

# Cambio de sueños

## Arraigo y evasión en la actual literatura uruguaya

Por Mario BENEDETTI

Hace once años, en un ensayo titulado *Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana contemporánea*, intenté estudiar la vigencia de ambas actitudes en la narrativa y en la poesía de nuestros países, particularmente en cuanto se refería a la oposición entre localismo y universalidad. En aquel entonces, los poetas me parecían primordialmente evadidos; los narradores, especialmente arraigados. Señalé excepciones, claro, pero sólo varios años después empecé a darme cuenta de que el problema no era tan sencillo. Evasión y arraigo son, es cierto, dos palabras claves, pero en cambio no son dos palabras puras. Por lo general, vienen ligadas a dicotomías menos prestigiosas: por ejemplo, franqueza e hipocresía.

Los rioplatenses tenemos un término que resulta irremplazable para el uso diario: me refiero a la palabra *falluto*. Creo que lo hemos acuñado nada más que para responder a una imperiosa demanda de la realidad. Porque nuestra realidad está, desgraciadamente, llena de *fallutos*, y tales especímenes, no satisfechos con invadir nuestra política, nuestra prensa y nuestra burocracia, de vez en cuando llevan a cabo perniciosas excursiones, hasta gravosas permanencias, en nuestra literatura.

El *falluto* no es sólo el hipócrita. Es más y es menos que eso. Es el tipo que falla en el suministro y en la recepción de la confianza, el individuo en quien no se puede confiar ni creer, porque —casi sin proponérselo, por simple matiz del carácter— dice una cosa y hace otra, adula aunque carezca de móvil inmediato, miente aunque no sea necesario, aparenta —sólo por deporte— algo que no es. Todo ello en un estilo muy peculiar, especie de promedio entre dos actitudes para las que también hemos acuñado denominaciones: la viveza criolla y la guaranguería.

El enfoque de once años atrás dejó de ser válido (al menos para mí, y en relación con mi país) el día en que me di cuenta de que los uruguayos poseíamos en nuestras letras una zona verdaderamente original, autóctona: dentro y además de nuestra literatura nativista, dentro y además de nuestra literatura ciudadana, de nuestra torre de marfil o de nuestro realismo, había también una *literatura sincera* y una *literatura falluta*, y ni una ni otra obedecían a esquemas previos, a previas estructuras, ya que, singularmente, tenían adeptos en todas las regiones y en todos los estilos, en todos los niveles y en todas las promociones.

Frente a semejante compaginación, no hay arraigo ni evasión que valgan. Porque cuando el escritor nace *falluto*, o se convierte a la *fallutería*, es capaz de golpearse el pecho hablando de sus raíces, pero estar verdaderamente haciendo el trámite —o el boquete— para su evasión; es capaz de poner los ojos en blanco al hablar de unicornios, o hipocampos, o filodendros, pero avanzar contemporáneamente a codazo limpio por el estrecho corredor del acomodo burocrático. Y también, cuando el escritor nace sincero, o se convierte a la sinceridad, no importa qué tema o género literarios elija, no importa en qué clima instale el termómetro de su intuición o qué personajes coloque bajo la lupa de sus obsesiones. En cualquier caso, la sinceridad será tan suya, tan incanjeable y tan inocultable como su piel.

Lo cierto es que ni el término *arraigo* ni el término *evasión* comparecen solos, aislados; por el contrario, las más de las veces llegan con toda una familia de palabras. Arraigo, por ejemplo, es cabeza de un clan en que figuran términos como tierra, campo, telúrico, heredad, tradición. Evasión, por su parte, es cabeza de otra familia en que constan palabras como cielo, inefable, misticismo, irrealidad, pureza, fantasía. Pero en ambas familias hay hijos legítimos e hijos putativos, así como, en quienes las usan, hay creadores legítimos y creadores de adopción. Como en el célebre poema de Nicolás Guillé todo mezclado. Por eso ha dejado de ser un mero juego de palabras decir que, en muchos casos, el arraigo es una forma de evasión, y viceversa. No alcanza con emplear el séquito de las palabras que acompañan al arraigo, para ser probadamente un arraigado; no alcanza con usar la comitiva de palabras que implican la evasión, para ser estrictamente un evadido.

En realidad no sé, no puedo saber, si el resto de América Latina responde a este esquema. Así que he dejado mi antigua

tesis en suspenso y me he decidido a revisarla, a ponerla al día, en la reducida región que tiene que ver con mi país, con mi alrededor, con mis tradiciones, con mi generación. Es en esa región limitada donde he comprobado, por ejemplo, que para muchos escritores que viven en la ciudad (no importa que hayan nacido en ella o en el interior) el tema del campo, en vez de ser un modo de arraigo, es tan sólo un signo de evasión. Las más de las veces escriben sobre el campo, no a partir de una experiencia o un contacto directos, sino a partir de recuerdos de recuerdos, y entonces el resultado es una rarísima mezcla de habilidad formal y nostalgias ajenas, de interés narrativo y traducción costumbrista, de emoción auténtica y sentimientos reflejos. Escriben sobre el campo, no tanto por urgencia entrañable, por necesidad telúrica, como por escapar al tema ciudadano, a su fea, sucia, comprometida mezcla de hollín y prostitutas, de diputados y punguistas, de malas traspiraciones y buenos camanduleros.

Quizá se deba a esa actitud, más difundida de lo deseable, el hecho evidente de que Montevideo, como tema literario, no haya rendido aún su mejor dividendo. Esporádicamente, aparece algún poema, o algún cuento, con tímidas menciones urbanas que permiten reconocer el rostro municipal de la ciudad: calles, plazas, esquinas, monumentos. Pero es sabido que en casi ningún sitio el rostro municipal responde a las esencias de lo humano.

No hace mucho, Carlos Martínez Moreno escribía sobre el tema *Montevideo y su literatura* y señalaba que “el escritor uruguayo sospecha que a su capital le falta tradición literaria, verosimilitud novelesca, condición de soporte creíble para la aventura literaria; y no se decide a internarse en tal materia, si sabe o cree saber que le toca el difícil papel de ir abriéndose camino con sus solas fuerzas” y, refiriéndose luego a la fidelidad de nomenclátor, agregaba que no creía que la misma valiese “por una invocación de la ciudad literariamente presente; pero es obvio que la primera condición para escribir desde una ciudad y sobre ella, consiste en que esa ciudad no nos estorbe”.

Pues bien, está visto que por ahora la ciudad estorba a nuestros escritores; y que los estorba en varios sentidos, algunos de ellos bastante comprensibles. Por lo pronto, Montevideo es una ciudad sin mayor carácter latinoamericano. Ningún europeo tendrá inconveniente en reconocer que la nuestra es la más europea de las capitales latinoamericanas. Sin embargo, el escritor uruguayo sí tiene inconveniente en reconocerlo, quizá porque en el fondo de su conciencia, no le hace mucha gracia ese calorcito pseudoeuropeo, que empezó siendo postizo, mínimamente hipócrita, y ha acabado por constituir una inevitable, vergonzante sinceridad.

De espaldas a América, y, de hecho, también de espaldas al resto del país, Montevideo sólo mira al mar, es decir, a eso que llamamos mar; pero ese mar no es otra cosa que río, y depende de imprevistas corrientes internacionales que sus aguas políticas y culturales sean dulces o saladas. Esa tibieza, esa media tinta, ese ser y no ser, se prestan poco para el traslado literario. Sería toda una proeza —inútil proeza, al fin— que alguien transmutara las timideces reales en una grandiosa epopeya literaria; sería mayor proeza aún que un escritor decidiera crearse, con fines estéticos, la ilusión óptica de que la tan publicitada *garra celeste* del fútbol, también se aplica a los valores cívicos.

Pero existe otro estorbo: el exacerbado sentido del ridículo que padece el lector montevidiano. El montevidiano tiene una incontenible tendencia a encontrar todo ridículo, y, por consiguiente, a burlarse. La burla no es compromiso, claro, porque la burla no se firma, es rigurosamente anónima. Un lector me confesó una vez que, por el solo hecho de que una anécdota literaria transcurriera —por ejemplo— en la esquina de Andes y Colonia, ya no podía ser leída por él con una mínima dosis de respeto.

En el mencionado artículo, Martínez Moreno recordaba que, en cierta oportunidad, Carlos Maggi había leído uno de sus cuentos, en el que “el tema era la vicisitud de un pobre hombre que, tras años de penurias, conseguía un puesto en la UTE y, la primera vez que iba a trabajar, moría electrocutado, des-

montando una instalación luminosa de Carnaval, y quedaba prendido de la armazón ornamental, enganchado o suspendido en lo alto, en la esquina de 18 y Ejido”, y agregaba: “Montevideo no tenía tradición literaria como para endilgarle una muerte tan espectacular (...) Si esa muerte u otra parecida se endosan a Piccadilly Circus o a la Place de la Concorde, es materia literariamente asimilable, sin que queden flotando una condición o un estigma flagrante de ficción.”

