



Los 60: años de euforia y crisis

Fernando Aínsa¹

RESUMEN

Análisis de los rasgos que definieron la década del sesenta uruguayo, años de euforia y crisis caracterizados por un intenso experimentalismo literario en lo formal y un claro compromiso político, que superó los esquemas tradicionales de la literatura uruguayo y terminó abruptamente en 1967, con el comienzo del periodo de violencia en el país.

PALABRAS CLAVES

Años sesenta, literatura experimental, compromiso, crisis, violencia.

ABSTRACT

The present article analyses the defining characteristics of the Uruguayan sixties. Those were years of euphoria and crisis characterized by an intense literary experimentalism in formal terms and a clear political engagement that overcame the traditional schemes of Uruguayan literature. In 1967, this process was concluded abruptly by the beginning of the country's violent period.

KEY WORDS

Sixties, experimental literature, engagement, crisis, violence.

1 Fernando AINSA, escritor y crítico uruguayo de origen español. Ha trabajado en la UNESCO (París) entre 1972 y 1999, donde fue desde 1992 Director Literario de Ediciones UNESCO. En la actualidad reside entre Zaragoza y Oliete (Teruel), consagrado a la escritura y a diversas actividades editoriales y docentes. Entre su obra crítica y ensayística figuran *Los buscadores de la utopía* (1977), *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa* (1986), *De la Edad de Oro a El Dorado* (1992) y *La reconstrucción de la utopía* (1999). Algunas de sus obras de ficción como *El paraíso de la reina María Julia* (Indigo, 1994) y *Travesías* (2000), han merecido premios nacionales e internacionales en Argentina, México, España, Francia y Uruguay, y sus relatos figuran en varias antologías del cuento hispanoamericano. "Los años 60" fue el título del VIII Congreso Internacional del CELCIRP realizado en la Facultad de Humanidades de Montevideo en julio del 2002. En este texto se recogen algunos de los puntos que abordó en la conferencia inaugural pronunciada en aquella oportunidad. **Contacto:** fainsa@terra.es.



Se habla en general de la Generación del 60² para referirse al grupo de escritores que a lo largo de esa década empezó a expresarse literariamente en un país dominado por el imperio de una generación anterior -la del 45- cuyos críticos más destacados, Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama, ejercieron su autoridad en forma absoluta: ensalzando a unos, denostando a otros e ignorando a muchos, según sus respectivas preferencias, siempre divergentes³. Prefiero, por lo tanto, hablar de los años 60 en el Uruguay y no de la generación del 60 cuyas filas, hoy desfibradas, integré. Ello me permitirá una mirada más amplia sobre una década decisiva, con algo de aquello que decía el viejo José Ortega y Gasset: poder referirse a las tres generaciones que coexisten en cada momento histórico y a la mirada inevitablemente diferente que proyecta cada una de ellas -los jóvenes, los hombres maduros, los viejos- sobre su tiempo. En los sucesivos momentos -el hoy del día a día- en que se desgranaron los 60 en el Uruguay, cada generación vivió esa actualidad de un modo diferente, dimensiones vitales trabadas entre sí, conflicto y colisión superpuestos en apasionante dinamismo en un tiempo que no fue único ni exclusivo para nadie, aunque todos respiraran la misma atmósfera y la cadencia de acontecimientos que la pautaron inexorablemente.

Los integrantes de la generación del 60 -los jóvenes de entonces- estuvimos alojados en el mismo período y fuimos contemporáneos (aunque no coetáneos) de nuestros mayores: convivimos con la generación del 45, llamada con cierta ironía de “los lúcidos”, generación crítica, si no hipercrítica, y compartimos preocupaciones e inquietudes comunes. Entre ellos estaban Carlos Martínez Moreno y Mario Benedetti en la narrativa; Amanda Berenguer, Idea Vilariño e Ida Vitale en la poesía. Fuimos también contemporáneos de algunos autores injustamente

2 Los autores de esa generación fuimos llamados según los críticos “los nuevos” (Emir Rodríguez Monegal), de la “crisis” (Ángel Rama) o “legatarios de una demolición”, según Carlos Real de Azúa, que considera que la promoción del 60 “no es demasiado diferente de la anterior”, aunque es la auténtica “legataria de una demolición” y se caracteriza por una “desafección hacia todo el sistema, de una radical querencia de un tipo de sociedad distinta”. Sus integrantes preferimos el apelativo de Generación del 60 con la cual nos autodenominábamos.

3 La rivalidad entre Emir Rodríguez Monegal y Ángel Rama fue total y estuvo jalonada por polémicas, alineamientos de seguidores y adversarios y encontronazos públicos; episodios muy personalizados y muchas veces de ribetes patéticos. Inicialmente literaria y centrada alrededor de los escasos centros de poder cultural existentes, especialmente la página literaria del semanario *Marcha*, estuvo marcada al final por la política internacional, la reordenación que provocó la revolución cubana a nivel continental y el turbio contexto de la financiación de *Mundo Nuevo* (por otra parte, excelente revista que contribuyó a poner el *boom* latinoamericano en órbita) que dirigió Emir Rodríguez Monegal en París.



marginados de la generación del 30 y de otros, poetas y escritores reconocidos como Francisco Espínola, Jesualdo y Justino Zavala Muniz. Incluso conocimos y frecuentamos algún ilustre sobreviviente de la generación del 17, como Carlos Sabat Ercasty o Juana de Ibarbourou. Llegamos, incluso, a ser contemporáneos de quien se había paseado, en su adolescencia, del brazo de Roberto de Las Carreras por la calle Sarandí, el crítico Alberto Zum Felde, crítico epigonal de la generación del 900 y amante esposo de la poeta Clara Silva. Flotaban sobre todos ellos, con su inclasificable originalidad intemporal, quienes serían finalmente los Maestros del período: Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti.

