

IDEOLOGIA Y AUTOCENSURA
EN LA PRODUCCION LITERARIA: EL CASO DE LA LIRICA
URUGUAYA EN CINCO AÑOS DE DICTADURA (1973-1978)

Mabel Moraña

Lo más hondo no es íntimo: está afuera
.....
Demasiados abismos verdaderos
hay que cruzar, despójate de sombras
mira el real abismo:
se ha abierto como un tajo sobre el suelo
de la querida tierra
y tal vez no lo has visto.
.....
Circe Maía
(en Cambios, permanencias, 1978, p. 66)

I

1.1. La simple observación de la producción literaria uruguaya del último quinquenio nos enfrenta a un hecho ya de por sí significativo: el de la proliferación de obras líricas (casi ciento veinte volúmenes de poesía de este género contra nueve novelas, un número aproximadamente similar de volúmenes de cuentos y unos pocos ensayos publicados en el lapso 1973-1978 en Montevideo).

Un intento de interpretación de las causas socio-culturales que provocan este fenómeno obliga a focalizar el análisis sobre la realidad político-social que corresponde al período en cuestión, así como sobre la situación cultural correlativa.

La consideración de la relación existente entre la producción literaria que constituye el corpus de este trabajo y el contexto político-social correspondiente, excluye sin embargo todo enfoque que asimile por reduccionismo las características complejas del primero a las condiciones o determinaciones del segundo.

La articulación de ambos campos se juega fundamentalmente en el nivel conflictual en que el sistema dominante afecta los productos superestructurales —y específicamente los literarios— ya sea en el aspecto material del proceso de su producción como en el aspecto ideológico, operando sobre la selección de contenidos textuales y prácticas lingüísticas, en la concepción misma del hecho poético, en la captación de los efectos de éste y en las alternativas del consumo.

La consideración del contexto relacionado con el material básico de este estudio no partirá del análisis global del mismo concebido como situación de discurso, sino que se focalizará sobre el aspecto más relevante de ese complejo: el de la imposición, por vía de la represión y persecución político-cultural de determinadas condiciones que inciden directamente sobre la realización de determinado sector del trabajo literario haciendo de este campo una de las zonas de influencia de la ideología dominante.

1.2. El establecimiento de la dictadura militar que se afianza de hecho en el poder a partir de la disolución de las Cámaras Parlamentarias uruguayas en junio de 1973, concreta así un proceso que se venía gestando desde hacía varios años, y que había comenzado a precipitarse especialmente a partir de los sucesos políticos de 1968.

Tanto los últimos informes anuales publicados por Amnesty International, como el elaborado por la Comisión Internacional de Juristas en 1978, o el recientemente presentado en Venezuela ante el XII Congreso de Educadores de América (CEA), coinciden en señalar al gobierno uruguayo como uno de los peores transgresores de los derechos humanos, y como al régimen “que continúa teniendo la proporción más alta per capita de prisioneros políticos en la América Latina”¹. Según el Informe de Amnesty International de 1977, también “el número de Prisioneros de Conciencia prosigue aumentando constantemente”².

El clima de terror instaurado en todos los niveles, a través del encarcelamiento, la tortura, la privación de libertades y derechos civiles a miles de personas que viven bajo el régimen de libertad vigilada, además de los cientos de ciudadanos “desaparecidos” y perseguidos hasta la muerte dentro y fuera de fronteras, ha señalado al Uruguay, en los últimos años, como uno de los reductos más crueles desde los que opera la dictadura militar en América Latina.

Este panorama general se ha traducido en el plano cultural en la aplicación de una política de represión, ahogo económico, ataque a las instituciones, perse-

1. Informe Anual de Amnesty International, 1977, p. 137 de la edición en español.

2. Id., p. 124.

cusión de los trabajadores de la cultura a todos los niveles, y un creciente régimen de censura para todas aquellas manifestaciones que han logrado sobrevivir en este proceso vertiginoso de disolución.

1.3. Regímenes de represión y censura, como el uruguayo, que acalló despóticamente organismos de prensa y grupos teatrales, redujo la tarea editorial a su mínima expresión, encarceló, torturó e hizo desaparecer o exiliarse a miles de intelectuales y artistas uruguayos, demuestran suficientemente con su praxis, que el proceso de consolidación ideológica de los regímenes de fuerza no se limita simplemente, en muchos casos, a la mera creación de un sistema normativo, regulador y convencionalizado que rija por medios más o menos subrepticios la actividad de producción artística, sino que frecuentemente la imposición ideológica se establece por medios coactivos (policiales), para asegurar su consolidación y la del sistema que representa.

