramutis*. No se trata de escritores propiamente militantes, en el sentido de que manejan temas políticos o sociales, aunque la carga ideológica es evidente en Jorge Onetti, pero no por eso pueden estimarse alejados de tal militancia, sólo que en ellos ha contaminado las formas encendiéndolas de agitación y de percepción rápida de la nueva sensibilidad. Es entre ellos que debe buscarse a los que anuncien las nuevas promociones que al borde del cataclismo nacional esperan su turno en el calendario de la cultura.

Dijimos que al iniciarse este ciclo de treinta años encontrábamos a la imaginación en función profetizadora, y la volvemos a encontrar al concluirlo, pero aquí con una función ardiente y explosiva, porque ella parte de otros signos, ya no de grietas sino de explosiones, y su típica forma de proceder por ampliación irreprimible a partir de datos mínimos, ahora debe llevarla a construir una selva incandescente donde restallan los fogonazos. Los excitantes de esta imaginación son más poderosos que antes pero además ella funciona con un desborde entusiasta mayor y se manifiesta no en oscuras visiones proféticas, melancólicas y agoreras, sino en radiantes o apocalípticas imágenes que deslumbran. Que no se trata meramente de un descubrimiento de los más jóvenes sino de una nueva reconversión general del movimiento intelectual lo demuestran las figuras mayores que se incorporan, con toda su sabiduría artística, a esta línea. Es, en poesía, el caso de Amanda Berenguer, que se ha entregado a una serie experimental destellante donde mundo, hombre, destino, nación, se traducen en modos dinámicos, de oscuro brillo, de vibrante animación y de enorme fuerza profética.

Un período de transición

Ni el Parnaso literario uruguayo, ni el sistema valorativo, ni los principios culturales del país son los mismos luego

de estos treinta años. El árbol ha sido sacudido furiosamente: se le ha despojado de muchos frutos perecibles y en él se ha gestado una nueva floración, que sólo puede compararse con las épocas más brillantes de la cultura nacional, siéndole superior en muchos aspectos.

No creo que el movimiento haya cumplido con todos sus propósitos, en parte porque nuevos e inesperados asuntos se fueron presentando sobre la marcha, en parte porque su tarea no fue fácil dado que significaba un cambio sustancial en un país adormecido y drogado por un humanismo aguachento. También porque no hay generación que aprisione o detenga a la historia.

Hecho el balance pienso que ha marcado un giro decisivo de la vida nacional y ha logrado encauzar la sociedad hacia un asentamiento sobre la realidad del mundo actual, sobre sus legítimas aspiraciones de progreso y justicia, sobre el panorama cultural de la región latinoamericana, sobre la apertura a un profundo cambio que le permita avanzar. Ha desenmascarado, ha desnudado, no ha vacilado ante las convenciones ni los principios estatuidos, ha enfrentado la enfermedad señalándola para que nadie la ignore. No la ha curado.

Ya hemos señalado que las nuevas proposiciones que se han registrado en el cuerpo social significan la coronación y el cancelamiento de la generación crítica y es bueno que así sea. Es un tramo importante de la historia el que entonces se verá clausurado, el tramo de las vísperas o lo que otros llamarán un período de transición. Sé que hay, allí, a la vuelta de este tiempo, al iniciarse la década de los setenta, una nueva generación que está en pleno funcionamiento y que ha asomado a una edad increíblemente temprana. Le cabrán instancias más duras y cortes más profundos, así como reconstrucciones más difíciles. Si logran hacerlo no pensarán que todos estos años anteriores concurrían a ese fin porque seguramente estarán muy ocupados con sus tareas y porque sólo muy tardíamente se recupera la curiosidad por las obras y los hombres de un período de transición.