

Balance y liquidación del siglo xx

Oscar Brando*

* Profesor de Literatura (IPA), licenciado en Filología Hispánica (Universidad Complutense de Madrid), doctor en Letras (Universidad Lille 3, Francia). Investigador SNI. Profesor de grado y posgrado en Formación Docente y Facultad de Humanidades (Udelar). Investigador asociado de la Biblioteca Nacional del Uruguay. Docente de la Facultad de la Cultura del CLAEH.
✉ obrandoaramuni@gmail.com

Me remonto dos años atrás: en la Sala Julio Castro de la Biblioteca Nacional presentábamos, con Rosario Sánchez, el *Cuaderno de Historia* número 13, que llevaba por título *Cultura y comunicación en los 80*. Era esta una entrega colectiva que había coordinado Leandro Delgado para la serie publicada por la Biblioteca. Mientras un grupo pequeño de personas, casi todas colaboradoras del *Cuaderno*, nos reuníamos a conversar sobre la publicación, afuera se realizaba la última manifestación por el «No a la baja» antes de las elecciones del 2014, que llevarían a plebiscito la baja en la edad de imputabilidad penal. Creo que poco después, tal vez ese mismo día, tuve la idea de que era necesaria una continuación de aquella publicación y me propuse trabajar en algo similar para la década siguiente: los años noventa.

Evito los detalles del accidentado camino que recorrió lo que hoy, finalmente, pudo ver la luz en esta entrega de CUADERNOS DEL CLAEH. Pongo, bajo mi artificiosa mirada, la secuencia de signos que se agruparon aquella tarde. El nombre de Julio Castro evocaba los años setenta, el momento más oscuro de una dictadura que había comenzado a descongelarse justamente a fines de 1980, cuando el resultado de otro plebiscito, el de la reforma constitucional que proponía el gobierno dictatorial, iba a cambiar el rumbo del proceso cívico-militar. El contenido del *Cuaderno de Historia* partía de allí: casi nada de lo que se decía podía sustraerse de esa fecha de apertura y de una de clausura que parecía su espejo invertido: un referéndum que, en 1989, puso

en consideración la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. En el ahora/entonces del 2014, afuera, el ruido de un nuevo plebiscito nos hablaba de nuestra deriva cívica un cuarto de siglo después; adentro, un grupo de personas buscaba, quizá, una explicación de todos esos hechos.

No puedo decir que haya sido la iluminación inicial, pero rápidamente me fui dando cuenta de que le estaban faltando eslabones a esa cadena y que uno, si seguíamos pensando en décadas, estaba formado por los mentados años noventa. Sin ir más lejos, podría haber pensado, si no lo hice, que la existencia de un trabajo como el que se había presentado, en una serie llamada *Cuadernos de Historia* y en el que menos de la mitad de los participantes eran historiadores de profesión, solo era posible gracias a un cambio historiográfico ocurrido, fundamentalmente, en la última década del siglo xx. El cruce de la historia con distintas disciplinas, la posibilidad de tomar como objetos de estudio fenómenos culturales, se producía merced a un giro epistemológico que yo pretendía aprovechar estudiando, justamente, el período en que esa revolución había tenido lugar. Ahora, el trabajo de Marisa Silva sobre la nueva historiografía en los noventa, incluido en este *dossier*, y sus comunicaciones personales me confirman que no hubiera sido errado pensar de esa manera; mi idea seguía el derrotero de una historia cultural que se había impuesto como alternativa historiográfica en las últimas décadas. Un trabajo de este tipo no habría sido posible en los sesenta, me soplaban Marisa Silva en uno de nuestros diálogos electrónicos.

Los noventa: en resumidas cuentas

Vista en términos de instancias electorales, la de los noventa había sido una década empedrada de consultas: consulta sobre la privatización de las empresas públicas, sobre la seguridad social, sobre el sistema electoral. Fue también la década de la reforma educativa encabezada por Germán Rama. Pero esos años tenían muchas otras cosas que decirnos, además de las confirmaciones y los rechazos en nuestra cultura política; incluso en esta, no todo era ese tipo de participación cívica.