La censura constituye, en este panorama, una forma de violencia institucionalizada que tiende, en su nivel de actuación más manifiesto, a la eliminación de todo mensaje que se considere incompatible con los “valores” que el sistema intenta imponer.

Paralelamente a los diversos métodos de censura³, puede distinguirse derivando directamente de esas modalidades, y muchas veces como un mecanismo defensivo inconsciente, el fenómeno de la autocensura, de “la pequeña policía en el cerebro”, que se manifiesta bajo diversas formas de actuación, siempre interiores y autorrepresivas.

Gran parte de la producción latinoamericana actual está logrando sobrevivir, aunque en condiciones muy deficitarias, en la medida en que incorpora, de modo cada vez más consciente, la necesidad de apelar a una serie de expedientes defensivos y/o preventivos —verdaderos mecanismos de emergencia— que se convierten, en el seno de las dictaduras, en el único medio por el cual el artista puede continuar manteniendo cierta vinculación con un público, cuyas expectativas permanecen también inexpressadas.

Aunque la existencia de tales mecanismos psico-sociológicos pueda ser detectada y objetivizada por diversos procedimientos de análisis comparativo, interpretación de indicios, etc., son múltiples las dificultades que supone evaluar un tipo de material cuya cualidad principal pasa a ser, desde esta óptica, la de la presentación elusiva o camuflada de determinados contenidos, cuando no su desplazamiento o sustitución definitivos.

Esta interpretación de contenidos que se “presentan” in absentia, debe apo-

3. Hans Magnus Enzensberger, en “Problema: la izquierda y la autocensura” (Rev Zona Franca, Caracas, III época, n.3, set-oct. 1977) ha distinguido, por un lado, la censura estructural “que regula y controla el acceso a los medios de producción”, expulsando a la periferia los restos del mensaje censurado, que vuelven a presentarse luego bajo distintas formas, y por otro lado, la censura especializada, espectacular, con finalidad demostrativa y revestida muchas veces de un carácter simbólico.

yarse necesariamente, en primer lugar, en un conocimiento cabal del conflicto ideológico de base, así como en la evaluación de las formas lingüísticas adoptadas para vehicular el mensaje poético. La autocensura se revelará así no ya solamente como un sistema autorre restrictivo de normatividad reguladora, sino como un conjunto de reglas que pasan a ser constitutivas del proceso de producción de los textos.

II

2.1. Para el caso de la lírica uruguaya del quinquenio 1973-1978, existen sin duda razones de orden material que pueden explicar la superabundancia de obras poéticas en el período (la situación de crisis económica que favorece la edición de plaquettes o pequeños volúmenes editados por el autor, por ej.). Sin embargo, este trabajo no atiende específicamente a las condiciones materiales que inciden directamente sobre el proceso de producción literaria, sino a los resultados del análisis del contenido concreto de esa producción y a los caracteres básicos de su estructuración.

Para este propósito, el corpus que constituye el material básico de este estudio excluye deliberadamente tanto libros editados en el interior de la República, como otros editados en Montevideo por autores uruguayos residentes en el exterior, limitándose a obras líricas publicadas entre los años 1973-78, en Montevideo, por autores uruguayos radicados en el país a la fecha de la publicación. Se considera que ésta es específicamente la producción en que la influencia de la ideología dominante ha actuado de modo más concreto.

De acuerdo a lo anterior, han sido contempladas ciento dieciséis obras líricas de noventa y cinco autores, de los cuales sesenta y cinco han sido registrados como habiendo publicado por primera vez en el período analizado. Se ha manejado solamente una publicación antológica, cuyos autores no han publicado volúmenes propios, trabajando exclusivamente con primeras ediciones, todas ellas de circulación legal en el territorio uruguayo⁴.

Finalmente, atendiendo al objetivo de este estudio, la producción analizada ha sido manejada con prescindencia de criterios generacionales de clasificación —que sólo excepcionalmente son considerados— excluyendo, por las mismas razones, estimaciones de tipo valorativo o jerarquizador. Asimismo, el lapso señalado (1973-78) ha permitido acotar el trabajo temporalmente, aunque muchas de las características del material básico como de la situación contextual responden obviamente a un proceso más amplio.