El ejemplo me parece especialmente adecuado, como demostrativo de una inhibición temática que se cierne a menudo sobre el creador; no obstante, sin descartar la falta de tradición literaria, creo que la inviabilidad de un desenlace tan espectacular para el lector montevidiano, reside sobre todo en la obligación colectiva que, todo lo inconscientemente que se quiera, contrae el montevidiano para burlarse de lo ridículo, o de aquello que, sin serlo, él cree que lo es.

¿Acaso esto quiere decir que Montevideo, como tema literario, está definitivamente perdido para el creador autóctono? De ninguna manera. Estará perdido, mientras el escritor cierre los ojos y quiera convencerse y convencer de que su ciudad es pura y exclusivamente la que figura en la versión retocada, sonriente, patriótica, feliz, higiénica, lúcida e impecable, que pormenoriza la prosa de turismo. No estará perdido, en cambio, si el escritor (tal como lo hicieron Joyce, Dos Passos, Durrell o Max Frisch, ante las ciudades por ellos elegidas) abre los ojos y admite las luces, pero también las sombras, las esplendideces pero también las lacras, los orgullos pero también las vergüenzas. No es esencial hablar de cantegriles, o coimas, o punguistas, o conventillos, para desarrollar una buena novela montevidiana, pero sí es esencial y quizá imprescindible que el escritor, antes de lanzarse a decir su verdad, esté seguro de no estar mintiendo.

El sentido del ridículo no es patrimonio exclusivo del lector. También el autor se siente atrapado por él. En el Uruguay, la tan justamente denostada literatura de corzas y gacelas, es en cierto modo un precario escape de lo cotidiano, o mejor aún, del tema de la cotidianidad, que para esos huidizos resulta sinónimo de ridiculez. En el nomenclátor lírico de estos poetas inefables, no intervienen animales metafóricos que hayan sido extraídos de la fauna nacional. No hay zorros, ni víboras, ni gorriones, ni gatos monteses; ni siquiera picaflores. Para los *inefablistas*, cualquiera de esas especies suena a ridículamente verdadera; queden ellas para los narradores como Horacio Quiroga, o Francisco Espínola, o Serafín J. García, quienes,

desde la presuntuosa atalaya del soneto gacelar, deben parecer poco más que prosaicos cronistas del folklore doméstico. Las corzas son insólitas, sólo existen en el Jardín Zoológico y en la Arcadia, de modo que no son ridículas sino inefables, no son cotidianas sino extraordinarias.

Sin embargo no es ésta, como ya mencioné, la única Arcadia posible para el montevidiano. Hay otra, que es más legítima, menos evidente y literariamente más utilizable. Es la Arcadia del tema gauchesco, o, mejor aún, del tema nativista. Gran parte de los escritores montevidianos son nacidos en el interior de la república. Vienen a Montevideo con una gran nostalgia a cuestas y de esa nostalgia nutren su literatura. Es el recuerdo de los atardeceres campestres, del silencioso mate entre la peonada, de los prostíbulos orilleros, de la sabiduría de los monosílabos, de la comprensión entre pingo y jinete. Vinieron a la capital porque del interior los expulsó la inercia, la pobreza, la simple soledad, o lo que ellos creyeron que era pobreza, soledad e inercia. Acaso los arrimó a Montevideo la posibilidad de mejor trabajo, o cierta inevitable —y un poco engañosa— aura cultural. Tal vez en su casita capitalina tengan hoy un patio con enredadera, o una parrilla para el asado dominguero, o algún *longplay* con rancheras y pericones estereofónicos. Pero eso no basta: falta el clima, falta el contacto con el perfume y las voces del campo nutricio, de la tierra buena.

Aquellos críticos que, en un alarde de frívola ironía, se burlan de esta nostalgia, han de quedar inexorablemente ajenos a la elucidación de este problema. La consecuencia que pretendo extraer es por cierto muy otra que esa burla superficial. Quizá porque yo mismo vengo del interior, quizá porque me siento, a pesar de ello, irremediamente ciudadano, puedo comprender mejor esa insatisfacción de los trasplantados que viven en Montevideo y no se han acostumbrado a ese vivir. De ahí que, aunque no participe de esa nostalgia, pueda defender su derecho a sentirla, su derecho a negarse a ser conquistados por la ciudad. Porque esa conquista es, como se sabe, profundamente amarga.

La ciudad no tiene atardeceres, o mejor dicho sabe ahuyentarlos con sus letreros luminosos. La ciudad no huele a naturaleza, sino a *fuel-oil*. La ciudad no tiene sabios monosílabos sino largos y gritados enconos. Cuando al escritor del interior lo conquista ese caos, ese hedor, ese ruido, está perdido para la inocencia, ya que en la ciudad falta —como lo ha escrito Julio C. da Rosa, uno de nuestros más auténticos escritores del interior que residen en Montevideo— “esa angelical ingenui-



“el recuerdo de los atardeceres campestres”



“evitar una distorsión de lo real”

dad que sólo de la tierra sale y que tendrá que recuperar el hombre para salvarse". Las ciudades (no sólo Montevideo, sino todas las grandes ciudades del mundo) tienen mala conciencia de su vivir y de su morir. Pero con la mala conciencia puede hacerse buena literatura.

Se dice que en Nueva York viven más puertorriqueños que en San Juan de Puerto Rico. Pero también es posible, ya que hay escalas más modestas, que en Montevideo vivan más sanduceros que en Paysandú, más mercedarios que en Mercedes, más maragatos que en San José. ¿Cuántos de nuestros escritores son montevidianos puros? ¿Y cuántos de estos montevidianos puros escriben sobre el campo que no conocen, sobre el campo que heredaron de sus lecturas de Viana, de Quiroga, o de las más recientes de Morosoli y de Espínola?

Escritores del interior, radicados en Montevideo, pero no arraigados en la vida urbana, que siguen escribiendo sobre su nostalgia campesina; o escritores de Montevideo, que por miedo al presunto carácter ridículo del tema metropolitano, se lanzan a escribir sobre un campo que ignoran. Ese desencuentro le quita por cierto cultores, y posibilidades de desarrollo, al tema urbano. Montevideo casi no ha tenido cronistas de sus presentes sucesivos, ni menos aún, recreadores de esas crónicas ciertas o posibles. Enfrentar, con un mínimo propósito creador, la ridícula acusación de ridiculez, requiere hoy en día un coraje tan peculiar y tan sutil, que ni siquiera tiene el mérito de parecer coraje.

Pero hay otro rasgo que afecta por igual a lectores y autores: la resistencia, en unos y en otros, a admitir (antes de cualquier lectura, previa a toda creación) el Montevideo verdadero, esencial. Tanto le han repetido al montevidiano que vive en una democracia perfecta, junto a playas magníficas; tanto le han enseñado que su fútbol es o, más bien, era el primero de América y del mundo, y su churrasco el más sabroso del universo y sus alrededores; tanto énfasis han puesto en hacerle admitir que esas afirmaciones son *todo* y lo demás no importa, que ahora, naturalmente, hay muchos saludables reconocimientos para los que el montevidiano se siente inhibido. De ahí que se aferre a una visión escolar de su propio medio, y siga considerando vigente un retrato de la ciudad, cuyos retoques ya huelen a viejo, a cosméticos pasados de moda.

Si tomamos un texto escolar o universitario de 1920 y encontramos una descripción oficial del Montevideo de entonces, comprendemos de inmediato que es un retrato de álbum, cuando no un medallón de museo. Empero, no siempre tenemos esa misma lucidez instantánea para darnos cuenta de que muchas de nuestras actuales impresiones de lo montevidiano han sido retiradas de circulación por la realidad inexorable. El Montevideo real de 1962 no corresponde a nuestro Montevideo ideal, indatable y ajeno. Esto no quiere decir, ni por asomo, que este hoy sea peor que ningún ayer. Existe una zona en la que Manrique no tiene razón y es aquella en la que se verifica la comunicación vital que proviene del creador. Ahí al menos, todo tiempo presente es el mejor.

Ni el lector ni el creador montevidianos pueden pretender que la ciudad de hoy aparezca viva y contradictoria como es, si se la está expresando o se la está leyendo (dos modos particulares de medirla y de captarla) con los patrones mentales, con los prejuicios, favorecedores o desfavorecedores, del pasado vencido y sin vigencia. Montevideo 1962 no es ni mejor ni peor que un Montevideo 1920 o un Montevideo 1940. Sencillamente, es otro. Pero hay una absurda —quizá culpable— timidez en admitir que es otro. La realidad montevidiana (no la de los monumentos, que siguen siendo iguales, sino la de los hombres, que ya no son los mismos) se resiste a otorgar su aval a una versión deformada, que pretende que la ciudad siga siendo lo que seguramente ya no es ni puede ser.