Los apuntes iniciales que realicé para que me sirvieran de guía en la tarea planteada parecían inspirados en las técnicas que llaman *tormenta* o *lluvia de ideas*. Sin un orden aparente enlisté asuntos de los que tenía ninguna, alguna o bastantes noticias. Puse «Consenso de Washington: neoliberalismo» al principio, para no escapar del lugar común y de la teoría del complot (si fueran los sesenta pondrías «dependencia», me soplaban ahora una voz interior) y, sin saber mucho de qué se trataba, fuese lo que fuese el tal consenso, dejar una impronta de gran amplitud a mis pretensiones. Cuando agregué a continuación «La deuda externa», sabía que era un tema de los ochenta: resonaba en mi cabeza la canción con ese título que Leo Maslíah había incluido en su disco de 1985 y los primeros números del semanario *Brecha* de fines de ese año que decían, palabras más, palabras menos, que la deuda externa era el problema principal del país. Se me ocurrió que, además del sentido

económico, el término *deuda* abría la posibilidad de entenderlo en otras dimensiones: educación, «modernización», inclusión social, derechos humanos... No se me podían negar buenas intenciones. Recordé luego la retahíla de plebiscitos, elecciones y referéndums para saber qué me decían sobre la cultura política y por si, además, agregaban algo sobre el «reformismo» uruguayo, la relación de los ciudadanos con el Estado, etcétera. Vuelto al ámbito internacional, cerré esta primera serie de asuntos con la caída del socialismo real y el fin de la guerra fría, en el mundo y en la comarca (había asistido, de manera indirecta, a la crisis del PCU y sabía que existían análisis recientes sobre ese período 1989-1992).¹

Sigo el orden arbitrario que gesté en aquella ocasión. Escribí «Redes sociales» sin pensar exactamente lo que ahora concebimos como tales o, tal vez, pensando en aquellas como el jurásico de las actuales. A fines de los ochenta y principios de los noventa estaban las coordinadoras y los campamentos, que señalaban otra forma de la cultura política: la que desbordaba las mangas institucionales y no aceptaba las respuestas educadas a lo que se consideraba violencia del Estado. Por allí se colocaban las ocupaciones liceales de la década y las formas de organización que se desmarcaban de los modos políticos tradicionales e incluían, si era preciso, las acciones violentas: en este orden de cosas lo más notorio del período había sucedido frente al Hospital Filtro el 24 de agosto de 1994. Ese mismo año, el 1.º de enero, con la noticia de la insurrección en Chiapas, habían renacido en algunos sectores ilusiones revolucionarias. El Foro de San Pablo buscaba reunir los disensos políticos desde la izquierda y el Mercosur era, a esa altura, un intento de eliminar fronteras comerciales.

A continuación el plan respiraba por zonas menos lejanas a mis conocimientos. Si el Frente Amplio gobernaba Montevideo desde 1990, entonces era legítimo volver a preguntarse por las relaciones entre izquierda y cultura y aplicar la mirada inquisitiva hacia las políticas culturales que propondría, si proponía, el gobierno departamental. Teatro Joven, entre otros, podía ser un síntoma. Dentro de un círculo reconocidamente literario, los noventa se expresaban a través de distintas narrativas: la testimonial no solo incluía las voces de izquierda que hacían mención a la dictadura, su cárcel, el exilio y los después, sino también el testimonio de los torturadores que haría eclosión con las declaraciones y los libros del marino Jorge Tróccoli. Batallas de la memoria, fracturas de la memoria jugaban su partido, mientras emergían los archivos secretos del Plan Cóndor y sufríamos una penúltima sacudida con el caso Berríos (cada suceso se convertiría en un libro, una película, sería el motivo de una ficción). Un primer momento de parálisis, luego de confirmada la Ley de Impunidad, comenzaba a deshielarse en la segunda mitad de los noventa: la Marcha del Silencio y las «memorias para armar» serían dos indicios de esa nueva etapa del testimonio. La pulseada entre historia y memoria prepararía la explosión de la historia

1 Véase Marisa Silva Schultze, «El Partido Comunista del Uruguay como objeto de estudio: problemas, novedades y desafíos». *Cuadernos del ClaeH*, segunda serie, año 34, n.º 101, 2015-1, pp. 87-110.

reciente después del 2000. Los noventa fueron la década de la novela histórica,² de un tipo de *thriller*, novela negra o urbana o sucia³ (no eran lo mismo, pero luego se vería), de una narrativa de la rabia, el asco,⁴ de algunas formas de lo fantástico.⁵ También fue el momento de lo que alguna vez llamé «fábulas de hogar quebrado»,⁶ que surcaban distintas orfandades, y de «radiografías de la intimidad» biográfica y autobiográfica.⁷ La marca generacional se había exhibido,⁸ pero, sobre todo, había quedado sumergida en los relatos de Julio Inverso, un poeta que se había suicidado en 1999 sin publicar ni una línea de su prosa. La última novela y la muerte de Onetti en 1994 podían señalar el duelo por algo que quedaba atrás. Hacía adelante, había que pensarlo, tal vez el lugar de culto lo iba a ocupar Mario Levrero.