2.2. Más allá de sus variaciones, el conjunto de obras analizadas responde, en su calidad de trabajo cultural, a las condiciones materiales en medio de las cuales

4. Las dificultades para conseguir el material básico para este trabajo desde fuera del Uruguay, así como la información exhaustiva acerca de la totalidad de las publicaciones del período, permiten suponer involuntarias exclusiones o inexactitudes en algunos datos, que responden a vacíos de información.

ha sido producido⁶. En este sentido, la producción literaria revelará, ya sea a nivel explícito (temático), ya sea de manera subyacente (en la concepción implícita del hecho poético) u oblicuamente (por ciertos usos normativizados del lenguaje, fórmulas de designación, clisés, o por la apelación a coloquialismos, cultismos, formas herméticas o fragmentarias, etc.), la influencia ideológica del contexto político-social correspondiente, operando en este sentido, y en grados diversos, como reproductora de esa ideología, ya que el mismo efecto de dominación ejercido por ésta impone sus "valores" como pretendidamente universales, reduciendo al mínimo toda posible manifestación adversa a ellos. De todos modos, ese efecto reproductor de la ideología dominante deberá ser verificado en cada caso, atendiendo a las variaciones que presente el material de base, ya que será justamente sobre la diversidad cualitativa observable en la manifestación de este efecto, que deberá apoyarse todo intento de interpretación de los datos empíricos.

III

3.1. Teniendo en cuenta la amplitud del corpus que forma la base de este trabajo, y la imposibilidad de verter aquí un análisis detallado del mismo se señalarán aquí ciertos rasgos sobresalientes que pueden caracterizar esa producción. En primer lugar puede indicarse, globalmente:

- * Inhibición, en el lapso 1973-78, de ciertas líneas temáticas verificables en la producción lírica inmediatamente anterior.

La agitación política del quinquenio 1968-73 rompió en el Uruguay, definitivamente, una larga tradición de democracia liberal y "arcádico" civilismo.

A partir de la implantación de las Medidas Prontas de Seguridad, el 24 de junio de 1969, puede marcarse en ese país una etapa de sistemática violación del régimen constitucional. Apoyado desde entonces en fuerzas represivas en el interior y exterior del país, el régimen intenta, desde diversas vías, consolidar su dominio y eliminar, de acuerdo a ese fin, todo tipo de oposición que se manifieste en la praxis política o en el plano ideológico.

La intervención de diversos niveles de la Enseñanza, la persecución sindical, la muerte de estudiantes en enfrentamientos callejeros, la violencia oficial generalizada y amparada en la creciente suspensión de los derechos civiles, etc., incentivaron en ese período el surgimiento de una forma de expresión poética que buscaba ante todo instalarse como correlato de una realidad política insoslayable.

5. En este sentido, "el escritor no es ni el creador absoluto, autor de las condiciones mismas a la que está sometido (. . .) ni a la inversa, el soporte transparente e inesencial, a través del que se manifestaría en realidad la potencia anónima de una inspiración o la de una historia, sea de una época e incluso de una clase. Pero es un agente material, instalado en un cierto lugar intermedio, en condiciones que no ha creado, sometido a contradicciones que por definición no domina". Cfr. Etienne Balibar-Pierre Macherey: "Sobre la literatura como forma ideológica", en Althusser, Poulantzas, etc., : *Para una crítica del fetichismo literario*, Akal Ed., 1975, p 41.

La producción poética uruguaya adquirió en este período —al margen de la continuación de ciertas líneas de creación ya iniciadas con anterioridad y que habría que estudiar en sus peculiaridades, un sesgo denunciativo y contestatario, por el que se intentaba una aproximación comprometida al contexto político-social, que indicaba una voluntad de divulgación y popularización de los problemas más debatidos en ese momento histórico.

Puede servir como indicio significativo del período la edición en 1971 de un volumen titulado *Poesía Rebelde Uruguaya*, compilado por Jorge Ruffinelli (Ed. Bibl. de Marcha), en el cual aparecen recogidos poemas de treintinueve autores uruguayos de diferente procedencia generacional e ideológica, muchos de los cuales, según anota el compilador, “no habían escrito hasta entonces poesía de contenido o formulación políticos”⁶.

Sin embargo, la línea poética definida por esos caracteres, se repliega de manera total en los años siguientes, por acción de la creciente persecución ideológica o simplemente por emigración o encarcelamiento de sus autores. El aplazamiento de las circunstancias objetivas, como ámbito de denotados precisos y ubicables del discurso poético, se hará a partir de entonces cada vez más patente.

