

## Introducción

El 10 de octubre de 2014 se realizó el Tercer Encuentro Nacional de Escritores organizado por el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. En esa oportunidad, recibí la invitación para participar en la mesa “Diálogo transversal sobre las generaciones”. El texto de presentación de la misma decía: *Uruguay ha generado y viene generando un conjunto nutrido de escritores, también seguirá, sin dudas, generándolos. Para ello han sido convocados variados participantes para que den cuenta de su opinión sobre el mapa de la organización de los escritores y sus tendencias en el país. ¿Cómo se organiza en 2014 este conjunto vasto de integrantes? ¿Qué diálogo se genera —si se genera— entre posibles continuidades, parricidios o infanticidios? ¿Cuáles son los nombres que más circulan en el entorno? ¿Cuál es el motivo de circulación o sus medios de difusión? ¿Cuáles son sus temáticas?*

Las preguntas planteadas para aquel encuentro pecaban, necesariamente, de ser excesivamente vastas. Pero, a su vez, proponían generar puntos de fuga que escaparan de las escuadras en las que el ambiente académico tiende a encorsetar la producción de los últimos veinte años, incluso más. Escuadras que parecen no salir de la deuda que la crítica de la generación del 45<sup>1</sup> nos dejó de herencia y que se ha mostrado refractaria a la refutación de los criterios de calidad y estilo ligados a una literatura que ya se puede considerar tradicional o canónica. Salvo honrosas excepciones, como lo atestigua el trabajo investigativo que lleva a cabo Luis Bravo —así como el recientemente fallecido Amir Hamed y también, Abril Trigo— parecería que buena parte del plantel que organiza los estudios académicos olvida que los criterios de selección tan asentados no dejan de ser una articulación discursiva históricamente determinada. Además, tienden a absolutizar lo que no es más que un producto de la alta modernidad para transformarlo en síntoma de una esencialidad atemporal y abstracta.

Resulta claro que hablar de lo que se entiende como *literatura uruguaya*, esa entelequia móvil, es entrar de lleno en una doble coyuntura: la de la literatura en sí y la de lo *identitario*. Si simplificáramos esta ecuación,

---

<sup>1</sup> Integrada por varias figuras de relieve en la cultura uruguaya de mitad del siglo XX como Mario Benedetti, Idea Vilariño, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama, José Pedro Díaz, ida Vitale, etc. Si bien esta generación no puede ser dada a catalogaciones en bloque, sí se podrían señalar algunas características comunes que aparecen juntas y/o alternadas a lo largo de la obra de buena parte de sus integrantes: la coloquialidad y la derivación de una retórica que apela a un decir transvisible y comunicativo, la síntesis entre la herencia del realismo y la del existencialismo francés, una concepción comprometida y sociologista que supo signar una de las más preponderantes escenas de escritura de este grupo: la ciudad y, en particular, Montevideo a partir de la obra narrativa y fundacional de Onetti.

podríamos decir que la literatura nos provee de una particular relación imaginaria con lo real, porque lo que hace el texto literario es ofrecernos un campo de representaciones liberadas de la necesidad de ser verdaderas. Tal libertad se configura en un vasto arco de posibilidades de representación que van desde el realismo más extremo hasta aquellas manifestaciones informadas por la fantasía más desbordada. En todos los casos, sin embargo, hallamos un tipo de verdad que nunca está ausente: el sentido ético-político de los textos, que se perfila a partir de que todo artefacto literario opera como un laboratorio de lenguaje en el que se ensaya una cierta manera de ordenar y registrar el mundo, su acontecimiento. Es decir, se trata de un ejercicio hermenéutico que se materializa como un genuino acto de problematización crítica del mundo, o como una reafirmación de ciertas conceptualizaciones ideológicas estereotipadas.