La poesía se había cruzado con lo teatral en las *performances* que prolongaban la estética de los ochenta. Poesía, rock, protagonismo del cuerpo y de la imagen en todos los sentidos nos deslizaban desde Marosa di Giorgio a Movimiento Sexy y Dani Umpi en los dos extremos y dejaban en el recorrido la música performática de Tabaré Rivero, el teatro

-
- 2 Una lista de novelistas históricos del período no podría olvidar a Tomás de Mattos, Hugo Giovanetti, Napoleón Baccino, Juan Carlos Legido, el uruguayo-cubano Daniel Chavarría, Milton Schinca, Mercedes Rein, Hugo Bervejillo, Elena Romitti, Carlos Bañales y Amir Hamed, entre otros, con cultores circunstanciales de cuentos en ese género, tal como puede leerse en la muestra *Contando historia* (Montevideo: Cal y Canto, 1995). En otra ocasión postulé el parentesco entre la novela histórica y el ensayo, en particular cuando ambos articulan en el manido tema de la identidad.
 - 3 Estoy pensando, sin discriminar, en Omar Prego, Renzo Rosello, Felipe Polleri, Rafael Courtoisie, Horacio G. Verzi, de nuevo Chavarría, Hugo Fontana, Juan Grompone, Fernando Butazzoni, Henry Trujillo, Carlos Reheman, etcétera. El género, de empedrada hechura en esa década, ha tenido una explosión significativa en años recientes.
 - 4 Destacaría en este andarivel a escritores como Ricardo Prieto, junto con los más jóvenes Ricardo Henry y Daniel Mella.
 - 5 Un lugar destacado tendría Ana Solari, tal vez la más constante escritora de ciencia ficción uruguaya. Otro espacio de los fantásticos (vistos a veces como nuevos *raros*) lo reservaría a Juan Introini. Para recorrer el *fantasy* y sus inmediaciones habría que acudir a antologías y recopilaciones de cuentos del período: *Más vale nunca que tarde* (1990), *Extraños y extranjeros* (1991), *Diez de los noventa* (1991), *La cara oculta de la luna* (1996) y la reunión de relatos «Cuentos de 20 a 35» que publicó la revista *Punto y aparte* en su número 33, de junio de 1990.
 - 6 En el artículo con ese título, que reprodujo una ponencia en el congreso de la Asociación de Psicoanalistas del Uruguay, me referí a algunas obras de Mario Levrero, Carlos Liscano, Alicia Migdal y Pablo Casacuberta, leyéndolas a partir de la imagen del hogar, del viaje, del lugar del que se sale y al que se vuelve. Por cierto, cada uno de estos escritores tenía una obra que desbordaba ese tema.
 - 7 Biografías, falsas biografías, autobiografías y autoficciones fueron recorridas por Roberto Appratto, Alicia Migdal, Hugo Achugar, Carlos María Domínguez y Teresa Porzecanski.
 - 8 Con el antecedente de *Zafiro* (1989), de Gustavo Wojciechowski (*Maca*), la novela emblemática del período quizá sea *La cura* (1997), de Gabriel Peveroni. Las que estaba escribiendo en esos años Lalo Barrubia se conocerían a partir de la publicación de *Arena* (2003).

de Roberto Suárez y Mariana Percovich, los ciclos de lecturas y los festivales de poesía, el final de las Ediciones de Uno, puntal de los ochenta. La aparición, tardía en la década, de Murga Joven, asentaba el proceso de contaminación y mutación que la expresión popular carnavalera había estado sufriendo en los años anteriores. Mucho se había visto desde la BCG hasta Contrafarsa y más se vería en los dos mil, cuando la nueva estética murguera alcanzara su máxima capacidad mediática con Agarrate Catalina (¿coincidieron en 2003 el comienzo de la televisión con el debut de esa murga joven en el Carnaval mayor?).

Del video al cine, los noventa se mostraban eclécticos y de transición. La presencia de institutos (INA) y de fondos de ayuda (Fondo Capital, FONA, Ibermedia) para la actividad audiovisual prepararía la década siguiente, que sería la de un verdadero despegue. Mientras tanto sobrevivía el videoarte, el documentalismo, de la mano de CEMA, daba un paso largo con *Pepita la pistolera*, el cine de imaginación producía esa rara gema que se llamó *El dirigible* y la impronta generacional, de buen desarrollo en los dos mil, tendría su realización con *Una forma de bailar*. Mezclada entre los medios nacía TV Ciudad, municipalización montevideana del cable, alternativa de las veteranas radio (¿había una nueva era de radios comunitarias?) y televisión abierta y novedad junto a internet (los ciber) y la todavía incipiente telefonía celular.