3.2. Correlativamente, y por contraposición a esta línea de amplia representación en el período 68-73, resulta significativa, a pesar de sus mínimos cultores, la presencia en el quinquenio siguiente de una forma de producción minoritaria, que resulta sin embargo interesante contrastar con el panorama general antes caracterizado:

- * Surgimiento de escasas manifestaciones temáticamente acordes con el sistema dominante y que reciben, directa o indirectamente, estímulo oficial.

El régimen dominante genera, sobre todo en períodos en los que está inhibida toda posibilidad de confrontación ideológica, diversos tipos de manifestaciones, que tratan deliberadamente de mimetizarse con el sistema de valores que el régimen intenta sostener de modo inapelable.

En este sentido, puede observarse dentro del período analizado la existencia de algunos volúmenes perfectamente alineados dentro de la escala axiológica oficial. Uno de los más ilustrativos es el titulado *Versos con alma y vida* (Serie “Desde el Mirador Patrio”, 1976), publicado por Joaquín Martínez Arboleya bajo el seudónimo “Santicaten”. En él se incluyen panegíricos a las Fuerzas Armadas, ataques al movimiento sindical, elogios a la figura de Franco (“primer y gran VENCEDOR de este siglo sangriento”, “guía en la titánica lucha contra el artero y gigantesco enemigo”, etc.).

Del mismo modo, el libro *Pórtico Azul* (1978) de Elizabeth Cuiat Sylveira

6. Op. cit., p. 8

expone el manejo de los símbolos patrios, o tópicos tales como “la orientalidad”, la hermandad entre los hombres, etc., que pueden observarse incorporados al léxico oficial que utiliza esos términos de manera insistente en el mismo período.

Los poemas incluidos en el volumen (“Marcha de los soldados de la Patria”, “República Oriental del Uruguay”, “Tríptico oriental: trabajador, estudiante, gobernante”, “Marcha militar en el ‘Día Nacional de Bomberos’”, “Por la Paz”, “Homenaje a las Fuerzas Policiales de la República Oriental del Uruguay”, etc.) constituyen una exaltación particularizada de diferentes organismos del aparato estatal, vertida en un discurso eufemístico en el que predominan el uso de sustantivos abstractos y juicios apodícticos a propósito de una realidad compleja, reducida a un enfrentamiento maniqueo en el plano de los valores.

En el mismo orden se inscriben los poemas firmados por Isis, *Romances orientales* (1976). Este volumen, ganador del Primer Premio Nacional “Medalla de Oro de la Orientalidad”, en los II Juegos Florales Hispanoamericanos de Montevideo, continúa la línea de exaltación de la figura histórica de José Artigas —a quien se dedica este libro— y de los sucesos más conocidos de la gesta libertadora. El conjunto de poemas intenta un recorrido por el proceso artiguista, aludiendo a los hechos en su interpretación histórica más tradicional; y si bien evita toda alusión al presente histórico, la sola oportunidad de la temática elegida inscribe los textos dentro de una campaña ideológica precisa, alentada por el régimen dominante.⁷

Los tópicos del Uruguay idílico, la democracia ideal, la “Verdad Suprema”, el “sagrado mito de la Paz”, etc., pertenecen al amplio repertorio que los “teólogos de la clase dominante”, es decir, “los productores de la ideología, imponen como principios sagrados e inapelables. A esta luz, se intenta construir una nueva versión de la historia, un “nuevo corpus visible” de acontecimientos, compuestos para ser asimilados con prescindencia de todo sistema conceptual de aprehensión.

En los textos citados, el contexto inmediato está deliberadamente omitido o desplazado, como si constituyera una circunstancia fortuita por encima de la cual subsisten, como esencias atemporales, símbolos propuestos como valores permanentes, más allá de la utilización político-ideológica que de ellos estaba imponiendo, en esos mismos años, el régimen dominante.

El conocimiento del contexto incorpora, en este sentido, elementos suficien-

7. Asimismo, en 1977, resulta vencedor con el primer premio en el Certamen “La Paz entre los hombres”, “auspiciado por el ciudadano británico William Sheung”, el poema “Canto a la Paz”, del Sr. Emilio Carlos Tacconi, en el que se exhorta al hombre: “no enseñes al niño a jugar con fusiles, /ni a soñar con batallas, ni a envolver el humo el sagrado mito de la Paz.” El segundo premio de ese mismo año corresponde a Héctor Silva Uranga, Comisario (r) de la Policía de Montevideo, que publica su poema en el volumen que titula *Unido espejo* (1977). Cfr. diario *El día*, Montevideo, 2 de marzo de 1977, y p. 55 del libro de Silva Uranga.

tes para la valoración de ese tipo de pronunciamientos, en cuanto la mera mención de determinados símbolos connota una carga ideológica innegable, corroborable por su inclusión constante en el discurso político oficial del período.