Pero, ¿se puede hablar de los años 60 sin pensar en lo que “pasó después”? ¿Es posible revivir aquel pasado -el de los 60- abstrayéndolo del otro pasado inmediato posterior que nos abrumaría: el de los 70? Es evidente que los últimos casi cincuenta años, tan densos y convulsivos, obligan a que toda aproximación a la historia uruguaya -incluso cuando hablamos de los años sesenta- pase por la obligada referencia a los macro-esquemas que condicionaron luego su discurso cultural, especialmente el del período de *facto* de la dictadura, del 27 de junio de 1973 al 1 de marzo de 1985. En esos doce años del llamado con cierto eufemístico cinismo “proceso”, fenómenos como la censura, la represión, el exilio y las diferentes formas de resistencia interna marcaron de tal modo la vida cultural que toda revisión crítica del período de los 60, está obligada a situarse coyunturalmente en relación a esa historia.

Pero insistamos en nuestra interrogante. ¿Se pueden superar las dificultades de desbrozar la vida real, las vivencias de esos años, “la carne, los huesos y la sangre que se han ido” -según la feliz metáfora de Carlos Quijano- de todo aquello que pasó y se supo después? ¿Se puede prescindir de la iconografía de los 60 que se nos ha ido imponiendo (los posters de Marilyn Monroe, del Che Guevara o los Beatles, las reproducciones *ad infinitum* del *Pop Art* de Andy Warhol); ¿Podemos abolir los signos de una semiótica que hoy nos parece obvia por lo consagrada, entonces balbuceada y fragmentada en películas que nos llegaban envueltas en el prestigio (recuerdo los debates, polémicas, artículos que rodearon el estreno montevideano de *El año pasado en Marienbad*) en discos escuchados con devoción (Joan Baez, Bob Dylan y el terceto de los “mártires” de la *overdose*, Janis Joplin, Jim Morrison y Jimi Hendrix); en libros de lectura desordenada y dispersa con los que se iba abriendo camino la literatura latinoamericana -Miguel Ángel As-



turias, Jorge Amado, Augusto Roa Bastos- hasta llegar a los *Cien años de soledad* que en 1967 hizo estallar el onomatopéyico *boom*? ¿Se puede releer la novela emblemática de los 60 -*Rayuela* de Julio Cortázar- volviendo a entusiasmarse con su estructura y compartiendo las preocupaciones de estos parisinos rioplantenses, La Maga y Oliveira? ¿Se puede escuchar a Charlie Parker con la misma devoción con que lo hacían los lectores de *El perseguidor*?

Es más: ¿Se pueden revivir aquellos años 60 con la frescura y el ímpetu, la radicalidad y el entusiasmo, la ilusión y hasta cierta condición *naïf*, con que se vivieron entonces? Porque, ¿cuál era el significado real de la protesta, la revolución y la rebeldía de los 60, cuando su lectura retroactiva aparece hoy plagada de gastados tópicos o está signada por su derrota? ¿Podemos volver a tener los juveniles años de entonces y desprendernos del cansancio, el inevitable “desencanto” del año 2008 en que estamos sumergidos, para mirar hacia atrás e intentar revivir sin nostalgia, pero con respeto, aquella década?

No es fácil, porque la distancia en el tiempo ya empieza a ser larga. Y sobre todo, porque desde 1985 a la fecha, en esa progresiva tradición democrática y cultural reasumida con lo mejor y lo peor del Uruguay de siempre; en un país que se integra con sus vecinos en una espiral desintegradora, estamos embarcados por un creciente desasosiego: la sensación de pérdida del sentimiento de pertenencia, de ese indiscutido centro de cohesión cultural que tenía un país de límites y características bien definidas, ese orgulloso “como el Uruguay no hay” de los años cincuenta que fue adquiriendo una ambivalente significación en la medida que la década de los sesenta fue desenrollando una serie implacable de acontecimientos que lo iban desmintiendo. Rebobinar, volver hacia atrás, olvidarse de los tópicos sobre los 60 forjados en años sucesivos (entre otros, el muy cursi de la “década prodigiosa”), pasar nuevamente la película de entonces sin la pátina de la nostalgia y el prestigio con que tiende a revestirse todo lo que va siendo pasado: de eso se trata ahora.

Ser historiador de su tiempo

Ha sido una curiosa experiencia intentar ser historiador de mi tiempo, tratar de investigar los propios recuerdos, de objetivar la subjetividad, a la que me invita



Francisca Noguerol, coordinadora de este número de *Nuestra América* consagrado al Uruguay. Y hacerlo con el respeto debido a una historia cuya relectura también invita a la condena fácil. La cierta alegre irresponsabilidad con la que se cabalgó hacia el desastre de los años setenta, los indicios -hoy claros- de la serpiente que ya estaba en ese huevo de pulida superficie que sólo esperaba el golpe que quebrara su débil cáscara, no pueden teñir la visión de una década que no fue monolítica ni unívoca, sino rica y diversa, pero que ofreció -hasta bien promediados los 60- una visión estable y auto-satisfecha de la “excepción uruguaya” en el contexto latinoamericano.