Se me aparecía luego el lugar y la importancia de la prensa. El primer editorial de la revista *Posdata*, «Por qué una revista», del 9 de setiembre de 1994, me hacía ver, con la comparación entre un semanario y una revista, la distancia que iba de la prensa de los ochenta a la de los noventa. Manuel Flores Silva, que había dirigido el semanario *Jaque* en la década anterior, defendía ahora la despolitización y desideologización de un periodismo que ayudara a abrirse al mundo, con un compromiso más ciudadano que político, una inclinación sobre la sociedad, la comunicación, la información y el consumo más que sobre el Estado y los partidos. En el coloquio de este *dossier* se plantea la pertenencia o no de estos órganos de prensa a la órbita de los partidos de los que formaban parte sus direcciones. El nuevo tipo de periodismo de investigación parecía equilibrar los réditos políticos con los sociales. También se habían hecho apuestas culturales y fue la década de *El País Cultural*, *La República de Platón*, *Posdata-Insomnia*, *Tres*: una mirada muy rápida por esas páginas me había dejado la impresión de la fragmentación de públicos que estas publicaciones aprovechaban al tiempo que provocaban. Pero no pude avanzar en la investigación. Cierta radicalización en defensa de la alta cultura en *La República de Platón* o en *Insomnia* parecía encontrar su balance en medios más eclécticos: el *Cultural* de *El País*, *Tres* y los ya existentes y permanentes en toda esa década: *Brecha* y *Cuadernos de Marcha*. *Graffiti*, *El Estante*, la revista de Cinemateca, hasta 1995, y las publicaciones de la institución que la sucedieron, la revista de Socio Espectacular con su *Separata*, apuntalarían en distintos momentos la opción por la cultura. Socio Espectacular era un tema: ¿despedida al teatro independiente, alternativa al teatro comercial? Socio Espectacular mostró que también en el ámbito de la cultura comenzaba a importar la gestión. El Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo ponía manos a la obra en

la medición de las necesidades, los apetitos y la circulación de bienes culturales. Industrias culturales y consumos culturales fueron conceptos comunes en la época. El mundo editorial de libros y de discos sufría transformaciones sobre las que debía decirse algo.

¿Era el fútbol un prisma adecuado para mirar a través de él la realidad uruguaya de fin de siglo? Había que intentar saber, creía yo, cómo se habían alineado los astros para que coincidieran Luis Cubilla y Hugo Batalla, el problema de los «italianos» (los «repatriados», en el trabajo que presenta Julio Osaba en este *dossier*), la formación de la empresa Tenfield, el mundial juvenil de Malasia de 1997 y la larga espera de doce años para volver a jugar un Mundial mayor después de Italia 90. El fútbol (como el carnaval, como la novela histórica, como tanta cosa) apelaba a la «identidad», vieja novedad que tuvo su cuarto de hora en los noventa. Sobre el debate de la viabilidad (caro a los sesenta) y el espíritu más migrante que cosmopolita que parecía habernos asistido como colectividad, revelábamos procesos conservadores («rumiación cultural», en términos de Gabriel Peluffo), nostálgicos («mitologías de ausencia», según Teresa Porzecanski) y hasta melancólicos. Al mismo tiempo, conseguíamos expresarlos mediante las estrategias conceptualistas de las artes visuales y sacudíamos la modorra provinciana para ponernos al día, para «dejar de atarlo con alambre», como dice uno de los panelistas del coloquio incluido en este *dossier*.

Esta «modernización» tendría costos altos en las maneras de ser (o de creer que éramos). Allí se me aparecía la figura de Fido Dido, un personaje de historieta que había sido comprado para la publicidad de un refresco: su consigna era «hacé la tuya» y con su insolidaridad conmovía un supuesto espíritu solidario de los uruguayos. ¿Qué había en los noventa que permitía que ese personaje se ubicase en un lugar representativo? Años después, a la altura del 2011, otra publicidad, ahora de una empresa de televisión por cable, instalaba la imagen del «nuevo uruguayo», obligando a recordar a aquel Fido Dido y a encontrar y explicar, si se podía, las siete diferencias. «Prosperidad» y «consumismo» (necesito las comillas) parecían reunir los dos momentos, con un amargo detalle: entre uno y otro había sucedido la crisis del 2002.