3.3. Sin embargo, salvo los pocos textos citados anteriormente, en los que se evidencia el intento deliberado de subsumir la producción poética bajo los cánones dictados por la ideología del sistema político imperante, estas formas de pronunciamiento poético están ausentes de las expresiones más propiamente líricas que constituyen el corpus analizado predominantemente. En éste puede señalarse el siguiente rasgo caracterizador fundamental:

- * Inhibición de todo tipo de discurso poético que haga referencia directa o aluda concreta o expresamente a aspectos o situaciones generales o específicos del contexto socio-político inmediato.

La ausencia total de un discurso explícito, con sentido impugnador o meramente informativo o divulgador de datos o concepciones disidentes con el sistema dominante, constituye una situación por demás significativa e indicadora del particular momento histórico de que se trata.

La ideología dominante opera apoyada en el aparato represivo estatal que funciona mediante la violencia en el dominio público, e intenta su consolidación a través de los que Althusser llama Aparatos Ideológicos de Estado (nivel jurídico, medios de información, diversos niveles del proceso de escolarización, instituciones culturales, etc.).

De este modo, en el Uruguay de la dictadura, se apela, por un lado, a medidas tales como la censura sistemática de organismos de prensa (cierre definitivo del Semanario Marcha; de los diarios Ya, Ahora, De Frente, etc.), el confiscamiento y la destrucción sistemática de materiales en imprentas y editoriales, el encarcelamiento de escritores y profesionales de la cultura (el novelista Juan Carlos Onetti y el matemático José Luis Massera, actualmente exilados; el escritor Nelson Marra, condenado y torturado por entenderse que uno de sus relatos aludía a acciones realizadas por grupos de extrema izquierda; etc.), la desaparición de intelectuales (como es el caso del periodista Julio Castro), etc., para citar sólo algunos aspectos que atañen al nivel cultural.

Paralelamente, en un intento de acción coordinada, el sistema dominante incorpora también un sistema de ideas, imágenes y representaciones que exaltan determinados símbolos, concepciones o interpretaciones de hechos, con un sentido ahistórico e ideológico que, como hemos visto, intenta "naturalizar" un status quo ocultando las reales condiciones de existencia, es decir, afectando el conocimiento de la realidad material inmediata.

Esta situación crea, a nivel artístico, un mecanismo autorepresivo que interioriza la persecución objetiva y da como resultado, en una primera instancia, un discurso poético sistemáticamente inhibido en el plano temático.

El discurso poético construido a partir de estas restricciones básicas, se pre-

senta en sí mismo como ideológico, en cuanto el sistema de omisiones que se ve obligado a desplegar revierte en canalizaciones evasivas en los planos temático, formal o de la poética que cada tipo de poesía supone, haciendo que el texto lírico presente, en muchas ocasiones, la apariencia de un sistema de “signos flotantes” que exige, para su comprensión cabal, de una avezada técnica interpretativa.

3.4. De acuerdo a lo anterior, puede afirmarse como rasgo caracterizador del período:

- * Fortalecimiento de una producción lírica autocensurada, con retracción del nivel denotativo y connotación contextual difusa.

La producción lírica, concebida bajo las condiciones del doble control incorporado por la represión y los mecanismos de autocensura, no deja sin embargo de manifestar, de diversas maneras, una relación de tensión con el contexto político-social correspondiente. La presencia de éste se da casi siempre de manera indirecta, por mediación del yo lírico que lo interioriza y comunica sus efectos, por la expresión de sentimientos o la pintura de climas que remiten, de una manera u otra, a las condiciones exteriores.

Con algunas excepciones, donde lo contextual traspasa, fragmentado, la mediación del yo lírico, o donde el contexto es detectable a partir de connotaciones que se diluyen en el discurso poético⁸, los autores inhiben en su temática toda denotación expresa del entorno, continuando en general una línea poética de lirismo subjetivo, con aparente autonomía de la circunstancia inmediata. En muchos casos, esta producción contendrá elementos que, inmersos en un discurso poético encubriente y en sí mismo ideologizado, exigirán una práctica de recepción más compleja.