El país se veía entonces como la Suiza de América; “espejismo de una semejanza” como se diría después. Cuando Carlos Martínez Moreno en el 52 y Eduardo Galeano en el 54, escriben respectivamente sobre la revolución boliviana del MNR liderada por Víctor Paz Estensoro y el golpe de 1954 contra el presidente Arbenz en Guatemala digitado por los intereses norteamericanos de la United Fruit, la realidad del resto del continente es vivida en Uruguay como algo lejano que no concierne más allá de un cierto compromiso ideológico minoritario. Hasta el vecino peronismo y el afán periódico de los militares argentinos por salir de los cuarteles para interrumpir la vida civil es vivido como algo incomprendible desde la orilla oriental del Río de la Plata.

América Latina entraría al Uruguay por la trastienda, por “la puerta del fondo”, e iría ocupando su lugar en una historia del siglo XX que había prescindido de ella. ¿No era Montevideo un balcón sobre el Atlántico, atento y curioso espectador de la cultura europea, participando en “forma mezquina y no comprometora” -como reconoce Onetti en el epígrafe de *Para esta noche*- en “dolores, angustias y heroísmos ajenos”?

La propia revolución cubana de 1959 que iría ocupando, poco a poco, la escena, hasta ser decisiva en la propia política interna uruguaya a partir de las elecciones de 1962, se vivió al principio con alegría festiva, con algo del exotismo romántico y el aura que dimanaba de los “barbudos” de Sierra Maestra y la revolución “verde olivo”. Uruguay prolongaría hasta bien promediada la década del 60 la creencia en la estabilidad, en la propia capacidad auto-regenerativa interna, tanto en el plano político como cultural, ante las que iban siendo crecientes agresiones de los problemas externos, lo que Hugo Achugar ha llamado “la invasión del afuera”.



País auto-centrado, auto-referenciado y bastante auto-satisfecho, con su propia vida intelectual activa, abierto al exterior y a las influencias, curioso y atento, pero con una universalidad enraizada en su propia especificidad. Washington Lockhart tildaría esta visión de “secreta complacencia” y “adormecedor optimismo”, aunque reconoció que los 50 habían sido años de estabilidad y prosperidad en un país con vocación de clase media. En 1960, todavía un 54% de la población formaba parte de ese vasto sector social, aunque en las encuestas muchos integrantes de los sectores populares (un 43%) se empinaban sobre su modesta condición para proclamarse como clase media.

Uruguay, pese a todo, se diferencia -la mentada Suiza de América Latina, el popular “como el Uruguay no hay”- de un continente que deliberadamente se sitúa a sus espaldas. Desde el “balcón sobre el Atlántico”, Montevideo está más atento a la última película de Bergman o Alain Resnais que al reciente golpe de estado en la vecina (¡y al mismo tiempo tan lejana!) Bolivia. La vida cultural montevideana se mira en el espejo europeo y olvida el propio interior del país, ese vasto “afuera” (“es de afuera” dicen los satisfechos capitalinos; “pajuerano”, los despectivos), donde se encarnan muchos de los olvidados signos de una orientalidad diluida que una literatura nativista, gauchesca y localista recupera en la obra de Enrique Amorim, Juan José Morosoli, Eliseo Salvador Porta, Alfredo Gravina y sobre todo, a través de una sugerente apertura existencial y estilística, de Francisco Espínola y Mario Arregui que publican durante esos años.

La realidad vista desde el balcón

Se ha dicho que la vida cultural uruguaya de los primeros sesenta, prolongando el bienestar de los 50, fue una cultura de espectadores, de críticos que “balconean” la realidad, quedándose fuera: “Montevideo, balcón sobre el Atlántico”, como fuera definido. Lo cierto es que la palabra intelectual fue adquiriendo a lo largo de la década un peso y una gravedad que no tuvo al principio. El intelectual asumiría el complemento de “comprometido” y formaría parte —a partir de 1964—del indisoluble terceto político (hoy diríamos políticamente correcto) con obreros y estudiantes. Sin embargo, al principio de los 60 se ironizaba sobre su condición llamándolo “intelectual compatriota” o de un modo más burlón “intelectual vernáculo”.



Ni el fútbol, ni las playas, ni el churrasco (“el más sabroso del universo y sus alrededores”) -sostiene por su parte Mario Benedetti en *La literatura uruguaya cambia de voz* (1962)- impiden que el intelectual vernáculo enfrente dos riesgos autóctonos: la cursilería y el esnobismo. “Escila y Caribdis de nuestra vida intelectual”, donde Benedetti polariza la dicotomía arraigo y evasión. El autor de *El país de la cola de paja* arremete contra la que considera la evasión esnobista de los intelectuales críticos preocupados por la *Nouvelle vague*, Dürrenmatt, *Lolita* de Nabokov, el *Cuarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell o la película *Hiroshima, mon amour*, pero también critica la porción innegable y arraigada de cursilería que va desde las letras de tango a la pasión futbolística. Con su reconocido ingenio para acuñar palabras que hacen fortuna, Benedetti populariza la palabra “novelero”, con la que tipifica al que persigue la novedad artística, literaria, cinematográfica, atento a las modas, galerías de arte, no por lo que significan, sino por lo que tienen de novelería (Benedetti: 21)⁴.