Para el análisis de la literatura uruguaya reciente, es decir, la que se comienza a perfilar a partir de los años de 1960 y, con otros giros, en la crisis de 2001, tomaremos a modo de préstamo los escenarios que el investigador peruano Julio Ortega<sup>1</sup> propuso para los nuevos panoramas de la producción venezolana —enumeración a la que agregamos un séptimo escenario que corresponde a un nicho muy poco atendido, el de la literatura experimental—y que coincide con las cartografías que la crítica más reciente ha realizado en buena parte de América Latina. Más allá y más acá de las diferencias de contexto, tal catalogación —aunque sea de un modo muy provisorio— resalta el predominio de la mencionada problematización crítica en los autores uruguayos elegidos para integrar esta selección:

1. El escenario del desencanto posmoderno donde leemos la fragmentación —a veces celebratoria, a veces bordeando lo sarcástico— de los *grandes relatos*, como ocurre con las voces interpuestas de Gustavo Espinosa y la producción *performática* de Hoski;
2. El escenario de los flujos de la migración, en el que se evidencia el nomadismo cultural de un canje de fronteras, como bien se ilustra en los ciclos que se desplazan en el *portuñol* de Fabián Severo;
3. El escenario de la *desocialización* del yo, que muestra al sujeto buscando recusar el destino social que le imponía su ciframiento moderno, como puede comprobarse en la poética de Alfredo Fressia y Horacio Cavallo;
4. El escenario de la incertidumbre del sujeto, que revela la objetividad desasida de los repertorios de consolución previstos, tal como ocurre en los poemas de Ana Strauss, Circe Maia y Silvia Guerra;
5. El escenario de la emotividad discernida, donde el espacio comunicativo restablece un orden fugaz y más cierto, como en el caso de los paisajes

hiperurbanos de la sintaxis entrecortada de Laura V. Alonso, o el constante *ubi sunt* de Selva Casal;

6. El escenario de los rituales de intersección, donde el lenguaje explora umbrales y enveses, liberado a sus enigmas y adivinaciones, escenario que se advierte en la poesía de Alicia Preza, Aparicio Vignoli y Melisa Machado.

7. El escenario de la radicalización de las propuestas experimentales que las neovanguardias desarrollaron, el cual se aprecia en los trabajos de Juan Ángel Italiano y en los de Clemente Padín y Gustavo Wojciechowski.

Con estos autores y los escenarios propuestos concluye la vieja etapa de un preponderante neorrealismo y también, de sus diversas vertientes entroncadas en la tradición populista, existencial o *sociologizante* como explicaciones tópicas y estereotipadas de cierto malestar social. Se demuestra, además, que el neorrealismo termina siendo, en verdad, una lectura estática de la sociedad conflictiva: perpetúa la picardía, la violencia compulsiva y el sentimentalismo, a falta de agudeza crítica y visión poética. Tampoco es insólito que algunos autores sigan recurriendo a esta modalidad que hoy se encuentra adocenada, ya que Uruguay —en cuanto constructo— se ha vuelto más difícil de pensar en un marco que va dejando gradualmente de lado la retórica subalterna. Como bien anota Teresa Basile<sup>2</sup>, la presencia del Mercosur puso en juego una reestructuración del espacio territorial que hizo insostenible la idea de *nación*, como categoría válida ante la acentuación de los particularismos y las diferencias, y frente al fenómeno inverso de *globalización*, promovido por las políticas de integración transnacionales. Uno de sus resultados más evidentes ha sido el creciente abandono de una óptica que buscaba filiaciones con lo europeo a través del mundo de las ideas y que veía a Uruguay como cuna *espiritualizante* de la cultura. De allí, la presencia de un conjunto de estrategias escriturales de las que emerge una noción de sujeto que no se explica ya por las tesis que insisten sobre los tópicos del fracaso desarrollista y el trauma posdictadura, elaboradas para dar cuenta de una historia signada por el desencanto, la carencia y la expoliación. Las hipótesis tremendistas que plantean que somos subsidiarios de la violencia —esa violencia a la que el resentimiento de la clase media o la autoderogación pequeño-burguesa nos destinan— se han convertido, con el pasar del tiempo, en meros mitos psicologistas, mecánicos y simplificadores, que no logran abarcar en un cuadro explicativo la calidad imaginativa de lo que se ha perfilado en este mapeo de la capacidad creativa de inéditas formas de microrresistencia, de las nuevas tácticas de negociación; mucho menos, del espesor vivo de la cotidianidad que, con todas las razones en contra, sigue reapropiándose de los lenguajes dominantes de la cultura de masas que desestabiliza las culturas

populares y, también, las culturas de élite y alto repertorio. Tales aspectos se vuelven visibles en los textos de fuerte impronta pop de Santiago Pereira, en el canibalismo metapoético de Roberto Appratto y en las particulares facetas de lo que se denomina *cultura de izquierda* de un autor como Luis Pereira Severo, quien las *carnavaliza*.

