



MARIO
BENEDETTI

Literatura uruguaya
del siglo XX

Mario Benedetti
Literatura uruguaya
Siglo XX

Benedetti, Mario

Literatura uruguaya siglo XX / Mario Benedetti. - 1a ed. -
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Booket, 2021.
592 p. ; 20 x 13 cm.

ISBN 978-987-8435-41-1

1. Narrativa Uruguaya. I. Título.
CDD U863

© 1997, Fundación Mario Benedetti
c/o Schavelzon Graham Agencia Literaria
www.schavelzongraham.com

© 2021, Editorial Planeta S.A.
Cuareim 1647, Montevideo - Uruguay

Derechos reservados de esta edición

© 2021, Grupo Editorial Planeta S.A.I.C.
Publicado bajo el sello Booket®
Av. Independencia 1682, C1100ABQ, C.A.B.A.
www.editorialplaneta.com.ar

1ª edición en esta presentación: octubre de 2021
800 ejemplares

ISBN 978-987-8435-41-1

Impreso en Talleres Gráficos Leograff S.R.L.,
Rucci 408, Valentín Alsina, Pcia. de Buenos Aires,
en el mes de septiembre de 2021

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723
Impreso en la Argentina

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446 de la República Argentina.

La literatura uruguaya cambia de voz

I

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 parecieron 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. En general, vienen ligadas con 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, y 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 golpear 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 otra familia 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 Guillén: *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 directo, sino a partir 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 transpiraciones 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.

II

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”.¹

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 reconocerlo, quizá porque, en el fondo de su conciencia, no le hace mucha gracia ese colorcito seudoeuropeo, 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 trasmutara las timideces reales en una grandiosa epopeya literaria; sería mayor proeza aun 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 montevideano. El montevideano 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, desmontando 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 dicción”.²

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 montevideano reside sobre todo en la obligación colectiva que, todo lo inconscientemente que se quiera, contrae el montevideano 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 montevideana, pero sí es esencial y quizás imprescindible que el escritor, antes de lanzarse a decir su verdad, esté seguro de no estarse 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; quedan ellas para los narradores como Horacio Quiroga, o Francisco Espínola, o Serafín J. García, quienes, vistos desde la presuntuosa atalaya del soneto gacelar, deben parecer poco más que prosaicos cronistas del folclore 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 ésa, como ya lo mencioné, la única Arcadia posible para el montevideano. 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 cuestras 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 disco 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 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 ingenuidad que sólo de la tierra sale y que tendrá que recuperar el hombre para salvarse”.³ 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, previo a toda creación) el Montevideo verdadero, esencial. Tanto le han repetido al montevideano 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 montevideano 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 antiguas impresiones de lo montevideano 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 engañarse 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 montevideano, 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 le estorben sus respectivas conciencias ciudadanas.

III

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, 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 Angel 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 sestea 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 cursilería tiene algo de arraigo, y nuestro esnobismo algo de evasión.

Los cursis dominaron el panorama cultural hasta hace algunos años; ahora parece haber llegado el turno de los esnobs. Creo que hay dos posibilidades de comunicación para el poeta: hablar de su vida interior o hablar de su entorno. En la época marcada por lo cursi, los poetas 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 desaforada 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 esnobs.

Naturalmente, siempre existieron esnobs en nuestro medio, pero nunca tan arracimados como ahora. El esnob 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 eslóganes 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. El lector vocacional es capaz de gustar a fondo una obra de Dickens o una de Robbe-Grillet, si es que verdaderamente le 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

esnob 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 esnob 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 esnobs como para cometer la cursilería de negar que somos cursis.

IV

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 sería 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 hasta 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, 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 veinte 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, 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 exiliarse 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?”,⁴ 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 elite, con todos los condicionantes de novelería y esnobismo que ese término implica. 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 el Uruguay 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 elite y existe un gran público; la elite es el sector intelectualmente más evolucionado de ese gran público y es, en definitiva, una presencia bastante lógica. Pero en el Uruguay existe una elite sin que exista el gran público, y entonces esa elite 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 —y 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 elite, 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 elite 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 acepción muy limitada, ya

que no incluye un amplio apoyo popular. Nuestra elite 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. Hasta no hace mucho, la posibilidad de profesionalizarse era mirada, en algunos medios de teatro independiente, 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 esta 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 mamarracho. No obstante, siempre es imprudente engolosinarse con éxitos aislados. No hay profesionalización posible sin una 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 dispuesta de tal modo que brinden sólo una sección limitada del mundo exterior.⁵

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 abierta frente a sí y, por mesurados y ecuanímenes 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 el Montevideo de hoy, no significa exactamente lo mismo que cerrarlas 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— por nuestras urgencias, por nuestros prejuicios, por nuestra cuota personal de coraje o por 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 apagones, 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 eslóganes, 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.