Más allá de las bromas que sobre su propia condición hacen los intelectuales, en la “línea creciente entre tensión y exigencia” (Mercedes Ramírez 1968: 603) se formaliza una apuesta que se traduce en la efervescencia de revistas, páginas culturales en diarios y semanarios y en las editoriales que florecen con un novedoso rigor profesional y una estimulante competitividad, alimentando una producción autosuficiente y cerrada sobre el país. Montevideo es en esos primeros años de los sesenta un apasionante “microcosmos” donde nadie escribe “para ser traducido”, como declaraba con ironía Mario César Fernández, autor de una colección de relatos titulados precisamente *Industria nacional* (1966). Los signos en que podía reconocerse ese microcosmos eran variados.

1960 supuso “un punto de maduración”, ya que la literatura nacional pasa a ser sinónimo de “realidad nacional”, según reconoce el mismo Benedetti. Se empieza a manejar en ese momento lo que convierte en consigna -“Aquí y ahora”- en la que sintetiza de modo cabal una actitud de intelectuales y artistas que reivindica más allá del instante del *ahora* y del *aquí* de “esta esquina”, una literatura que sea de este tiempo y de este mundo. En “esta esquina”, Paco Espí-

⁴ Algunas de estas ideas las había adelantado Mario Benedetti en “Arraigo y evasión en la literatura hispanoamericana contemporánea”, *Marcel Proust y otros ensayos*, Montevideo, Número, 1951.



nola, obtiene el Gran premio Nacional de Literatura en 1961 y se consagra como “escritor nacional”, según el feliz distingo que lo hace nacional, mientras que Juan Carlos Onetti será siempre un escritor uruguayo.

“Onetti: maestro de escritores que no es profeta en su tierra”, titula el semanario *Reporter* una larga entrevista que le hace Carlos María Gutiérrez -tal vez el mejor periodista de la época- con una foto del pintor Sábato en portada que sería con el tiempo emblemática: Onetti, sentado con un cigarrillo humeante en la comisura de los labios, lleva un sombrero ladeado a lo Humphrey Bogart.

La entrevista de Gutiérrez puso en evidencia una realidad del momento: Onetti era un escritor desconocido en su propio país, donde se empezaba a reconocerlo gracias a la sorprendente madurez literaria de *El astillero* (1961). La tierna hosquedad, la corteza rugosa que de vez en cuando deja escapar la savia que lo embarga, apenas disimulan la excepcionalidad y marginalidad de un autor que no se ha plegado a “la banda de los lúcidos” del 45. Onetti es -según Gut-, el seudónimo que utiliza Gutiérrez- un escritor que “cree en muy pocas cosas, rara vez habla de ellas y nunca las escribe” (Gutiérrez, 1961).

La editorial Alfa, fundada por Benito Milla, un anarquista español exiliado en Uruguay que había empezado vendiendo libros en la Plaza Libertad, inaugura -también ese mismo año 1960- varias colecciones, una de ellas dirigida por Ángel Rama -“Letras de hoy”- donde se publican *La casa inundada* de Felisberto Hernández, *La cara de la desgracia* de Juan Carlos Onetti, *Hombres y caballos* de Mario Arregui y *Cordelia* de Carlos Martínez Moreno, y otra colección -“Carabela”- que dirige el propio Milla que lanza *Montevideanos* y *La tregua* de Mario Benedetti, dos obras que lo convierten en el primer (y hasta hoy) indiscutido *best-seller* uruguayo. Otro título exitoso de Alfa sería *Los días siguientes* (1962), primera novela de Eduardo Galeano, donde se noveliza un episodio real que había conmocionado Montevideo. En los amores de Mario Varela por la mujer de su mejor amigo que se ha suicidado, se diagnosticó el inicio de una mirada diferente sobre el contorno, donde una cierta *jeunesse dorée* entre inquieta y desorientada, sería representativa de la narrativa de la generación del 60.

La polémica crítica que desencadena la “nouvelle” *Nos servían como de muro* (1962) de Mario César Fernández (también publicada en Alfa) es, en este sen-



tido, sintomática de los cambios que se están gestando. MCF enjuicia en esta corta novela de 65 páginas la actitud del “intelectual compatriota” ejerciendo el “capricho casi infantil del desarraigado”, la “falsa ilustración” -al decir de Karl Jaspers- de quienes viven al ritmo de modas importadas.

Ensayos y novelas empiezan a reflejar un Uruguay que se vive como problema. Incluso *El astillero* (1961) de Juan Carlos Onetti es leído como una metáfora del país que languidece, abandonado al deterioro progresivo de sus mejores glorias pasadas, decadencia, la “deca” como la llamará Carlos Martínez Moreno en *Con las primeras luces* (1966), cuando ya no existen dudas de que está instalada en el país. Las palabras iniciales de la novela de Martínez Moreno se transformarían, sin quererlo, en profético diagnóstico: “Ahora si que me jodí del todo. La lanza de la verja, la inge, la punta de fierro [...] Yo antes podía [...] Todo con otra fe, con otra fuerza. Yo antes podía, claro que sí” (Martínez Moreno, 1966:7). En este monólogo del protagonista Eugenio, se leyó no sólo el anuncio de su agonía, sino el fin de una época de la historia del país recapitulada con cierta nostalgia.