3.5. En este sentido, puede advertirse —atendiendo no ya a la presencia o connotación contextual, que revelaría un análisis temático, sino a la articulación temático-formal— la existencia de una determinada concepción de “lo poético”, sustentada en determinados modelos de expresión ya canonizados, que se adecúan a los tópicos del lirismo tradicional. Puede señalarse entonces, como línea poética concreta, la siguiente:

- * Producción lírica en la que se privilegia o enfatiza el lenguaje en función expresiva (lo poético como “sotén emotivo” de un sujeto lírico, que comunica sentimientos difusos, vivencias personales aparentemente escindidas de la dinámica social, etc.)

8. Pueden citarse, en este sentido, algunos versos de Jorge Arbeleche, en los que se mantiene aún un sistema de referencias concretas. Se alude, por ejemplo, al cúmulo de palabras “que cada uruguayo llevamos en los dientes/ y pugna por salir/ y se estrella y se rompe contra las bayonetas. . .”, en: *Las vísperas*, 1974, p. 29. Cfr. también p. 30. Del mismo modo, puede leerse alusiones similares en Circe Maia, *op. cit.*, p. 15 y 49, y Hugo Giovanetti Viola: *Bodas de hueso*, 1978, p. 18 o del mismo autor, *París póstumo*, 1977, p. 32. Cfr., asimismo, Clara Silva: *Las furias del sueño*, 1975, p. 29 y 35.

Por un lado puede observarse, en el quinquenio analizado, la continuación de la obra poética que venían cultivando en el país escritores de consecuente labor en el panorama literario uruguayo (Carlos Sabat Ercaasty, Concepción Silva Bélinzon, Sarah Bollo), en cuyas publicaciones puede corroborarse, más allá de divergencias temáticas y formales, una misma concepción básica del acto poético, entendido como liberación de estados subjetivos o vivencias personales concebidas como poéticamente transferibles.

Los textos inscritos en esta línea poética inhiben de manera sistemática, deliberadamente o no, toda relación expresa con el contexto político-social correlativo, aunque en algunos casos los tópicos de la soledad, la incomunicación, la ajednidad del mundo, etc., connotan una relación determinada con el mismo.

En la mayor parte de los textos el universo semántico se afirma de acuerdo a las normas de una regularidad poética ya establecida, constituyendose más allá de las previsibles expectativas del lector inmediato.

Si bien es evidente que las mismas condiciones contextuales citadas escinden represivamente la dialéctica producción/recepción e impiden la evaluación siquiera aproximada de esta segunda instancia, resulta evidente, por las mismas características señaladas, que este discurso poético, en diálogo con una época desaparecida, sustituye con las peripecias de una estética subjetiva las propuestas temático-formales que todo cambio contextual incorpora a los fenómenos de arte.⁹

Subyacentemente, persiste una forma de concebir el acto poético como praxis expresiva y estetizante, de acuerdo a una concepción elitista y asocializada del arte. Esta forma de producción se sustrae a toda posibilidad de realizar, a partir de los textos, una actividad crítica o impugnadora, optando por la autorrestricción al ámbito apartado de la expresión subjetiva, que garantiza la pacífica coexistencia de estos productos literarios y el aparato ideológico establecido.

La misma concepción de lo poético está presente también, en forma explícita o subyacente, en la producción de autores mucho más jóvenes que los citados, en los que se continúa aún esta línea de mitificación del acto lírico, y, consecuentemente, del poeta.¹⁰

Esta preocupación lírico-reflexiva puede ser reducida, en su esencia ideológica, a la práctica idealista que mencionan Balibar y Macherey¹¹ y que consiste en preguntarse —o darse respuestas que suponen la pregunta— “¿qué es la literatura?”.

9. Pueden confrontarse al respecto, las declaraciones de Concepción Silva Belinzon en la revista *Imágenes*, Montevideo, agosto-setiembre 1978, p. 12.

10. Cfr. Juan María Fortunato: *Ejercerás la luz*, 1974, pp. 11, 21, 35 y 39.

11. Etienne Balibar-Pierre Macherey: “Sobre la literatura como forma ideológica”, en: Althusser, Poulantzas, etc.: *Para una crítica del fetichismo literario*, p. 41.

La poesía, representada así “como ‘estilo’, como invención individual consciente o inconsciente, como obra de creación etc.”, adquiere un status superior e inasible, ajeno a toda consideración que valore “la base objetiva de la literatura”, es decir, su objetividad como forma ideológica específica, determinada históricamente.¹²

El problema queda reducido entonces a un terreno precrítico, especulativo, ideológico, en cuanto constituye una “solución” encubriente ilusoria, que oculta o quita relevancia a la problemática más vasta, determinante, en la que ese aparente problema se subsume.