Se sobreentiende que el creador literario, trabajando a impulsos de imaginación, no quiere o no consigue evitar una distorsión de lo real. Pero es sobre todo en el momento previo a la creación cuando el escritor no debe embaucarse a sí mismo, es entonces cuando debe partir de su ciudad esencial y no del Montevideo escolar de tema fijo o del Montevideo turístico de las postales. Cuando aparece un poeta, un dramaturgo, un ensayista o un narrador, que, antes de escribir, rompe las lindas postales en kodachrome y toma sus propias instantáneas para tener la fuerza de creer en ellas, cuando aparece ese escritor e imagina criaturas, metáforas o situaciones a partir de esa comunicación sincera con su medio, inevitablemente tiene que encontrar resistencia; no en la ciudad misma sino en cierto tipo de lector, no en aquellos colegas que también están tomando sus propias instantáneas sino en aquellos críticos que se resisten a sacrificar su colección de postales.

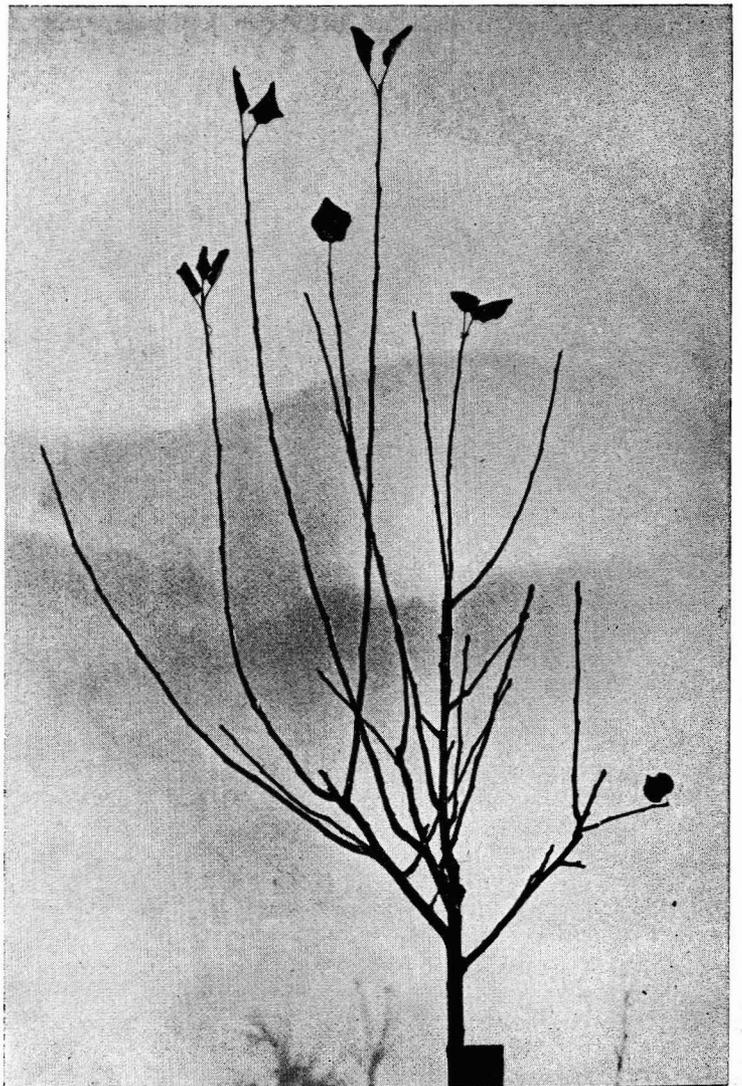
Sin embargo, ése es el camino. Y si un lector encuentra algún día en cierta obra literaria un rincón montevidiano, una

esquina vulgar, un café conocido, y no tiene tiempo de burlarse, no tiene tiempo de ponerse los prejuiciosos anteojos que le hubieran llevado a encontrar ridícula esa mención de lo cotidiano, entonces sí estará echado el primer fundamento de aquella *tradición literaria* que reclamaba Martínez Moreno y que tiene lugar cuando una ciudad *no estorba* al creador. Doy por sentado que tanto al lector como al creador dejará de estorbarles la ciudad en aquel preciso instante en que ya no les estorben sus respectivas conciencias ciudadanas.

En un país pequeño como el Uruguay, la estabilidad burocrática ha sido, desde el punto de vista de la creación artística, una suerte de banco de arena. Allí estamos encallados y no hay *nueva ola* capaz de conmovernos.

Nos llegan voces, claro, sobre todo de América. Pero la *sabana* de Gallegos no se parece a nuestros llanos; el metal diabólico de Céspedes no está en nuestro subsuelo; el guarapo de Jorge Icaza no tiene el gusto de nuestro Espinillar; el "señor presidente" de Miguel Ángel Asturias no halla todavía su equivalente en ninguno de nuestros señores consejeros.

Están, además, las voces de Europa. Durante muchos años, les hemos puesto amplificadores para escucharlas mejor. Y las hemos sintonizado por riguroso turno. Hubo una generación que sólo escuchaba a España; otra, que sólo escuchaba a Francia; otra más, que sólo escuchaba a Inglaterra. A menudo nos parece que las voces latinoamericanas hablan un idioma que no es el nuestro, pero en cambio no nos damos cuenta de que muchos traductores de libros europeos nos falsifican su mercadería. (Recuérdese, por ejemplo, que tanto los primeros Tolstoy como los primeros Dostoievsky que llegaron al lector de habla hispana, hicieron su arduo camino a través de retraducciones del francés.) De modo que, entre voces que no oímos y voces que oímos mal, entre la falta de temas estallantes y la paz burocrática en que seeste el intelectual vernáculo, ¿qué posibilidades de salvación tiene nuestro creador? Entiéndase por salvación, en este caso, el encuentro consigo mismo, la necesidad imperiosa de expresarse, el tener realmente algo que decir, no importa cómo ni en qué género. No es fácil. Para salvarse, el creador debe sobreponerse a dos riesgos autóctonos: la cursilería y el esnobismo, Escila y Caribdis de nuestra vida cultural. Y como está todo mezclado, yo creo que nuestra cur-



"angelical ingenuidad que sólo da la tierra"

silería tiene algo de arraigo, y nuestro esnobismo algo de evasión.

En mi país, los cursis dominaron el panorama cultural hasta hace algunos años; ahora parece haber llegado el turno de los *snoobs*. Creo que hay dos posibilidades de comunicación para el poeta: hablar de su vida interior o hablar de su dintorno. En la época marcada por lo cursi, los poetas uruguayos encontraron que hablar de su vida interior era poco interesante (quizá tuvieran razón, después de todo) y que referirse a la realidad circundante era aburrido. Entonces inventaron una flora de estricto invernáculo literario, y una fauna estilizada y silenciosa. Era una extraña variante de cursilería. No se trataba de la cursilería desahogada y melodramática que habían conocido, fomentado y llorado nuestras abuelas; tampoco se trataba de la cursilería tanguera, en cierto modo glorificadora del masoquismo y del cornudo. No, esta vez se trataba de la cursilería del equilibrio, del no compromiso, del no ensuciar la pluma con el tema barato.

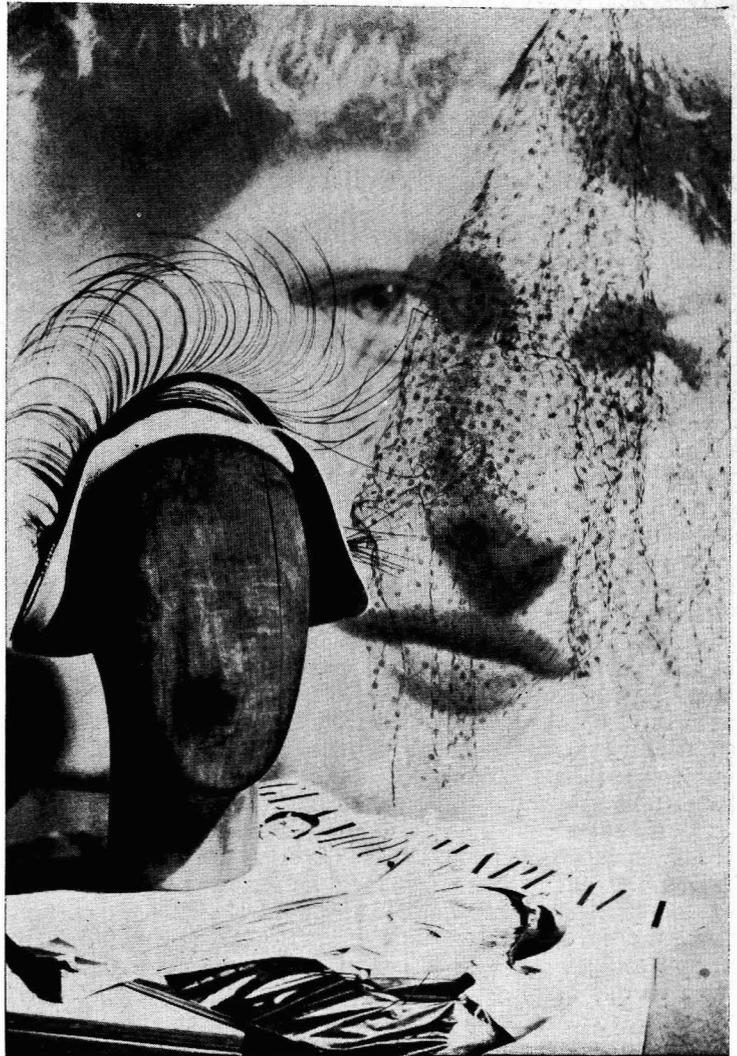
Entonces vino el aluvión crítico. Todo fue examinado, juzgado, revisado. Desde la erudición hasta la ironía, todos los recursos fueron usados para reivindicar la ecuanimidad, para que el público estuviera en condiciones de cambiar la vieja costumbre de ignorar por el nuevo hábito de elegir. Fue una útil, provocativa, entretenida tarea, que duró varios años. Duró hasta el advenimiento de los *snoobs*.