En algún lugar escribí que los uruguayos queríamos mucho a nuestro país pero nos íbamos en estampida. Dicen los índices que entre 1985 y 1994 hubo una caída abrupta de la pobreza; dicen que luego esa tendencia se estancó para revertirse y volver a crecer a partir de 1999. Los intentos de repatriación que se hicieron con el retorno de la democracia fueron, desde el punto de vista demográfico, débiles, y la tendencia emigratoria continuó durante toda la década del noventa. Los demógrafos no establecen una relación directa entre pobreza y emigración y observan que no son los sectores más desposeídos los que emigran o desean hacerlo. Sin embargo, la crisis del 2000 volvió a crear, como en los años setenta, una fuerte corriente de salida del país. El retorno de algunos emigrados luego de 1985 y el contacto ya más fluido con los que se habían quedado afuera tuvieron como consecuencia, en el ámbito académico y universitario, una puesta al día acerca de lo que en otros países se hacía. La Universidad de la República se encargó de las ciencias sociales en democracia, cuyo desarrollo había quedado en manos de centros privados en los años de

dictadura. Tanto en las facultades ya existentes (Derecho, Humanidades y Ciencias) como en nuevos centros (Facultad de Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Facultad de Psicología) se buscó el desarrollo de un conjunto de disciplinas que habían permanecido en el *freezer* desde principios de los años setenta. Al mismo tiempo era posible establecer contacto con nuevas epistemologías en el área de los estudios culturales, ya fuera por alguna gente que regresaba como por otra que se asomaba personalmente o a través de sus libros.

¿Quién puede hablar de cultura en los sesenta (¿por qué siempre los sesenta?) sin referirse a radio Sarandí y Teledoce, *Discodromo Show*, Rubén Castillo, el canto popular, la canción de protesta, el rock nacional, Mateo, Los Iracundos y los Shakers? La distancia con los noventa ¿es cualitativa o cuantitativa? Porque, sin dudas, en el tratamiento de las músicas populares difícilmente no aparezcan las tensiones entre mercado, compromisos, estéticas, medios de comunicación: arte y negocio. Luego de la fuerte polémica entre el rock y el canto popular de fines de los ochenta,⁹ el debate pareció acallarse y los noventa se mostraron más contemporizadores: Fernando Cabrera y Jorge Drexler, el hip-hop, Peyote Asesino en MTV, Cuarteto de Nos y La Vela Puerca. La movida tropical era candidata a una atención privilegiada, luego del giro «parodístico» que había sufrido a fines de los ochenta. La presencia de Sonora Palacio y luego Karibe con K, de la mano de Eduardo Rivero, completarían una década esplendorosa que tendría su culminación con Los Fatales.

Finalmente, se me presentaba una oposición tradicional a confirmar o a desmontar: el campo y la ciudad. Me constaba, por mis lecturas apuradas y parciales de los trabajos de María Inés Moraes, que el mundo rural había sufrido hondas mutaciones, pero mis nociones de los noventa no excedían la imagen de un eucalipto. Sobre la ciudad, creía haber leído en algún lado que el primer cíber se había instalado en un *shopping* a mitad de la década: si no fue así, debió serlo. Tal vez las novedades no estuvieran tanto en los cantegriles o en las mansiones de Carrasco. Como señala una de las panelistas del coloquio que aquí presentamos, nos debíamos nuestras «escenas de la vida posmoderna» tal como las había observado Beatriz Sarlo para la ciudad de Buenos Aires.

Lo que hubo y lo que no

Dos años, decíamos, han pasado entre mi intención inicial y este logro: presentar hoy, en *Cuadernos del Claeh*, el resultado del esfuerzo colectivo. El agradecimiento a quienes lo hicieron posible, autores de los trabajos y responsables de la edición de *Cuadernos*, es tan inevitable como obvio. Lo que me fueron entregando pueden verlo los lectores que se

9 La resumo en «La de ayer y la de hoy. 50 años de cultura uruguaya», en Benjamín Nahum (coord.), *Medio siglo de historia uruguaya. 1960-2010*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2012, pp. 568-570.

asomen a esta aventura. Los resúmenes de cada artículo evitarían mi tarea de presentación de lo que hay; sin embargo, diré alguna cosa.

La larga descripción de mi plan supongo que denunció el delirio de origen: obtener un trabajo sobre cada tema. Sabía que era absurdo, que me aplicaría a pedir trabajos en una gama amplia y que, aun dentro de límites sensatos, algunos fallarían. Y así fue. Como verá el lector, los artículos, por formar parte de un conjunto, fueron en general más breves que los que publica habitualmente *Cuadernos del ClaeH*. Al mismo tiempo observará que algunos se ajustan a ciertos criterios académicos de presentación, mientras otros forman parte de un halo más indeciso entre la investigación y la opinión (tengo para mí que nadie se privó de opinar, así fuera de manera solapada y entre líneas). Por fortuna obtuve, en todos los casos, sólidos trabajos en muchas áreas, lo que no impide que el lector pueda preguntarse por qué no se hizo de otra manera. Todos querríamos decir cuánto más o de qué otra forma se podría haber escrito sobre historiografía, cine, teatro, televisión, artes visuales, fútbol de la década. Para dar un ejemplo, la gran amplitud del artículo de Abril Trigo me dejó sin algunas respuestas a las preguntas que le había hecho en el cuestionario al que alude al principio de su trabajo. Me permito revelar algunas de esas preguntas porque, aunque Trigo haya considerado que no eran pertinentes al tema planteado y ya no tengan respuesta, les revelarán al lector las intenciones de este coordinador con relación a los estudios culturales. Por ejemplo me preguntaba: Los estudios culturales o los estudios subalternos ¿generan una literatura o un arte o un tipo de producción simbólica original? ¿El testimonio es un ejemplo? ¿Cuáles son sus virtudes y sus debilidades? Y antes me había preguntado: ¿Por qué y cuándo se produce un cambio en la noción de *literatura*? ¿Eso solo afecta a la crítica o también actúa sobre la creación artística? Como estas, podría volcar aquí, ya no como coordinador sino como lector común, tantas otras inquietudes que me asaltaron cuando leí estos trabajos. Si sobrevolaban, quería que aterrizaran; si me ponían en el piso, quería que se elevaran. Así somos los seres humanos, ¿no? Sé que los propios autores se deben y nos deben nuevos abordajes al carnaval de los noventa y a la prensa del período, pero eligieron, en esta instancia, abrirnos una de las puertas posibles de esos temas.