Estaba claro que ese “Yo antes podía. Todo con otra fe, con otra fuerza”, que “ahora” ya no era posible, constituía una verdadera alegoría del Uruguay que moría “con las primeras luces” de un nuevo día, de un nuevo tiempo. “Sin fuerza, sin fe”, el monólogo interior en la agonía de este hijo de una familia patricia oriental, se transformaba en metáfora de la historia del país.

Pero antes de esta novela estremecedora, no solo por lo bien escrita, sino por el canto de un dolorido cisne que encierra, CMM había publicado otro libro -*El paredón* (1963), finalista del premio Biblioteca Seix-Barral 1962- que había puesto el dedo en una lacerante llaga: el inmovilismo uruguayo confrontado a la revolución cubana, novela que tuvo un éxito desusado en Uruguay: una concurrida presentación y 1000 ejemplares vendidos al precio fuerte de libro importado, en el espacio de apenas tres meses.

El compromiso de CMM con la realidad inmediata de la revolución cubana de 1959 -que había reflejado en los artículos periodísticos que escribió tras un viaje donde asistió embargado de un “terror magnético” al juicio de Sosa Blanco (uno de los esbirros más odiados de Batista)- no lo llevó a propiciar un libro fácil y halagador sobre el maniqueísmo al que invitaba la hora histórica que se vivía.



El paredón desarrolla este diagnóstico de quietismo e inmovilismo, de vocación *gatopardiana* - “que todo siga como está” - a través de las dudas de un intelectual que se enfrenta a la crisis de su país y a la experiencia vital y dinámica de la revolución cubana.

Lo que felizmente le faltaba al Uruguay

Al Uruguay, en realidad, le faltaban (y siguen faltando) muchas cosas. Pero muchas de las cosas que le faltaban, son una bendición, según escribe Carlos Maggi en *El Uruguay y su gente* (1963), otro provocativo ensayo del período. El Uruguay, felizmente, no tiene territorio: “Nos falta kilometraje para ser malvados, por eso carecemos de ambición histórica, sed de destino y otras kilométricas canalladas; por eso no tenemos Argelia, ni un negro Congo pesando en la conciencia (Maggi: 11).

Ni historia: “Tampoco tenemos siglos pasados, salvo un pedazo del diecinueve que sirve de maceta a los partidos tradicionales”. Además, no hay petróleo (“Este país entero no llega a valer lo que vale la Standard Oil, si es que eso vale”), no hay carbón y no hay indios, lo que Benedetti había llamado “el complejo de la falta de indios”. Maggi concluye afirmando que aquí estamos en “un país esquina”, situado a “35 grados, a medio cocer entre el Ecuador y el Polo, en aguas tibias y entredulces”. Se define allí una “medianía” y falta de dramatismo que otros, por el contrario, perciben como positiva.

En ese momento -los años sesenta- se confía todavía en las “cercanías sociales y humanas” de las que hablaba Carlos Real de Azúa en otro ensayo esclarecedor, *El impulso y su freno* (1964), donde más fría, pero lúcidamente, diagnostica los males uruguayos a partir de “la pérdida en la ingenua fe en la razón de la modernidad”. Apaciguamiento, concordia, neutralización, cautela, modorra, anquilosamiento, conformismo son ambivalentes características de un país sobre el que se lamenta el autor de *El patriciado uruguayo* (1961).



El verano y sus visitantes

Los años 60 tuvieron también sus veranos. En verano, desde siempre y para siempre, el Uruguay sabe detenerse y abrir un alargado paréntesis que se prolonga entre Navidad y la elástica (y eufemística) Semana de Turismo, el modo laico de llamar la Semana Santa. En esos años -y muchos lo siguen haciendo todavía- se vivía el verano volcando en la costa la ilusión de que este era un país que no debía cambiar, mejor aún, que no podía cambiar.

Esa costa balnearia tiene sus escenarios privilegiados -Piriápolis, Punta del Este, La Paloma, La Coronilla- pero esconde otros más secretos en la ristra de balnearios, en su mayoría apenas (y felizmente) poco desarrollados, que jalonan el litoral desde San José de Carrasco hasta la Barra del Chuy, aguas privilegiadas que pasan del “río color de caca” -como llama Cortázar el Río de la Plata en *Los premios*- al océano proceloso.

Allí veranea el narrador emblemático de La Paloma, Juan Carlos Legido, su compañera Matilde Bianchi y la “barra” de amigos, de la que yo formaba parte: Ariel Méndez, residente en la vecina Aguas Dulces, Manuel Márquez y Nelson Marra, visitantes veraniegos.

En “Literatura de balneario”, un artículo que publica en la página *Al pie de la letra* que dirige en el diario *La Mañana*, Mario Benedetti critica “la condición casi estática de los personajes que flirtean, discuten y se malentienden (tres especialidades uruguayas)” y se pregunta si esta inmovilidad no es un modo de corporizar cierta colectiva inhibición nacional, un modo de asumir como conducta generalizada la alegre invitación de Melina Mercouri en *Nunca en domingo*: “todos nos vamos a la playa”. Benedetti sospecha que esa literatura es “una cómoda fuga de otros temas, otras urgencias, otras osadías”, aunque en realidad los integrantes de la promoción del 60 la viven como el descubrimiento literario de una vasta zona de la realidad geográfica del Uruguay, donde veranean la mayoría de los escritores, aunque no escribieran sobre ella.