Naturalmente, siempre existieron *snoobs* en nuestro medio, pero nunca tan arracimados como ahora. El *snoob* vio que la crítica se ponía de moda; entonces, se volvió crítico. Se arrimó a los teatros independientes, a los cineclubes, a las mesas redondas; se arrimó, sobre todo, a los cafés. Pero no se acercó con un gesto de comprensión, sino de suficiencia. Actualmente dispone de un buen surtido de *slogans* sobre jóvenes iracundos, sobre *nouvelle vague*, sobre pintura informalista, sobre *Hiroshima mon amour*, sobre Dürrenmatt, sobre *Lolita*, sobre *Justine*, es decir, sobre el último modelito exhibido en la vidriera intelectual.

Me parece que fue Eugenio D'Ors quien alguna vez advirtió que hasta el nudismo puede ser barroco. También la anticursilería puede ser cursi. Sustituir la vocación por la moda, es siempre peligroso. El error es suponer que la vocación sólo funciona para los creadores, cuando la verdad es que también hay un lector vocacional, un espectador vocacional. El lector vocacional es capaz de gustar a fondo una obra de Dickens o una de Robbe-Grillet, si es que verdaderamente lo atraen ambas; el espectador vocacional es capaz de deleitarse con un cuadro de Filippo Lippi o con uno de Jackson Pollock, si es que realmente ambos le interesan. Pero el lector o el espectador *snoob* sólo sigue la zigzagueante línea de la moda y es de acuerdo con ella que va cambiando constantemente sus cuadros de honor y sus listas negras. No voy a defender aquí la inalterabilidad de las opiniones (especialmente, teniendo en cuenta que esta exposición es en sí misma una demostración de que las mías son alterables), pero, en todo caso, admitamos que las preferencias del vocacional cambian por ósmosis, mientras que las del *snoob* cambian por ventarrones.

Estas pleamares y bajamares del intelectualismo apócrifo han conducido en el Uruguay a un lamentable olvido, a una omisión que no tiene excusas. La anticursilería esnobista no hace discriminaciones, arremete con todo y contra todo. Sin embargo, hay en el uruguayo una porción innegable y arraigada de cursilería, que va desde las letras de tango hasta la pasión futbolística, desde cierta oratoria parlamentaria hasta los libretos radioteatrales, desde algunos estilos publicitarios hasta las decoraciones hogareñas. Saludable o indigno, eso es algo que existe, algo que forma parte de nuestro mundo. Su vigencia está más allá (o mejor: más acá) de la exaltación y el vituperio; forma —¿quién podría negarlo?— un rasgo de nuestro pueblo. No seamos ahora tan gratuitamente *snoobs* como para cometer la cursilería de negar que somos cursis.

En *El sueño de los héroes*, novela del argentino Adolfo Bioy Casares, dice uno de los personajes: "Le participo que si usted escucha a los uruguayos, todos los argentinos nacimos allí, desde Florencio Sánchez hasta Horacio Quiroga." El personaje de Bioy lo dice dentro de un contexto humorístico, porque la verdad es que tanto Sánchez como Quiroga son efectivamente uruguayos, pero la seria comprobación es que ellos son sólo dos de los muchos uruguayos que crearon en el extranjero sus obras más representativas. Joaquín Torres García trabaja y expone en París desde 1924 a 1933; Pedro Figari, entre 1921 y 1933, pinta, escribe y expone en Buenos Aires, París y Sevilla; Rafael Barradas celebra en Barcelona su primera exposición, Enrique Amorim y Juan Carlos Onetti publican en Buenos Aires la mayor parte de sus novelas; Antonio Frasconi,



"hasta el nudismo puede ser barroco"

un ignorado de nuestros Salones de Bellas Artes, emigra en 1945 a los Estados Unidos, llega a ser considerado, en escala mundial, uno de los mejores grabadores contemporáneos, y sólo ahora —cuando regresa por 20 días a Montevideo y hace una exposición retrospectiva de sus obras— deja estupefactos a los críticos de arte y obtiene una resonancia popular inusitada. Y éstos no son casos como el tan mentado trío de poetas franceses (Lautréamont, Laforgue, Supervielle) que nacieron un poco casualmente en Montevideo, pero de hecho pertenecen a la literatura francesa, o como el más recientemente exhumado de Benito Lynch, nacido en la ciudad uruguaya de Mercedes pero perteneciente sin ninguna duda a la literatura argentina. No; en los ejemplos de Torres García, Barradas, Sánchez, Quiroga, Amorim, Onetti, Figari, Frasconi, se trata de uruguayos sin merma que simplemente entendieron que en su país no había campo para un ejercicio profesional de su arte y decidieron exilarse temporalmente a fin de aprovechar las oportunidades que les ofrecían otros mercados y otros públicos. Ya no se trata de una evasión intelectual, de una huida hacia temas desprendidos, aéreos, sino de una evasión al pie de la letra, textual, explícita. No de una huida de la realidad, sino del país. En definitiva, la experiencia demuestra que todos vuelven, pero ese regreso habla mejor de ellos que del país, y acaso represente la tácita admisión de un fatalismo que empuja al creador hacia su infancia, sus nostalgias, sus primeros paisajes.

Cierta vez, en oportunidad de realizarse en Montevideo una Mesa Redonda sobre el tema: "¿Qué hacemos con la crítica?", pude comprobar que se alzaban varias voces, tanto desde el público como desde la misma Mesa, para señalar un hecho grave e incontrastable: en Montevideo, el público que asiste a actividades y espectáculos culturales es sólo una *élite*, con todos los condicionantes de novelaría y esnobismo que ese término implica. Creo que tales comentarios, aunque dichos al pasar, pusieron el dedo en el ventilador, o, como sostuviera alguna vez cierto humorista uruguayo, el ventilador en la llaga. Es evidente que los visitantes de los salones de arte, o los afiliados a los cineclubes, o quienes integran el público teatral, o los lectores de Onetti, Martínez Moreno o Felisberto Hernández, o los estudiosos tangueros de ambas Guardias, o las fervorosas hinchadas jazzísticas de ambas Temperaturas, o los clientes de Mozart en alta fidelidad o, para cerrar el amplio círculo, los propios asistentes a mesas redondas, son todos ellos

reclutados, casi sin excepciones, en el mismo solar intelectual que forma parte de la clase media, un solarcito más bien modesto que por cierto no es *toda* la clase media. Pero el gran público está intacto.

En comprobaciones de este tipo no hay exclusividad de culpas. Es cierto que el Estado ha sido en mi país un pésimo administrador de una elogiada alfabetización (después que enseña a leer, se lava las manos); es cierto que muchos vates han escrito desde su cómoda constelación privada, sin dignarse echar un vistazo a esta tierra tan cotidiana y tan municipal; es cierto que el uruguayo es de entusiasmos cortos y, no bien tiende a evadirse, pone la previa condición de que se trate de una evasión facilonga, del tipo de la historieta gráfica o el episodio radial o la película de *cowboys* o la morfina de la televisión. Pero la responsabilidad de que el gran público siga intacto para una más exigente expresión de cultura, no reside aisladamente en ninguna de tales comprobaciones, sino que es un espeso conglomerado de esas culpas y de muchas más.