Quiero agradecer a los invitados al coloquio, porque me permitieron, a veces, acometer algunos temas que sabía que me faltarían en el *dossier*. Claro que no pude convencerlos siempre de mis necesidades y, por suerte, cada uno habló de lo que se le antojó. La música, que tanto interés tiene siempre en el sondeo de un momento de la cultura, tuvo alguna chance en esa charla. Pero me consta que quedó una deuda, otra más, que pagaremos algún día («Cuán largo me lo fiáis», me susurra ahora el burlador de Sevilla).

La literatura, todavía (generación va, generación viene)

Para concluir, quisiera confesar que uno de los capítulos que más resentí por su ausencia fue el de la literatura. Todavía creo en ella o en una forma de ella que me educó en la lectura y en el silencio, en el esfuerzo y en la concentración. De allí esta coda. Digo en

el coloquio que había pensado escribir algo sobre Tomás de Mattos y había agotado parte de mi arsenal en el número anterior de *Cuadernos del Claeh*.¹⁰ Debí pensar algo más, pero o bien flaquearon mis fuerzas o quise evitar repetir conceptos que vertí en su momento. Tuve, en los noventa, participación como editor, crítico literario, periodista cultural y jurado en algunos de los concursos. En tres oportunidades, por lo menos, realicé panoramas de la narrativa del período,¹¹ de manera que disculpará el lector que me repita.

Veía, en aquellas ocasiones, que se podía organizar el siempre caótico corpus narrativo en algunas líneas que lo ordenaran. Como señalé sintéticamente más arriba, el testimonio había tenido sus altibajos y su terreno despaseado, con matas tupidas y peladillas: en algunos casos, como el del MLN, había sido abundante ya que, luego de la derrota y en una instancia que la organización no había vivido nunca, necesitaba refundarse;¹² menos presente y con notas distintas era el del resto de los grupos políticos, en particular los comunistas. El testimonio había sido un género latinoamericano que, siempre político en un sentido lato, no lo había sido inevitablemente en el sentido fuerte, esto es, acerca de dirigentes o movimientos políticos. También había podido crecer, como lo habían demostrado Miguel Barnet en Cuba o Elena Poniatowska en México, en otros ámbitos, con voces marginadas o no escuchadas que nos proponían «historias de vida». Ese tipo fue casi inexistente en la literatura uruguaya, tal vez porque el ámbito de las organizaciones políticas era demasiado poderoso e imponía su lógica al género. Tal vez, también, existía la posibilidad de que lo testimonial se fundiera con el policial o con el tipo de novela urbana heredera de la novela negra, para proponer una ficción documentalista que no poco oficiara de denuncia de los problemas de violencia e impunidad que continuaron existiendo luego del retorno de la democracia al país. Era, en parte, lo que Tomás de Mattos había llamado «narrativas de la impunidad»,¹³ integrando a la novela negra algunas novelas históricas o *thrillers* que parecían recorrer las mismas incertidumbres.

Un balance final de la década, en ese momento, me permitía ver que lo que había comenzado con entusiasmo en las inmediaciones de la ciencia ficción había declinado, con alguna contada excepción, hacia un *fantasy* que tanto podía tomar el sesgo de lo perverso

10 «Tomás de Mattos (1947-2016). Apuntes para un ensayo futuro. La estrategia del pasado», en *Cuadernos del Claeh*, vol. 35, n.º 103 (2016), pp. 119-133.

11 «La narrativa uruguaya y sus fantasmas (1985-1997)», *Papeles de Montevideo*, n.º 2, Montevideo, octubre de 1997; «Herencia e incoherencias. La narrativa uruguaya actual», *La Separata* de Socio Espectacular, S002, setiembre de 2000; «Narrativa uruguaya. Imaginación y testimonio», *El País Cultural*, n.º 623, 12 de octubre de 2001.