Unos dirán que es la influencia de Pavese, especialmente de *La playa* o del cine italiano con playas de fin de verano barridas por el viento y veloces nubes tor-



mentos; otros, simplemente, que había en el Uruguay una costa que merecía la misma atención temática que el tradicional campo o la recién descubierta ciudad. Así lo entiende Jorge Musto localizando *Un largo silencio* (1965) en el melancólico balneario de Jaureguiberry; Juan Carlos Legido sus cuentos y novelas en La Paloma; Enrique Estrázulas en *Pepe corvina*, (1974) y Hugo Giovanetti Viola con “Villamar” presente en buena parte de su narrativa, creando lugares imaginarios fácilmente reconocibles en esa costa sinuosa donde las praderas llegan hasta la orilla. Años más tarde, envuelto en una magia surreal, surgirá “Marazul” en la narrativa de Hugo Burel o se recogerán en las playas del este los indicios de desaparecidos, como en la narrativa político-policiaca de Omar Prego Gadea.

Los herederos de la promesa

Es posible preguntarse a esta altura si los autores del 60 fueron “los herederos de las promesas” -parafraseando el título de la novela de H. A. Murena- depositadas por el curso de una historia que empezó a vivirse alegremente y que terminó por desbordarnos a todos. En todo caso, y sin aventurar una respuesta tajante, era evidente que los jóvenes de entonces ni se fugaban en nombre de un escapismo literario, ni eran tan pasivos espectadores como parecían.

Los autores jóvenes de aquel entonces, fueran simple promoción o auténtica generación, ingresaron a la narrativa munidos de un sólido bagaje intelectual. Se habían formado en la mejor tradición europea y norteamericana y descubrían la eclosión de la literatura latinoamericana a escala continental. Sin embargo, percibían al mismo tiempo los indicios del deterioro del sistema en el que habían crecido y optaban por los cambios que parecían ineluctables a escala de un Tercer Mundo con el que se identificaban conceptualmente.

Este carácter dual y, a veces, antinómico -apertura en lo artístico y opciones definidas, cuando no unilaterales, en lo político- marcaría, no sin contradicciones, un discurso creativo que estaba al día en lo “formal” y en las modalidades expresivas y estéticas, pero que estaba, al mismo tiempo, condicionado por las macro-estructuras sociopolíticas existentes.



Lejos de tópicos y de estereotipos, una novela podía traducir una “unidad compleja” y un “encuentro de tensiones”, donde arte y compromiso se conjugaran en el mismo tiempo novelesco. Se buscaba la autenticidad a partir del rigor y las exigencias formales y no se desdeñaba la complejidad de la realidad en nombre de la facilidad o la simplificación maniquea de un esquema político, tal como podían reflejarlo en ese mismo período, otros géneros como el ensayo, las crónicas periodísticas y, más claramente aún, las proclamas y panfletos.

La coincidencia y la coexistencia de estas contradictorias oposiciones, verdaderas antinomias con las que puede definirse buena parte de la literatura latinoamericana contemporánea, dieron una inusual variedad a la joven narrativa uruguaya de esos años, cuyos primeros libros se editan en el espacio de apenas tres años, entre 1962 y 1965. Sin embargo, aunque empezaron a publicar en el mismo período, la edad de los autores no era precisamente el factor de unidad, ya que una diferencia de más de diez años podía separar a algunos de sus integrantes. La singularidad generacional venía marcada por otros factores.

Los nombres -que cito en orden alfabético- de Hiber Conteris, Walter de Camilli, César Di Candia, Enrique Estrázulas, Mario César Fernández, Eduardo Galeano, Hugo Giovanetti Viola, Jesús Guiral, Sylvia Lago, Juan Carlos Legido, Nelson Marra, Manuel Márquez, Ariel Méndez, Jorge Musto, Jorge Onetti, Alberto Paganini, Walter Pedreyra, Cristina Peri Rossi, Teresa Porzecansky, Julio Ricci, Gustavo Seija, Jorge Sclavo, Juan Carlos Somma, Claudio Trobo (grupo en el que me sitúo personalmente como escritor) coexistían en el seno de una generación, más allá de las respectivas edades de sus integrantes, gracias a una serie de obras donde el rigor literario se unía al convencimiento de que esa sería la “década de la liberación” en lo político. Lo mismo sucedía con los poetas Saúl Ibagoyen Islas y Matilde Bianchi, compañeros de esa generación y reconvertidos luego a la narrativa.

Testigos de la violencia y de la ternura

Los 60 son años de euforia y crisis, caracterizados por un intenso experimentalismo literario en lo formal y un maximalismo voluntarista, “totalizante” y principista en lo político. Más allá de considerarla generación o promoción, es



evidente que la narrativa del 60 superó los esquemas tradicionales del enfrentamiento entre un campo estereotipado y la ciudad de los apacibles “montevideanos”, creando personajes más complejos que los arquetipos del “paisano” y el “empleado público”. La ficción abordaba territorios hasta ese momento inéditos.