Lo grave es que el problema no afecta sólo al público sino también, y primordialmente, al artista. En otros países (incluso en algunos con índices de alfabetización más bajos que el nuestro) existe una *élite* y existe un gran público; la *élite* es el sector intelectualmente más evolucionado de ese gran público y es, en definitiva, una presencia bastante lógica. Pero en el Uruguay existe una *élite* sin que exista el gran público, y entonces esa *élite* pasa a significar una presencia más bien absurda. De ahí que ningún artista uruguayo pueda vivir de su arte, por lo menos mientras permanezca en su país. Ni siquiera queda la esperanza del éxito. El éxito, cuando viene, también es proporcional a la reducida escala de nuestras valoraciones, y también —¿por qué no?— al número de habitantes. No hay que cerrar los ojos. Si se dice que el éxito es, en cualquier parte, un problema de *élite*, no hay que tomarlo en el sentido que Ross o Stoddard le atribuyen al término, sino precisamente en el que le asigna Pareto, para quien la *élite* se integra con aquellos que poseen los índices más elevados en la rama en que despliegan su actividad. En el Uruguay, y salvo muy contadas excepciones, una actividad artística logra el éxito cuando obtiene la aprobación de la crítica (y aun así, no en todos los casos de aprobación); pero ésta es todavía una aceptación muy limitada, ya que no incluye un amplio apoyo popular. Nuestra *élite* está formada por varios círculos concéntricos; lo que se llama éxito puede abarcar uno, dos o tres de tales círculos, pero el gran público (ese que sostiene, en cambio, las grandes recaudaciones del peor cine, o nutre su módica apetencia de fantasía con los *thrillers* más anestésicos o cualquier otro subproducto literario de agresiva carátula) queda aún al margen de semejantes resonancias.

Claro que todos estos factores dificultan notoriamente la profesionalización del artista y contribuyen a crear una psicosis muy particular. Sin ir más lejos, hasta no hace mucho en algunos medios de teatro independiente, la posibilidad de profesionalizarse era mirada como una suerte de prostitución del arte; bastó sin embargo que un conjunto —el Teatro de la Ciudad de Montevideo— triunfara ampliamente en su labor profesional, para que ésta pasara a integrar la nómina de ambiciones más urgentes del teatro *amateur*. En ésta y otras actitudes de nuestro medio cultural, es posible comprobar que el trabajador intelectual no tiene mayores escrúpulos ni inconvenientes en evadirse, cuando le llega la hora, de sus más publicitados arraigos. Hasta mediados de 1960, todo escritor uruguayo sabía que prácticamente la única posibilidad de publicar un libro era financiarlo de su propio bolsillo; alcanzó sin embargo con que dos modestas y plausibles experiencias editoriales obtuvieran un relativo éxito, para que la *edición de autor* fuera considerada casi una vergüenza. Es cierto que la profesionalización, además de un peligro, significa un filtro de calidades. Dicho en otras palabras: si bien una estructura comercial puede fijar trabas y crear tabúes a la expresión artística, hay que reconocer que en cualquier medio cultural que esté altamente profesionalizado, resulta casi imposible que un inexcusable bodrio llegue al público. Si una ventaja tiene la profesionalización, es que por lo general acaba con la impunidad del mamaracho. No obstante, siempre es imprudente engolosinarse con éxitos aislados. No hay profesionalización posible sin conquista del gran público, pero la verdadera proeza es realizar esa conquista por medios dignos, es decir, elevando al público hasta el arte, y no bajando el arte hasta el nivel del público.

Se dice que Turguenev no podía escribir más que teniendo sus pies sumergidos en una palangana de agua caliente colocada bajo su escritorio y enfrentado a la abierta ventana de su habitación. Comentando precisamente ese hábito, decía Koestler, hace más de veinte años, que se trataba de una posición

típica y adecuadísima para el novelista: "El agua caliente del barreño posa allí en ayuda de la inspiración, lo subconsciente, la fuerza creadora o como quiera que se os antoje llamarla. La ventana enmarca su visión del mundo de fuera, la materia prima para la creación del artista." Koestler concentraba a continuación en la ventana los tres tipos de tentaciones que puede experimentar un novelista: 1) cerrar la ventana, 2) abrirla completamente y caer en la fascinación de los sucesos de la calle, 3) tenerla sólo entreabierta, con las cortinas dispuestas de tal modo que brinden sólo una sección limitada del mundo exterior.

Creo que en las bisagras de esa ventana se asienta toda la gama de actitudes que van de la extrema evasión al extremo arraigo. No sólo Turguenev escribía frente a una ventana; en rigor, todos los escritores del mundo tienen una ventana frente a sí y, por mesurados y ecuanimes que sean, han de caer finalmente en una de las tres tentaciones. Porque aquí tentación es casi lo mismo que actitud, y por añadidura: actitud inevitable. La ventana tiene que estar abierta, cerrada o entornada; de modo que el escritor debe decidirse. La ventana puede servir para evadirse escapándose o para evadirse clausurándose; para arraigarse en la inspiradora realidad que propone la calle, o para arraigarse en la no menos inspiradora agua caliente de la palangana.

Son tentaciones universales, es cierto; pero hay un matiz diferenciador, representado por el paisaje, la calle, la gente, es decir, por todo aquello que está del lado exterior de la ventana. Que un escritor cierre sus cortinas en Montevideo, año 1962, no significa exactamente lo mismo que si un escritor las hubiese cerrado en Guernica, año 1937, o en Budapest, año 1956, o en La Habana, año 1958. Pero, de todos modos, las tres tentaciones (condicionadas —claro está— a nuestras urgencias, a nuestros prejuicios, a nuestra cuota personal de coraje o a nuestra dosis de inhibiciones) funcionan también en nuestro ambiente. Fuera de la ventana, de nuestra ventana, está la realidad. Algunos escritores uruguayos cierran las cortinas, y también los postigos, y se extasían frente a su inerme zoológico de cristal; cuando no hay apogones, encienden la luz eléctrica, y, bajo ella, dedican un soneto a la lumbre solar. Otros abren las ventanas de par en par, y apenas pueden contener su asombro: la calle está llena de *slogans*, de consignas políticas, de exhortos a la definición, de premuras, de riesgos. A veces los principios se vuelven anticuados. Hay que borrar y empezar de nuevo; hay que repasar y repensar el panorama interno, la estructura de los propios principios, porque éstos, en ciertos casos, pueden responder a una realidad que no es la que ahora viene de la calle. Ese reajuste suele desconcertar al creador, a veces por atracción y a veces por rechazo, y en medio de tal desconcierto, el artista puede olvidarse de que es creador, es decir, alguien que debe reelaborar su realidad, dar su propia versión creadora de los sucesos externos. De lo contrario, corre el riesgo de transformarse en un mero registrador de noticias, en un inocuo grabador de ruidos.

Y está el que sólo entreabre la ventana, el que sólo quiere ver una parte de lo real, el que antes de mirar ya tiene escrito su falso testimonio, el que acomoda el paisaje a su propia miopía. "Hacemos retórica de nuestras disensiones con los demás —escribió Yeats—, pero de nuestras querellas con nosotros mismos hacemos poesía." No obstante, si en nuestros conflictos con los demás, empezamos por mentirnos a nosotros mismos, no estamos haciendo retórica, ni mucho menos poesía; simplemente, le estamos dando un sonoro beso de Judas a nuestra conciencia. Y esa actitud (no importa que nuestra ventana esté abierta, cerrada o entornada) no ha de ser, seguramente, la mejor garantía para la espléndida —y sacrificada— tarea de crear.

Hoy ya resulta difícil saber quién ha sido el inventor de un lema que ha hecho carrera en los últimos tiempos, permitiendo que tanto los intelectuales con inquietudes políticas, como los políticos con inquietudes intelectuales, se sintieran convenientemente representados en él. Me estoy refiriendo a tres breves palabritas: *aquí y ahora*, que hoy en día son citadas en el Uruguay hasta la fatiga, por críticos, oradores, periodistas y literatos. El signo *aquí y ahora* tuvo una rápida aceptación, porque sintetizó de modo cabal una actitud que, desde hacía un tiempo, se venía formalizando en una promoción de escritores (narradores, ensayistas, dramaturgos, y hasta algunos poetas) que hoy tienen alrededor de unos cuarenta años. Era, en cierto modo, la reacción vital contra la *conspiración de la corza*, contra la monótona glorificación de una Arcadia que parecía aprendida por correspondencia, contra una inapetente literatura de ojos vendados. *Aquí y ahora* significaba volver a seres de carne y de hueso, enraizados en un sitio y en un tiempo, y no



"la ciudad no tiene atardeceres"

flotando en una especie de limbo, desprovistos de compromiso y de lectores.

Sin embargo, la profusión de citas en estos últimos tiempos, demuestra que los resortes del lema se han ido gastando para quienes recurren mecánicamente a él y lo dejan instalado en mitad de una frase, sin acordarse ya de qué significaba en su acepción primera. En cierto sentido, y para tales frívolos, *aquí y ahora* ha pasado a simbolizar, no la literatura de *este tiempo* sino de *este instante*, no la literatura de *este mundo* sino de *esta esquina*. Ha comenzado a funcionar una especie de cómoda superstición, que habilita para pensar que alcanza con escribir sobre burocracia, conventillos, colachatas, expedientes, candombes, para que esas inermes rebanadas de realidad se conviertan, como por arte de magia, en literatura.