Esta concepción del acto poético como canto o “entonación lírica” es la que permite liberar, en la mayor parte de los autores analizados, temáticas variadas que exponen o exaltan la realidad interior. En algunos casos la obra poética es concretamente considerada como “exorcismo” o “ejercicio liberador del sufrimiento y la idea fija”¹³, o como vuelco lírico, reflectivo, dirigido hacia un destinatario que recibe la carga afectiva.

En algunos textos, sobre todo en aquellos en que se realiza una poesía de circunstancia, centrada en una temática de lo cotidiano, el lenguaje primordialmente expresivo, que señalábamos como caracterización genérica de la mayor parte de la lírica del período, adquiere un tono más conversacional, un carácter más referencial. En otros casos, la prolongación del sujeto lírico en el entorno ciudadano es el sustento mismo de los contenidos poéticos que se transmiten. A veces simplemente da pie a un lirismo evasivo (“Acuarela a Montevideo. En los 250 años de su fundación” de Rubinstein Moreira)¹⁴, o sirve a la definición del hablante lírico (“Pero esta es la ciudad/ atado a esta ciudad/ marcado por/ uncido/ una manera de decir escribiéndolo/ que ésta es mi ciudad. . .”; “Estoy hecho de asfalto y lo celebro”)¹⁵. Eventualmente la mención de la ciudad da pie a veladas referencias contextuales (“. . . la ciudad apagada a las diez de la noche/ brutalmente violada por el miedo y la sombra. . .”).¹⁶

Es frecuente la detención descriptiva en calles o lugares idealizados por la evocación o la visión lírica, creando así un entorno poético apartado de toda determinación temporal, y haciendo abstracción, por tanto, de la circunstancia político-social. Es la ciudad vista como ámbito ideal para la resonancia del yo lírico prolongado románticamente en su hábitat. En ciertos textos de Enrique Estrázulas, por ejemplo, se logra un ensamblaje eficaz de ambos niveles poéticos, por medio del cual se vehiculiza una poesía contingente, aferrada a un ámbito vital preciso, depresivo, permanente, donde las referencias circunscriben y encierran la experiencia del yo: “. . . Calles color Alfredo de Simone/ huelen como a

12. En: *Op. cit.*, p. 8.

13. Cfr. Contracarátula del libro de Carlos Pellegrino: *Claro*, 1976.

14. En: *Territorio y cantares*, 1977.

15. Rolando Faget: *No hay luz sin consecuencias*, 1976-77, pp. 35 y 36.

16. Nancy Bacelo: *El pan de cada día*, 1975, p. 90.

Ducasse, a Liber Falco muerto/ chimeneas de Torres sobreviven/ tiembla Figari,
el sur/ Onetti, las botellas/ . . . / ciudad más triste que mis propias manos/ más
que mi corazón, fruta sangrienta. . .¹⁷.

En textos de Rolando Faget, esa vivencia de la ciudad está más objetivizada como circunstancia exterior enajenante, que determina la suspensión del yo lírico: “pienso, transcurro, espero”. . .¹⁸ “Reinventar la ciudad, casa recuperada/ rabia, acento, reservas/ la amplitud de los trigos/ ilusión de concretas estaciones futuras./ Patria nueva encontrarla/ deshacerse, combate, noches de hoguera y agua/ sol repartido urgente, casa recuperada. . .”¹⁹.

La elaboración del campo semántico se da así por procedimientos que mediatizan la relación con el contexto opresivo inmediato, al que distancian interponiéndole formulaciones líricas de aparente gratuidad o autonomía, neorománticas, evasivas, que canalizan la expresividad hacia tópicos de la órbita subjetiva, singularizando la experiencia social y haciéndola así única, dependiente de la casuística personal.

3.6. Al mismo tiempo puede advertirse en el período citado, con un desarrollo paralelo a las direcciones antes señaladas, una

* Línea poética de tono reflexivo o filosófico, a veces erudito, donde el yo lírico resulta distanciado de sí mismo y de un posible campo referencial por su propio aparato conceptual, resuelto muchas veces en generalidades abstractas. En numerosos casos se apela al recurso de intertextualización.