Si se había anunciado esa apertura temática en algunas obras de autores integrantes de la generación anterior como Carlos Maggi, Carlos Martínez Moreno y Clara Silva en *Aviso a la población* (1964), es Eduardo Galeano quien intuye la dimensión que ofrece la nueva realidad al novelar en *Los fantasmas del día del león* (1967), las últimas horas de tres pistoleros famosos sitiados por la policía. Este relato basado en un hecho real que había conmovido a la opinión pública, resultó premonitorio de la violencia a la que se enfrentaría el Uruguay poco después. La tensión que precedía a la masacre de esos delincuentes aparecía reflejada en toda su crudeza y en un estilo sin concesiones. En 1978, ya viviendo en el exilio, Galeano publicaría *Días y noches de amor y guerra*, donde esa misma prepotencia policial se había puesto al servicio de la represión dictatorial. Los “delincuentes” perseguidos eran “otros”. Los medios utilizados, idénticos.

El estilo dominante de la novelística del 45 había sido descarnado, conflictivo y sus protagonistas poco inclinados al lirismo, lo que parecía obedecer a un racionalismo analítico nada proclive a concesiones sentimentales o amorosas. Sus autores temen la sensiblería y el ridículo, incluso en aquellos argumentos pre-dispuestos a ello como *La tregua* de Benedetti, donde se preconiza una austeridad afectiva de corte casi puritano. El cambio se percibe en la tierna historia de *Trajano* (1960) de Sylvia Lago y en *Los museos abandonados* (1968) de Cristina Peri Rossi, y se confirma en la dirección de la angustia de raíz religiosa de *Clonis* (1961) y *Forma de piel* (1967) de Juan Carlos Somma, en *La rabia triste* (1972) de Hugo Giovanetti Viola y en la piedad no exenta de humor de César Di Candia (*El evangelio según Lucía*, 1969). Sentimientos que estallan sin cortapisas en la escritura femenina ulterior. En efecto, el pleito entre pasión y razón es zanjado por las narradoras femeninas Armonia Somers, Clara Silva y María de Monserrat, que se atreven por primera vez a transgredir un código “cartesiano” eminentemente masculino.

A fines de la década de los sesenta las fronteras de la realidad, ceñidas a la verosimilitud y al realismo tradicional en el pasado, han cedido a un “realismo ensanchado” y penetrado por lo insólito, lo extraño, el absurdo, verdadera sub-



versión mayúscula e hiperbólica de lo real. En vez de investirse con los ropajes de lo irreal, derivando a la literatura puramente fantástica, una serie de autores prefieren bordear los límites de lo real sin llegar a franquearlos. Al “descolocarse” dan a la cotidianeidad una mayor dimensión en profundidad y señalan en forma más ostensible las contradicciones de una realidad a la que se percibe básicamente como absurda.

Otros autores asumirán las posibilidades de esta mirada “sesgada” con una nota de humor ausente en los mayores. Reírse de sí mismo o de las situaciones narradas será una forma de desplazar el enfrentamiento de una situación, eludir categorizaciones que se consideran inútiles. La parodia, la ironía, el grotesco serán formas en que se expresará un rechazo más global y radical que el simple maniqueísmo unilateral de una postura crítica al que se limitaban en aquel momento.

Los buenos humoristas como Jorge Sclavo (*Un lugar para Piñeiro*, 1966) y Milton Fornaro (*De cómo un niño salvó su honor con una honda*, 1967) lo prueban en la doble modalidad –cuentos y notas humorísticas– en que se expresan. Julio Rossiello (Pangloss), César Di Candia (Dic), Carlos María Gutiérrez (Gut), Mario Benedetti (Damocles), Elina Berro (Mónica), Mario César Fernández (Cebblas) y Jorge Scheck (Flavio), entre otros, lo harán en columnas periodísticas ávidamente leídas o en la revista *Lunes* de divertida (y mordaz) influencia.

Todos ellos hacen del humor el arma corrosiva con la cual se desnudan los tics, tópicos y personajes arquetípicos de la sociedad. Un humor que denuncia los abusos del poder, la burocracia, las inercias y rutinas de una realidad viviseccionada con afecto entrañable y la inevitable nostalgia de un modo de vida que no ha terminado nunca (tal vez, felizmente) de irse del Uruguay “modelizado” entre el principio de siglo y fines de los años cincuenta.

La violencia política entra en escena

Otras cosas no resultaban tan claras entonces, como lo fueron luego. El 31 de marzo de 1964 el golpe militar en Brasil que destituye al presidente João Goulart instauro en dos tiempos la dictadura del general Humberto Castelo Branco. Con ello -lo que sólo sería perceptible en el transcurso de los años sucesivos- se



abrió un sombrío período de atenuamiento y control de la región que el golpe contra Arturo Illia y la dictadura del general Juan Carlos Onganía en la Argentina confirmaron el 28 de junio de 1966. La democracia del Uruguay queda en medio de esa convulsiva situación regional. “El algodón entre dos cristales” -como fuera definido por un ensayista- se fragiliza aún más.

Otro tema que difícilmente se aceptaba en los años precedentes era el de la violencia política. Sin embargo, apenas iniciados los 60, un lenguaje nuevo irrumpe en la vida gremial y política del país: el de las armas de fuego, algo que se irá volviendo frecuente y que irá suplantando el tradicional intercambio de ideas. El 5 de octubre de 1960, en un confuso episodio entre grupos gremiales estudiantiles -la FEUU y el Movimiento Estudiantil para la Defensa de Libertad-, se produce un enfrentamiento armado.