El primer malentendido consiste, evidentemente, en confundir literatura con periodismo; novela, con reportaje. Después de tanto denuedo contra una literatura de ojos vendados, existe ahora el riesgo de caer en el burdo simplismo de difundir que lo instantáneo *siempre* es literatura, de tomar lo verdadero como única garantía de lo estético. Cuento realista o cuento fantástico, ambos deben cumplir en primer término con las exigencias del género literario a que pertenecen. Drama militante o comedia de costumbres, antes que militancia o costumbrismo deben funcionar como el teatro que dicen ser. Las diferenciaciones sobrevienen después, a partir del cumplimiento con las reglas del juego. No alcanza con el realismo o la fantasía, con la militancia o el costumbrismo, con el arraigo o con la evasión, para asegurar la calidad literaria, el nivel artístico de una obra.

El segundo malentendido viene, quizá, de confundir el tema con el ámbito. Palabras exotéricamente locales, como *conventillo*, *estancia* u *oficina*, son a veces abordadas como temas, cuando en realidad sólo son ámbitos. Desde el punto de vista del oficante literario, el narrador debe encontrar el *tema* para desarrollarlo en un ámbito determinado. Un tema de celos, de angustia o de crueldad, tanto puede desarrollarse en una estancia como en un conventillo; o sea, que en el famoso *aquí* caben todos los grandes temas de la literatura universal. Unos de los motivos de la exigencia del *aquí* en la actitud de casi todos los hombres de la generación del 45, fue justamente la pretensión de que esos grandes temas no corrieran el riesgo de parecer incoloros, desasidos, lejanos. Los enemigos del *aquí y ahora* ponen un gran énfasis en defender la primacía de lo imaginario puro, sin raíces de tiempo o de lugar; los frívolos acólitos (no, por supuesto, los conscientes realizadores) del lema, los fanáticos del tiempo y del lugar, olvidan subordinar lugar y tiempo

a los comandos de lo imaginario, de lo imaginario felizmente impuro, o sea contaminado a su vez por lo real.

Alguna vez propuse que en los últimos capítulos de una historia no escrita de la literatura uruguaya, inmediatamente después de la Generación del Soneto, debería figurar una Generación del Cuento. Que de la primera existan aún varios epígonos o que la segunda haya tenido válidos precursores, no impide anotar que ambos géneros, más que indicar preferencias personales, parecen recoger muy diversas actitudes frente a lo literario. El cuentista uruguayo ha abierto los ojos, ha visto al hombre del campo y está empezando a ver al de la ciudad, se ha dado cuenta de la posibilidad que estaba a su alcance.

Cabe preguntarse, sin embargo, si el hecho fácilmente comprobable de que el cuento sea hoy en día el género más equilibrado y a la vez el más provocativo, se debe pura y exclusivamente a ese deliberado propósito de asir la realidad, de arraigarse en ella. ¿Y la novela? ¿No sería un vehículo más apropiado aún? Puede sostenerse que nuestra realidad uruguaya no es novelesca, si se entiende aproximadamente por novela una versión integral y exhaustiva de un conflicto humano. No se dan en nuestro medio (y en esto nos distinguimos netamente de otros países latinoamericanos) grandes ocasiones para que los héroes hagan su carrera. Lo que hay son anécdotas, retratos, estados de ánimo; temas de cuento, en fin. Somos un rincón de América que no tiene petróleo, ni indios, ni minerales, ni volcanes, ni siquiera un ejército con vocación golpista. Somos un pequeño país de historias breves. Por algo, varios de nuestros escasos novelistas (Reyles, Amorim, Onetti) se han visto a menudo obligados a salir del tema radicalmente nacional para lograr el ritmo y la dimensión de la novela. Otros narradores, como Francisco Espínola o Juan José Morosoli, han llevado el tema nacional a la dimensión novelesca. Pero entiéndase bien: a la *dimensión* y no al *espíritu* novelesco. Varios críticos han coincidido en señalar que tanto *Sombras sobre la tierra* de Espínola, como *Muchachos* de Morosoli, poseen innegables virtudes de cuento y algunas insuficiencias como novelas. Esto no quiere decir que la novela sea hoy en el Uruguay un género imposible. Bastaría la mención de algunos títulos de Manuel de Castro, Alfredo Dante Gravina, Eliseo Salvador Porta y Enrique Amorim, para demostrar que tal imposibilidad no existe. Pero siempre se trata de brotes aislados. Aun en la más brillante promoción literaria que conoció nuestro país, la Generación del 900, figuró un solo novelista de fuste, Carlos Reyles, ya que Quiroga y Viana sólo pueden considerarse cuentistas natos que a veces intentaron, con escasa fortuna, abordar la novela. Además se da el caso de que mientras la mayoría de nuestros novelistas son, además, cuentistas eficaces, abundan en cambio los autores de cuentos que jamás han publicado novelas (Felisberto Hernández, Santiago Dosssetti, Giselda Zani, Luis Castelli, Marinés Silva Vila, Mario Arregui) o que, cuando las han escrito, han fracasado total o parcialmente en la empresa. Parecería que la tendencia natural de nuestros narradores estuviera orientada hacia el cuento y se sintiera más cómoda en ese género.

Pero también está la explicación contante y sonante. En un país como el nuestro, con escasos editores, la novela es siempre (o lo era hasta hace muy poco) una aventura económica riesgosa. Publicar un libro de cuentos representa un parecido riesgo, pero mientras que un cuento aislado puede hallar cabida en una revista literaria, o en un semanario, o aun en la sección cultural de algún diario, un fragmento de novela es en cambio una rebanada de algo que no siempre compromete el interés del lector. El cuentista puede trabajar con el estímulo de una cercana publicación, en tanto que para el novelista el futuro editorial es siempre más sombrío. Algo de esto parece confirmado por lo acontecido en el año 1961. El afianzamiento de una sola editorial redundó en la aparición de una media docena de novelas.

Pero el Uruguay es todavía (dicho sea esto sin enfática autoflagelación y sin acordarnos necesariamente de Lord Ponsomby) un país de cuento, un país de temas breves y de cortos plazos. Cada pueblo del interior, cada oficina de la capital, cada uno de nuestros intensos y efímeros entusiasmos, puede ser un formidable tema de cuento. Aun ese Montevideo que vive encerrado en sí mismo, de espaldas al resto del país y al resto del Continente, es también un tema de cuento: claro que un cuento un poco sórdido, mera variante local del tema universal del egoísmo. De los uruguayos depende que cada mundillo se transforme en un mundo, que a breve plazo su tierra, sin dejar de ser un país de cuento, pase a ser asimismo un país de novela.

Hasta hace muy poco, sólo los escritores —y no todos— leían a los escritores —y no a todos. El lector a secas, el lector puro, más bien tendía a evitar todo contacto con la literatura

autóctona. En rigor, esa resistencia a consumir el producto nacional podía ser interpretada como una natural, inevitable tendencia del lector a despreocuparse de quienes hablaban un lenguaje híbrido, artificial, una suerte de esperanto literario. Por lo general, al lector no le molesta reconocer en los escritores una influencia extranjera. Más aún, a veces la influencia (o el personal buceo para descubrirla) representa un atractivo más de la lectura. Que en Quiroga convivan huellas de Poe y de Maupassant; que en Reyes aflore un poco de Balzac y algo más de Zola; que la reiterada Santa María, de Juan Carlos Onetti, constituya una suerte de Yoknapatawpha faulkneriano; que Borges sea una corriente subterránea en los cuentos de Mario Arreguí, nada de eso es demérito sino riqueza. Pero la comarca extranjera, la región insólita, que aparecía en muchos de nuestros escritores (más concretamente, de la provincia poética de AUDE o del grupo 'Cuadernos Herrera y Reissig' que dirigió, hasta su muerte en 1959, el escritor Juvenal Ortiz Saralegui) era una comarca extrageográfica, con una fauna y una flora tímidamente librescas y una total ausencia de reales asideros. Eso ya no era evasión sino ajenidad.

Desgraciadamente, durante muchos años el lector corriente identificó a la literatura uruguaya que, en varias capas generacionales, siguió a la del 900, como una literatura de corzas y gacelas, y por eso mismo estableció una higiénica distancia entre su gusto y aquellas inocuas metáforas de vitrina. Sin embargo, allí el lector corriente demostró cierta timidez en su espíritu de búsqueda, ya que contemporáneamente con las corzas, se publicaban narraciones de Espínola, Morosoli y Da Rosa; poemas de Liber Falco, Juan Cunha e Idea Vilarino; cuentos de Felisberto Hernández, Luis Castelli y Martínez Moreno; ensayos de Zum Felde, Visca y Real de Azúa; comedias de Patrón, Maggi y Castillo; críticas de Rodríguez Monegal, Ángel Rama y José Pedro Díaz. Es decir: varias promociones estaban creando una obra extragacelar y de vigencia nacional y humana.