12 Véase Silva Schultze, o. cit., y en este mismo dossier, el Coloquio.

13 «Narrativa uruguaya y cultura de la impunidad I y II», *Cuadernos de Marcha*, tercera época, años VIII y IX, n.ºs 81 y 85, marzo y julio de 1993. Reescrito para Karl Kohut (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Fráncfort-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 1996, pp. 224-232.

y el asco como ciertas formas de alegoría en espacios cerrados o juegos o mundo cifrados. Aparecían relatos que exploraban la reescritura ajena o propia,¹⁴ otros que se tentaban con el novedoso mundo ciber sin que faltara la posibilidad de una pornografía real o virtual. Evito los nombres y los títulos para no convertir estas apreciaciones en una guía telefónica. Para concluir, no faltó el realismo que contó historias, pergeñó sagas familiares y biografías, se replegó en lo autobiográfico, delimitó interiores e intimidades que tocaron lo intangible o el muy tangible cuerpo que goza o que sufre.

En esta diversidad de opciones ¿se nos escapaba la opción «representativa», aquella que daría la mejor respuesta a los tiempos que corrían? Me refiero a esa sensación que tenemos cuando nos preguntamos: ¿dónde está la literatura que da cuenta de lo que está pasando? ¿Buscamos documentalismo en el arte? Los críticos nos preguntábamos, entonces, por qué la ciencia ficción, por qué el testimonio, por qué la novela histórica, por qué la literatura del asco o de la intimidad o de la violencia, y para cada caso teníamos una respuesta aceptable. Pero había algo que no nos abandonaba y era lo «generacional», el documento de una edad. ¿Aceptábamos los anacronismos, tanto cuando el arte atrasa como cuando adelanta? Vuelvo a un ejemplo que he tomado más de una vez: si en el año 2001 veía la película *25 watts*, tenía que pensar que la película podía decirme eso porque ya había pasado (y, seguramente, estaba pasando). Pero quizá también me estaba diciendo lo que iba a pasar, de una manera que anticipaba lo que luego revelarían otros métodos de observación. Con esto quiero pensar lo difícil que resulta para una expresión artística, sea un lenguaje o la realización de una obra, plantarse en la encrucijada de los tiempos.

En los noventa, quizá como un matiz que diferenciaba esa década de las que la contornaron, lo «generacional» no se desnudó: a diferencia del testimonio o la poesía de los ochenta o del cine, ¿cómo llamarlo?, «de jóvenes» de los dos mil, la narración de los noventa no tuvo esa nitidez o transparencia. ¿Fueron el rock o la música tropical los sucedáneos de esa ausencia? Un caso era lo suficientemente relevante como para que este *dossier* se ocupara de él. Lo tuvo entre sus prioridades hasta último momento, pero, como se ve, al final no pudo ser. Me refiero a Julio Inverso, un poeta nacido en 1963 que, al suicidarse en 1999, había dejado publicados cuatro libros de poesía. Lo que se sabía menos era que Inverso había escrito algunas narraciones que, a pesar de haber sido premiadas, quedaron inéditas y que hoy pueden ser vistas como un conjunto de alta significación. Inverso recorrió y registró, en clave autobiográfica (los nuevos críticos dicen autoficcional) esa década, como heredero de los ochenta y sufrido artista de los noventa. Publicada en los dos mil, su literatura dejó en evidencia la crisis profunda que el artista vivió en los noventa y que sería mejor entendida luego del año 2002. Escanlar, Peveroni, Mella publicaron en esa década; Inverso mostró parte de su poesía y guardó su prosa, que nunca vio en libro;

14 Juan Carlos Mondragón, Hugo Burel, Tomás de Mattos, Mario Delgado, en cierto modo Carlos Liscano (que profundizaría este modo en años posteriores) harían prácticas de la reescritura.

Lalo Barrubia escribió y recién comenzó a ver sus escritos en letra de imprenta con el nuevo siglo. Descubro, pues, esta penúltima deuda.