Casi un año después -a las 21:45 del 17 de agosto de 1961- a la salida de un acto en el Paraninfo de la Universidad es abatido en la esquina de Guayabo y Eduardo Acevedo el profesor Arbelio Ramírez. El Che, Ministro de Industrias de Cuba, se ha dirigido con lenguaje moderado a un público enfervorizado y entusiasta y entre los vítores de la salida ha sonado un seco disparo. La muerte de Arbelio Ramírez, capitalizada por unos y otros, nunca se aclarará, pero marca lo que un analista, dos meses después, define como “el ingreso de las pistolas en nuestras controversias ideológicas”.

En julio de 1962, la estudiante paraguaya Soledad Barret es raptada durante una manifestación contra la dictadura de Stroessner y le tatúan dos svásticas en las piernas. Una indignación sin atenuantes conmueve al Uruguay que reclama un castigo ejemplarizante para los culpables. “La sociedad no busca venganza -se dice con mesurada indignación- desea solo preservar un estilo de vida basado en la paz y la concordia. Ese es nuestro único capital”.

En diciembre de 1966 se producen los primeros choques armados con saldo de muertos entre la policía y los tupamaros del MLN. A partir de entonces, la violencia va en aumento, a un ritmo que va cerrando lo que pudo ser el espíritu inicial de los 60 y anunciando lo que será el de los 70.



Los sesenta, ¿una década breve?

Parfraseando la afirmación de que el siglo XX fue un siglo corto que empezó en 1914 y terminó en 1989, se podría decir que en Uruguay la década de los 60 fue breve. Si el ingreso fue lento, arrastrando la bonhomía confortable de los 50, el final fue abrupto. El espíritu de los 60 -o lo que hubo de él- terminó de golpe el 6 de diciembre 1967, cuando fallece víctima de un infarto el Presidente Gestido y seis días después el recién electo presidente Jorge Pacheco Areco disuelve varios grupos políticos y clausura el diario *Época* y el semanario socialista *El Sol*. Dos meses antes -el 8 de octubre- la noticia de la muerte del Che Guevara en Bolivia había cundido como un reguero de pólvora en Montevideo. Los Andes no serían una nueva Sierra Maestra; no habría “ni uno ni muchos Viet-Nam en América Latina”.

Ahí parece terminar el espíritu de una década que resultó ser al fin y al cabo bastante corta. La revolución de mayo de 1968 en Francia trajo luego algunos ecos tardíos, pero quedaron limitados al lado festivo e ingenioso de algunas consignas (“la imaginación al poder”; “debajo de los adoquines está la playa”) que hicieron fortuna, pero no crearon escuela ni seguidores por estas latitudes. Lo mismo había sucedido con la revolución hippy del “Flower Power” de Berkeley en 1964 y el famoso libro *Do it* de Jerry Rubin que con los años se recuperaría en el anuncio publicitario de los zapatos Nike: “Just do it”.

El asesinato, el velatorio y el entierro de Líber Arce el 14 de agosto de 1968 dan la conciencia al Uruguay de que se ha entrado de lleno en un proceso de violencia. Seis días después -el 20 agosto- la invasión de Checoslovaquia por las tropas del Pacto de Varsovia, erradicará la propuesta del “socialismo con rostro humano” que se había difundido activamente en Uruguay durante el período de Dubcek. La matanza de estudiantes de la plaza Tlatelolco en México, el 2 octubre, cerraría, en el otro extremo del continente, inexorablemente y sin apelaciones, las esperanzas de la década.

Los años 60: una década que nos concierne directamente, pero a la que había que asomarse. En esta mirada retroactiva no podemos sino recordar cómo en el *Diccionario de la ignorancia* (1998), Michel Cazeneuve se pregunta por todo aquello que no sabemos, por todas aquellas zonas habitualmente desatendidas



de la cultura, sumergidas en la aparente abundancia de información, pero ignoradas en su secreta motivación. ¿Deberíamos proponernos nosotros un repaso de los años 60 desde esta modesta perspectiva: inventariar todo lo que no sabemos; tratar de entender lo que aprendimos mal? Me lo he preguntado muchas veces, sumergido en periódicos envejecidos, releyendo artículos y atando, por primera vez, algunos cabos sueltos y soltando muchos otros, de un pasado reciente que todavía no es para nosotros -los ahora veteranos- historia; son apenas fragmentos de una memoria tan desordenada como selectiva.

Aunque no tengo respuestas para estas interrogantes, tengo dudas, que transmito a los jóvenes lectores, sin nostalgia, pero con el respeto por esos años sesenta hoy tan mitificados. En todo caso -y a modo de consuelo momentáneo- me pregunto si Raúl Berón, un popular cantor de tango de la época, no tenía razón cuando dijo: “Todo tiempo pasado fue relativo”.

Zaragoza/Oliete, abril 2008

Bibliografía

Benedetti, Mario (1963): “La literatura uruguaya cambia de voz”, *Literatura uruguaya del siglo XX*. Montevideo, Alfa, pp. 54-67.

Gutiérrez, Carlos María (1961): “Onetti, el escritor”, *Reporter* (Montevideo), 25, 11 octubre.

Maggi, Carlos (1963): *El Uruguay y su gente*. Montevideo, Alfa.

Martínez Moreno, Carlos (1966): *Con las primeras luces*. Barcelona, Seix-Barral.

Ramírez, Mercedes (1968): *Capítulo Oriental*. Buenos Aires/Montevideo, Cedral, n° 38, p.603.