De pronto, en 1960, el público pareció despertar. De la noche a la mañana, comprobó que existía una literatura nacional, y además que ésta era legible, y, por último, que movía criaturas, sentimientos y problemas que tenían algo que ver con su propio mundo. Súbitamente se sintió aludido, se sintió prójimo del personaje literario, del hombre ficticio que le alcanzaba el creador; súbitamente se enfrentó al hallazgo poético, a una fantasía que era solamente una combinación inédita de motivos reales. ¿Qué había pasado? ¿Acaso en 1960 los escritores uruguayos ejecutaron la sabia maniobra de una creación esplendorosa y simultánea? De ningún modo; 1960 fue simplemente un punto de maduración. Maduración del lector, más aún que del escritor, que en realidad venía madurando desde hacía quince años.

Hasta 1960 coexistieron —y no siempre fue una coexistencia pacífica— los escritores que venían de lo real, y aquellos otros exilados de la Arcadia. A partir de 1960, tal vez sigan coexistiendo gacelas insólitas y verosímiles criaturas, pero la diferencia estará en que hasta hace poco el público entendía que corzas y literatura nacional eran sinónimos, mientras que ahora supone que literatura uruguaya es el equivalente de realidad nacional. Claro, ninguna de esas dos opiniones tiene vigencia absoluta. Pero la única posibilidad de que las corzas sobrevivieran (¿por qué no?), es decir, que todo poeta mantenga su derecho a escribir sobre ellas, es, paradójicamente, que el lector las dé por muertas. Si después del funeral, hay algún poeta gacelario que continúe escribiendo, contra viento y marea, contra toda conspiración de silencio, habrá demostrado que su tema era tan auténtico como las primeras corzas uruguayas, aquéllas de Sara de Ibáñez que aparecieron en 1940 prologadas nada menos que por Pablo Neruda, y no el posterior achaque intelectual que produjo tantas resmas de canjeable, olvidados sonetos.

Evasión y arraigo, arraigo y evasión, todo mezclado. Pero hay otras mezclas, combinaciones, influencias, antilogías latentes. El arraigo y la evasión en la actual literatura uruguaya, están rodeados por otros arraigos, por otras evasiones. Es una historia demasiado larga de contar, pero de todos modos conviene hacer algunas breves, sintéticas precisiones.

Como en todos los rincones de América Latina, en Uruguay el fenómeno político ha mediatizado importantes aspectos de la vida cultural. Hoy en día resulta difícil entender lo que culturalmente sucede en mi país, si no se atan ciertos cabos del proceso político. Pero, aun así, la tarea no es sencilla, ya que por un lado el nexo entre política y literatura no rompe los ojos y, por otro, el proceso político cumplido en el Uruguay tiene poco que ver con el de la mayor parte de las repúblicas latinoamericanas.

Es difícil comprender, por ejemplo, el fenómeno tan extraño de que toda la política uruguaya se base en la existencia de

sólo dos partidos: el Blanco y el Colorado, pero más arduo resulta entender que prensa, oradores y opinión pública, los sigan llamando *partidos tradicionales* cuando hace un buen rato que ambos se han apartado del andarivel de sus respectivas tradiciones. Ahí también está todo mezclado y sólo esa mezcla puede explicar que el Partido Colorado (llevado, en su etapa más brillante, por su líder José Batlle y Ordóñez hacia un liberalismo socializante que en su época significó una vanguardia llena de osadía) tenga hoy un importante sector que puede ser considerado como el más reaccionario de nuestro panorama político. Sólo esa mezcla puede explicar que el Partido Blanco, mantenido largamente por su jefe civil Luis Alberto de Herrera en un indeclinable antiimperialismo, mantenga ahora frente a los Estados Unidos actitudes sumisas y bien mandadas que no tienen precedentes en nuestro estilo de política internacional.

Todos nuestros bienes y todos nuestros males giran alrededor de la palabra democracia. Hasta el año 1933, en el Uruguay democracia era una palabra que tenía arraigo; más que un hábito, era casi una superstición popular. Todavía hoy se la venera, pero sólo como a un mito; y también, como a los mitos, se la falsea. Opino que la fecha clave es marzo de 1933, momento dramático y decisivo en que Gabriel Terra establece su dictadura y Baltasar Brum tiene el supremo gesto de suicidarse en mitad de la calle, en defensa de la legalidad, de las libertades arrasadas. En ese instante también quedó herida de muerte la fe que el uruguayo tenía en su democracia, el arraigo de esa palabra en la opinión pública. Con su suicidio, Brum le hizo a su pueblo la señal del coraje, pero ese pueblo, en aquel instante, prefirió mirar hacia otro lado.

Nueve años después, con otro golpecito que fue llamado el *golpe bueno*, se verificó con cierta pompa el regreso a la legalidad, pero, como bien lo ha destacado Roberto Ares Pons, "el restablecimiento de la *normalidad democrática* fue meramente formal, nuestro pueblo ya no tenía verdadera fe en instituciones repetidamente violadas, ni vocación suficiente para una apasionada defensa de las premisas del régimen". Desde 1933 hasta 1942, o sea durante los nueve años de dictadura que van del *golpe malo* al *golpe bueno*, la opinión pública idealizó la democracia perdida, apuntó a ella en la clandestinidad. Pero a partir de 1942, cuando nuevamente quedó hecha la ley y por consiguiente también hecha la trampa, demostróse cabalmente que el trauma político de 1933 era más profundo de lo que habían calculado los sociólogos. Y aunque hasta ese momento se habían llevado a cabo fugas aisladas, sólo entonces comenzó una evasión casi colectiva.

La cáscara democrática siguió en pie, pero se fue quedando sin pulpa y sin carozo. La democracia se convirtió en un confortable lugar para exilarse dentro del propio país. A la democracia le pidieron asilo los tramposos, los coimeros, los estafadores, los venales. Su hábitat era la penitenciaria, pero ellos se asilaron en la democracia. Fue entonces que los hombres públicos de mora intacta, pero de escaso ímpetu, para no ser manchados por la corrupción huyeron de la política, de los cargos públicos. La *élite* (una *élite* creada artificialmente e integrada no precisamente por aristócratas sino por pitucos, nuevos ricos, y ciertos especímenes de clase media con vocación de neorriqueza y pituquería) escapó hacia el esnobismo. La clase media propiamente dicha, la enorme clase media que es la que da el colorcito del país, se refugió en el deporte, particularmente en el fútbol, esa barata y productiva anestesia. El proletariado se evadió hacia problemas ajenos, externos al país. En cuanto al campesinado, ya era de por sí un evadido, quizá el más antiguo de nuestros cuadros sociales, porque nuestro campesino todavía no se ha sobrepuesto a la herencia del gaucho, desarraigado y nómada, todavía no ha aprendido a desear —y menos aún, a conquistar y a defender— su pedazo de tierra.

Con la evasión de los mejores y el campo libre para aquellos que el periodista Carlos María Gutiérrez denominó certeramente los *proxenetas de la crisis*, con una creciente y casi desafiada perversión de las peores formas de la demagogia, con una nefasta tendencia (tanto desde la extrema derecha como desde la extrema izquierda) a urdir simplificaciones y a colgar etiquetas que envilecen no sólo los ataques sino también las defensas, el panorama 1962 no tiene en el Uruguay la trágica urgencia del hambre, del despojo, de la ausencia total de libertad, pero muestra en cambio otro rostro que no sé si al final no será más infausto y más ignominioso que todo eso: es el rostro del quemimportismo, de la indiferencia, de la molición convertida en cinismo, de la decencia convertida en bochorno.