Como se ve, los nombres que aparecen aquí pertenecen a diversas generaciones. El motivo es muy simple: en un país que apenas sobrepasa los tres millones y medio de habitantes, es difícil que entre los poetas no se generen vínculos a través de las redes —hipermediáticas o no—: de allí, lo de **las arañas**. O que se sumerjan en un mutuo desconocimiento. O que compartan miradas similares sobre aspectos socioculturales, así como lugares de promoción, lectura y publicación, lo que muestra una más que saludable tendencia dialógica y revisionista ante los diversos legados que integran el repertorio de lo que se produjo durante el siglo XX y que continúan en la actualidad: de allí, lo de la **confabulación** (*con-fabulación, fabla* -habla-conjunta). Parafraseando a Zygmunt Bauman, en la actualidad, las fronteras se desplazan, las categorías se tornan confusas. Las diferencias pierden su marco; se desmultiplican, llegan a encontrarse casi en estado libre, disponibles para la composición de nuevas configuraciones, móviles, combinables y manipulables. Ha sido en función de esa idea que se prefiere aquí no hablar de *antología*, sino de *selección*. Es decir: se sabe que toda antología poética debe estar incompleta porque una selección siempre implica una omisión. Además, ¿quién consigue categorizar la individualidad de las múltiples formas poéticas en la poesía contemporánea, aunque sea restringida a una zona regional como la nuestra? Por otra parte, los cánones y listas donde se propone lo que debe leerse no son el producto de una maquinaria axiológicamente neutral, sino que reflejan características interesadas de autorrepresentación y legitimización de grupos o sociedades, y podemos y debemos relativizarlos desde nuestra posición de representantes de otras culturas. Otras circunstancias que debilitan las pretensiones canónicas son la proliferación de obras aceptables y considerables, que reducen el desnivel de calidad en favor de las *cumbres*, y el debilitamiento o inexistencia de escuelas y corrientes dominantes, al que se suma una pluralidad de tendencias y estilos nunca vista antes de nuestra época. El concepto de *antología* denota estabilidad, autoridad e inmovilidad, y podemos contraponerle el de *selección*, sustancialmente más dinámico. Incluso, podríamos considerarlos como núcleos de dos campos semánticos. Uno se agrupa, por supuesto, en torno a *antología* (del griego *anthos*, ‘flor’) que se asoció en el pasado con términos que suenan hoy ridículos, como *florilegio*, *tesoro*, *tesoro dorado* y, en la mentalidad actual, se vincula con *canon*, con selección legitimada por potentes instituciones, profesores y

críticos, que imponen sus opiniones sobre *lo que se debe leer*, y en entornos culturales sofisticados y especializados que actúan mediante la prensa plana, la red y la televisión. En cambio, *selección* o *muestra* trae connotaciones de cierto azar, de distancia y, a la vez, de acto personal: no esconde al sujeto seleccionador, relativiza el autoritarismo de la crítica. De allí que con su realización se pretende generar una lectura que no responda a la pregunta *qué es la poesía*, sino *qué debe ser*. Esta indeterminación de lo poético abre un espacio para concebir la poesía como un constante proceso de devenir, una práctica cotidiana que se disuelva en la vida.

Tales configuraciones se observan en la actualidad no solo en sus tácticas de escritura, sino en sus formas de difusión y diseminación a partir del impacto que lo digital ha provocado. Mediante la proliferación de los blogs y el uso de Facebook, casi todos los autores devienen viajeros en un panorama saturado de signos y nuevas relaciones entre texto e imagen. Se materializan trayectorias —y no tanto destinos— que se recorren en el tiempo y en el espacio por igual. Según el ensayista argentino Ariel Idez<sup>3</sup>, el blog pareció cumplir aquel célebre *dictum* lamborghineano: *Primero publicar, después escribir*. La plataforma de publicación precedía a su contenido y lo solicitaba puntualmente para la creación de un público —compuesto, en general, por otros blogueros, por lo que, también, se iba conformando una red de escritores con intereses afines— al mismo tiempo que permitía superar obstáculos difíciles de salvar para los nuevos autores de la generación analógica al ofrecer un acceso en tiempo real a la publicación, la difusión y la circulación, virtualmente ilimitada, aunque casi siempre se trataba de microaudiencias— que incluyó, además, noticias sobre la recepción a través de los *comments*. Facebook, en cambio, propició que en varias oportunidades la *figura de autor* se construyera antes que la publicación de la obra. Siguiendo con los planteos de Idez, esto produjo que la irrupción electrónica se abriera camino en la literatura como referente o bien como matriz productiva e hiciera que la lectura fuera perdiendo su carácter privado, casi secreto, al ser recomendada y comentada en tiempo real a través de *tuits* o *posteos* en las redes sociales.