La última es el estudio de Levrero en los noventa, que, de haberse hecho, habría exigido un enfoque muy variado que desbordaba lo que habitualmente se considera ámbito literario. Levrero era un escritor surgido a fines de los sesenta con una peripecia vital a la que su literatura no había estado ajena. Parte de sus opciones narrativas (parte no) había estado vinculada a los sobresaltos de su vida, en particular a su relación con las formas de comunicación masiva: prensa, revistas, cómics, que habían impactado sobre su creación y a las que Levrero había conseguido sacar los mejores réditos. A principios de la década, en 1992, mientras vivía en la ciudad de Colonia, había publicado en Arca dos libros: una reunión heterogénea de relatos de distintos períodos de su creación, *El portero y el otro*, y *Nick Carter se divierte*, reedición de un folletín publicado en 1975 y «perdido», como buena parte de su bibliografía. Luego del intento sostenido en los ochenta con Ediciones de la Banda Oriental (tres títulos), parecía asentarse un compromiso editorial estable: los dos libros de Arca presentaban un diseño de tapa que prometía una serie. Sin embargo, esta asociación se cortó con el policial *Dejen todo en mis manos*, publicado en 1994 en una edición de Arca que hablaba de una nueva (y empobrecida) etapa de la editorial (el mundo editorial, otra deuda). Nuevamente en Montevideo se acercó a la editorial Trilce, que le publicó en 1996, con distancia de pocos meses, dos libros: *El alma de Gardel* y *El discurso vacío*.

Si se revisaran las publicaciones de la década desde el punto de vista de la creación se vería que en 1991 había reeditado, por primera vez en libro, el esperado *El lugar* para la colección Lectores de la Banda Oriental. Esta versión completaba la censurada en 1982, aparecida en la revista *El péndulo*, y cerraba la llamada trilogía involuntaria que había comenzado con *La ciudad* (1970, reeditada por EBO en 1983) y *París* (1979). *El portero y el otro* resultaba interesante tanto por los textos de los años sesenta que rescataba como por los nuevos en los que se atrevía a hacer «una crónica de hechos reales». Eran estos los «Apuntes bonaerenses», especie de diario personal de fines de los ochenta que había reelaborado para publicar en la revista *Crisis*, y el muy importante «Diario de un canalla», que continuaba el «género» de los textos anteriores y su impronta de «realidad». «Apuntes...» y «Diario de un canalla» abrían una modalidad de la literatura de Levrero que sería insistida en adelante y tendría como continuación *El discurso vacío* y el «Diario de la beca» del libro póstumo titulado *La novela luminosa*.

La precisión que acabo de hacer es central para entender el último período de la literatura de Levrero, iniciado en los años ochenta y acentuado en la década y media que siguió hasta su muerte. A su literatura de imaginación desplegada en sus novelas y sus cuentos se agregaba la recreación autobiográfica, generalmente en forma de diario. En el comienzo del «Diario de un canalla», fechado el 3 de diciembre de 1986, Levrero hacía mención de la «novela luminosa» que había estado escribiendo dos años antes, un relato que, según allí confiesa, tenía la idea secreta de exorcizar el temor a la muerte y el dolor que le provocaba la inminencia de una operación. La muerte y la escritura se reunían

en estos textos peculiares y esa lucha sería dramatizada, sin pausa, en todas las páginas autorreferenciales que Levrero escribiría hasta el final de su vida. El voluminoso texto que se publicó luego de su muerte, acaecida en el año 2004, revelaba la pelea por concluir «La novela luminosa» mientras usufructuaba la beca Guggenheim que había obtenido con ese fin. En paralelo, Levrero había escrito un diario del proceso creador que resultó, a la postre, la verdadera creación del libro.

En los años noventa ese complicado nudo tuvo un hilo más: la columna periodística que Levrero aceptó escribir para el semanario *Posdata* a partir de 1996 y que mantuvo, con algún salto, hasta el año 2000. La publicación de estas «Irrupciones» semanales, que fueron tomando distintos tonos a lo largo del tiempo, resultó, junto con el taller de escritura que Levrero tenía hacía años, un medio de vida y, en términos de difusión, su mejor vidriera. Uno de los panelistas del coloquio incluido en este *dossier*, secretario de redacción de *Posdata* en esos años, expresa que fue el medio de prensa el que «levantó» a Levrero, que estaba con su taller «muriéndose de hambre» y a quien no fue fácil convencer de aceptar la propuesta. Más allá del detalle dudoso de que una columna semanal lo fuese a sacar de la indigencia, es cierto que la prensa podía darle una visibilidad que Levrero no conseguía con sus libros, así ya comenzara a ser una figura de culto, multiplicada por los talleristas, los escritores que lo admiraban y un público devoto que lo leía. El carácter siempre anfibio de sus colaboraciones con medios masivos lo llevó a reunir casi todos los artículos publicados en esos años y editarlos en dos de las quince entregas de una original colección de pequeños libros que seleccionó entre sus amigos, discípulos y admiradores (De los Flexes Terpines, Montevideo, Cauce, 2000).

A partir de aquí silencio estas líneas para que el lector se concentre en lo que importa verdaderamente. Luego dirá si vale la pena que alguien recoja esta posta, para continuar pensando la primera década del siglo que corre. Sea.