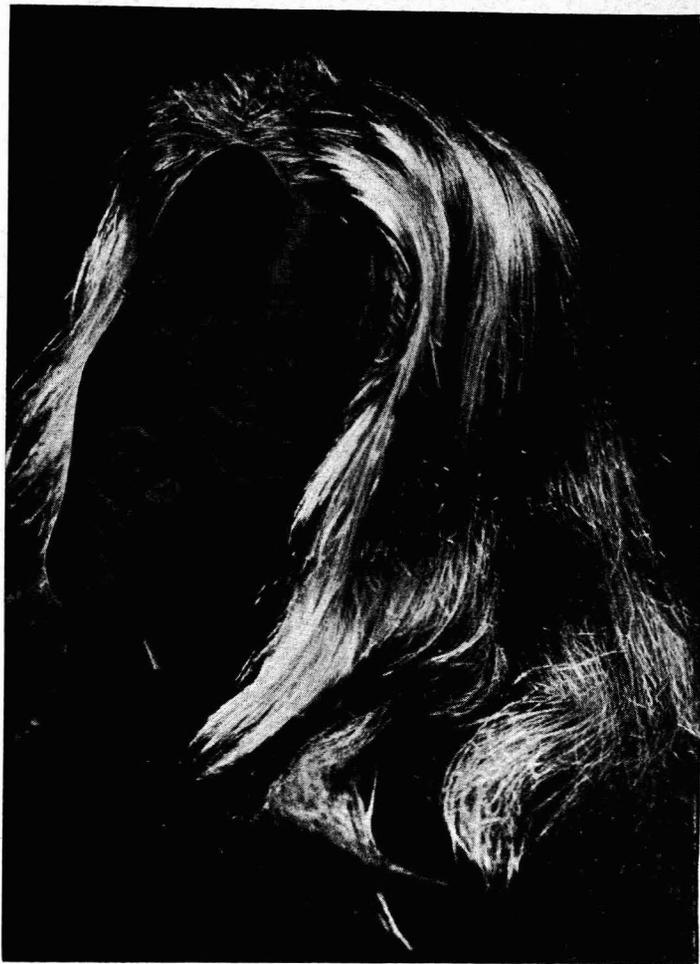
Curiosamente, frente a ese panorama político y social con creciente tendencia a la evasión, el único sector que, sin previo acuerdo (más bien cada uno por su lado), parece habérselo deci-

dido a jugar la carta de la sinceridad, de la decidida e incómoda incursión en las verdaderas causas de la crisis, de la búsqueda de sus razones y sobre todo de sus raíces, es justamente el clan intelectual, o por lo menos la más creadora y vital parte del mismo, ese estrato que algunos llaman la *intelligentsia* y que en la definición del Oxford Dictionary es "aquella parte de una nación que aspira a pensar con independencia". En ese sentido, por ejemplo, es preciso reconocer que el tema de la Revolución Cubana ha desempeñado un papel fundamental. Aun los que mantienen serias objeciones frente a algunos planteos, proceder, actitudes y alianzas de Fidel Castro, tienen que admitir que la Revolución Cubana ha sido un catalizador altamente positivo. Por lo pronto, sirvió para acelerar una reacción política en escritores que hasta ese momento estaban parapetados detrás de su erudición o de su fantasía; sirvió también para que muchos de ellos sintieran la necesidad de un compromiso y en decidida actitud no vacilaran en arriesgar sus empleos, sus carreras y hasta el mantenimiento de una saludable distancia con los piquetes policiales; sirvió finalmente, para que ese tema externo, aparentemente lejano, se convirtiera en reclamo nacional, y, sobre todo, para que el tema de América penetrara por fin en nuestra tierra, en nuestro pueblo y también en nuestra vida cultural, que siempre había padecido una dependencia casi hipnótica frente a lo europeo. Para otros latinoamericanos resulta un poco difícil comprender que no tenemos indios, y que cuando los tuvimos (a diferencia de otros grupos étnicos de América Latina) no sólo fueron nómadas e inestables, sino que también fueron reacios a toda manifestación artística. En consecuencia no tenemos folklore indígena y apenas si nos queda algún saldito de tradición gauchesca, que ni siquiera es toda nuestra ya que la poseemos en desigual condominio con la Argentina. Por eso, mucho del aparente arraigo que habían producido nuestras letras, pertenecía más bien a aquella zona que antes denominé *literatura falluta*; no era arraigo sino parodia de arraigo, y la publicitada tierra que contenía no era la del campo abierto sino la de la macetita que el escritor regaba pacientemente en el pretil de sus inhibiciones o, en el mejor de los casos, en el balcón de sus fervores. En nuestro pretendido arraigo, hubo siempre un complejo de culpa. Quizá sea por eso que todos los años celebremos con bastante fervor un episodio histórico conocido como el Éxodo del Pueblo Oriental, éxodo que, después de todo, fue la primera de nuestras evasiones.

Creo que nuestro pueblo tiene una raíz tan noble y tan generosa como la de los mejores de América Latina; creo que hay en él una disponibilidad de afecto y una capacidad de saber escuchar a los demás, que, en medio de un internacional diálogo de sordos, puede significar algo constructivo. Pero ese mismo pueblo, no sé si por legado del masoquismo tanguero o por cierto excesivo ritual de machismo, ha llegado a sentirse inhibido, no precisamente por sus defectos (en realidad, no tiene inconveniente en ostentarlos) sino por sus virtudes, que en cambio le provocan algo de cortadía y hasta vergüenza. Ese desequilibrio, esa falsa postura, me parece uno de los rasgos más patéticos y más frustrantes del hombre uruguayo.

Que el escritor de mi país haya tomado, o esté tomando, conciencia de sus pocos arraigos, de sus numerosas evasiones, me parece por lo tanto uno de los acontecimientos más saludables de los acaecidos en la mansa historia de la literatura uruguaya. Y tan saludable como todo eso, me parece el hecho de que nuestros escritores ya no le hagan ascos a otras formas más modestas (pero, en nuestro medio, más verdaderas) del arraigo. Cuando nombramos esta palabra: *arraigo*, tenemos cierta inevitable tendencia a tomarla al pie de la letra, a embaucarnos con su símbolo implícito. Decimos *arraigo*, urgentemente imaginamos *raíces*, e ipso facto le ponemos *tierra*. Pero es obvio que hay otros modos de arraigo, y así como podemos echar raíces en las tradiciones, también podemos echarlas en el tiempo en que vivimos (así sea el menos prestigioso de los presentes), en el área donde habitamos (sea ella un cantegril, una granja colectiva o el tercer piso de una propiedad horizontal), en la clase a que pertenecemos (así sea la descolorida y tornadiza clase media) o en el ritual que compartimos (así sea el condenadamente abstracto de llenar cuartillas).

El hombre puede evadirse hacia Dios, pero también puede echar raíces en Él; puede echar raíces en la tradición, pero también puede evadirse hacia ella. Todo depende de dónde resida el verdadero reclamo, la verdadera urgencia, la impostergable necesidad. El arraigo se da siempre en el sentido de la conciencia, a veces de la más oscura conciencia, y el resto, todo el resto, es evasión. Por eso está todo mezclado, por eso lo que en uno es arraigo, en otro es evasión, y viceversa, porque no todas las conciencias hablan el mismo lenguaje, señalan el mismo norte, tienen la misma urgencia.



"una fauna estilizada y silenciosa"

Tengo la impresión de que los uruguayos, y en primer término los escritores, estamos aprendiendo a mirar hacia América Latina, a sentirnos partícipes de su destino. Ustedes pensarán que ya era hora. Pero, claro, no pueden saber qué desolador es, aquí en América, hacer un inventario de nuestro contorno, hacer un censo de nuestros prójimos más próximos, y no poder registrar ningún rostro de indio. El día en que el psicoanálisis deje tranquilos a los individuos e invite a las naciones a que le cuenten su vida, es probable que al Uruguay se le descubra un complejo de falta de indios. Ustedes, y como ustedes los demás pueblos de América Latina, que tienen ese orgullo y felizmente son conscientes de él, no pueden saber qué incómodo es, y qué frustráneo, haber pasado los años, y las decenas de años, mirando a Europa por sobre el Atlántico, reclamándole un sustitutivo de aquel orgullo, un sentido a nuestra ajenidad, y comprobar luego que, así como el océano antes de mojar nuestros pies se convierte preventivamente en río, nada más que río, así también aquella riqueza de tradiciones, antes de tocar nuestra cultura, se transformaba preventivamente en influencia, nada más que influencia. Ustedes no pueden saber cuánto cuesta cambiar de sueños, y cuánto reconocer la propia frustración. En eso estamos y, naturalmente, la literatura que estamos produciendo no es todavía dinámica, poderosa, vital; es, quizá, esperanzada, pero también melancólica; tiene convicciones bastante firmes, pero aún no se ha desprendido de sus viejas y prescriptas nostalgias. Estamos así como en la pubertad de nuestro latinoamericanismo, y nuestros hermanos de América Latina tendrán que perdonarnos si de vez en cuando nos sale algún gallo literario, alguna nota en falso. Sucede, sencillamente, que estamos cambiando la voz. Pero estoy seguro de que esta vez no vamos a evadirnos, de que la *literatura falluta* es ya un capítulo del pasado, de algo que podríamos llamar casi literalmente nuestro *pretérito imperfecto*. Una modesta prueba de ello es precisamente todo esto que hoy les he dicho. Hasta ahora, los uruguayos habíamos sido capaces de criticar acerbamente a nuestro país y a nuestros modos de vida, dentro de fronteras, pero en cuanto íbamos al extranjero cumplíamos la indeliberada consigna de ponerlo por los cuernos de la luna. Es una actitud que a veces lleva el nombre de patriotismo y a veces el de inflación. Que yo les haya hablado aquí confidencialmente de algunas de nuestras sombras, de nuestras frustraciones, de nuestras carencias, no significa por cierto que hayamos cambiado de consigna. Significa tan sólo que, al dirigirme a otros latinoamericanos, no les estoy hablando a extranjeros. Significa, simplemente, que me siento en mi casa.