En consecuencia, lo digital ha acentuado también ciertas prácticas vinculadas a la noción de *hipertexto*. Se sabe que no es un fenómeno nuevo en la historia de la literatura; allí están: *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Lawrence Sterne; *Finnegans Wake*, de Joyce; *Pálido fuego*, de Nabokov; *El castillo de los destinos cruzados* o *Si una noche de invierno un viajero*, de Ítalo Calvino; *Rayuela*, de Julio Cortázar, o muchos de los relatos de *Ficciones*, de Jorge Luis Borges. La cuestión es que el uso de internet ha incrementado y *resignificado* algunos aspectos de la hipertextualidad. Por un lado, en relación con la composición, elimina la linealidad de la imprenta,



liberando cada párrafo o cada verso de su colocación dentro de un orden secuencial; por el otro, destruye la idea de un texto unitario y estable, con lo cual reformula los roles tradicionales del autor y el lector. Estos aspectos colaboraron para que se desarrollaran, además de los siete escenarios mencionados antes, los rasgos de una literatura que apela cada vez más a la factura en constante proceso —como la que se verá en las ramificaciones o las arborescencias textuales de Héctor Bardanca—, al caos y la evanescencia —manifiestos en la obra de la rochense Gisella Aramburu—, a la liquidez, en el sentido de que ya no se apela al texto como vehículo sino como objetivo, o la negativa de tomar el texto en sí como una plasmación del mundo, en favor de tomarlo como su construcción, carente de cualquier teleología, desde el lenguaje —visible en buena parte de la obra del riverense Pablo Barrios—. Del autor como productor al escritor como editor, las operaciones de selección, captura, recorte, combinación, se vuelven mucho más cruciales que la mera —y agotada— invención. En una sociedad en la que todos escriben, más importante que saber escribir es saber leer —arácnidamente— en los intersticios de la red de escrituras. Por eso, no resulta exagerado afirmar que estamos frente a una mutación del paradigma que señala no solo una alternancia de la producción electrónica en relación con el texto impreso —con las ventajas y desventajas que este proceso conlleva—, sino una incipiente revolución cultural con implicaciones profundas para la literatura y para una nueva politización de nuestras prácticas de recepción.

Una de las implicaciones más inmediatas es la de plantear un espacio crítico en el que la escritura de estas orillas del Plata guarde la posibilidad de constituirse como lugar de un pensamiento ya no condicionado exhaustivamente por la demanda de sentido identitario, de lo que se quiere enmarcar como literatura uruguaya, sino como la posibilidad de varios espacios de pensamiento alternativo *en el espacio literario mismo*. Es lo que Alberto Moreiras<sup>4</sup> define como *pluritopía*. Y asegurar la pluritopía dentro de esta vasta y pareja producción que se ha generado —con su nuevo repertorio de temas, de posiciones estéticas, de cruces— quiere decir, entonces, que la posibilidad de pluritopía debe poder pensarse *desde* la literatura misma, y no, como suele hacerse, meramente *en relación con* la literatura, o *sobre* ella, como si se tratara únicamente de determinar, sobre el cuerpo inerte de estos textos, qué es lo que en ellos parece apuntar a lugares de subalternidad enunciativa o a silencios donde lo real extraliterario otorgaría una legitimidad contrahegemónica. Será cuestión de tiempo.

*Martín Palacio Gamboa*

(nota publicada primeramente en el blog Transtierros, el 21 de octubre de 2014. Ampliada, adaptada y corregida para esta publicación en 2018)

## **Referencias**

<sup>1</sup> Ortega, J. “Literatura y futuridad”. Disponible en: <http://culturayarteancashino.blogspot.com.uy/2008/10/literatura-y-futuridad.html>

<sup>2</sup> Basile, T. *La novela histórica de la posdictadura en Uruguay*. Tesis doctoral, Universidad de la Plata, 2002. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.126/te.126.pdf>

<sup>3</sup> Idez, A. “Lo nuevo: literatura breve”. Revista *Relaciones*. Montevideo, enero-febrero de 2014. N° 356/7.

<sup>4</sup> Moreiras, A. *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago de Chile, Lom, 1999.