En algunos casos esta línea se realiza en un discurso denso, apartado tanto del referente objetivo (de su descripción) como del sujeto lírico que mediatiza su aprehensión, como en los textos de Juan Carlos Macedo.

Otras veces, como en *Bien Mirada* (1977) de Roberto Appratto, la perspectiva poética se ejerce sobre los componentes semánticos, estatizándolos por un ordenamiento conceptual expositivo, donde el discurso poético se propone como vehículo para la captación fenoménica.

Del mismo modo, en casos como los que presenta frecuentemente la poesía de Circe Maia, la línea poética se vuelve esencialmente indagatoria, manteniendo la vigencia del vínculo entre el nivel reflexivo y su objeto, y sosteniendo al yo lírico como mediador racional o conceptualizador: “Una voz llama. Ahora/ ahora mismo, ahora/ el instante en que lees/ la palabra “palabra”/ qué círculos te envuelven/ qué piso te sostiene/ qué mira tu mirada?”²⁰.

17. *Confesión de los perros*, 1975, p. 71.

18. *Op. cit.*, p. 56.

19. *Id.*, p. 57.

20. En: *Cambios, permanencias*, 1978, p. 67.

En el volumen Uno, que recoge textos de los más jóvenes poetas uruguayos, puede observarse, de la misma manera, la primacía de un discurso poético reflexivo, en que la problemática de la alienación ocupa uno de los lugares principales²¹; mientras que en *Nacimiento de la muerte* (1978), el poeta Juan Ilaria, de larga trayectoria en la lírica uruguaya, expone una concepción trascendente y metafísica del acto poético, en un intento deliberado de “búsqueda de la universalidad”, que comporta desapego de lo cotidiano entendido como restrictivo para el vuelo trascendente del lirismo.

Finalmente, otros textos adoptan un complejo de elementos culturales, que se integran al discurso poético catalizando el contenido lírico, desde los cuales frecuentemente se revierte hacia la realidad más próxima, logrando así un acercamiento lateral, indirecto, a ésta. Puede leerse, por ejemplo, en el final de un poema de Washington Benavides dedicado “A Bernart de Ventadorn”, lo siguiente: “. . . Miro al cielo del triste país, Bernart, que amo/ y acaso estés ahí —como una dura prueba/ del tiempo y su alevosa espoleta— maquinarias/ fatales y con alas de ángeles o “lauzetas”. . ./ una alondra es preciso, Bernart de Ventadorn, ahora!²².

En *Secos & Mojados* (1974), Eduardo Milán realiza un trabajo de interrelación textual, en el cual el referente cultural se subsume en el contexto poético, provocando efectos de integración que no se advierten generalmente en el resto de los casos citados, en los cuales se mantiene la superposición referencial y por consiguiente la distancia entre los elementos integrados.

En los textos de Milán el campo semántico se constituye como una síntesis que contextualiza —hace intrínsecos— sus referentes, concibiéndolos en el mismo nivel de desarrollo sintagmático: “. . . ahora el tiempo se cebó en nosotros/ nuestros padres uno a uno fueron destruidos como una advertencia de cerrar las puertas/ Pero la advertencia es que abriremos/ volverá el vaso a estar sobre la mesa/ (el viento bate en la memoria/ sin rencores/ para decir:/ la vida es breve/ y el poema será abierto como un bar/ por Juan Carlos Onetti/ novelista/ era un lugar de beber/ donde la muchacha se sentó en su mesa.”²³

Mucho más compleja resulta la síntesis poética ofrecida en *Libro de impresiones* (1975) por Cristina Carneiro. Los textos allí exponen un alto nivel de intelectualización y se vierten en un discurso poético que inhibe, en beneficio del concepto, el nivel afectivo-sensorial siempre presente en la construcción lírica tradicional. La alusión a un sistema de referencias cultas apoya (pre-texta) una temática reflexiva y de difícil decodificación.

Finalmente, algunos de los textos que componen *Claro* (1976) de Carlos

21. Cfr. J. Sassón, “Esquizofrenia”, en: *Op. cit.*, p. 56; Carmen Zorrilla; *Op. cit.*, p. 33; Rafael Courtoisie, *op. cit.*, p. 49.

22. Hokusai, 1975, pp. 9-10.

23. *Op. cit.*, p. 9. Cfr. también pp. 13, 26, 27 y 28.

Pellegrino convocan una serie de referencias cultas, procesadas para una actuación sincrónica que promueve y reabsorbe los pronunciamientos del yo lírico, creando una órbita semántica sustitutiva del contexto político-social inmediato.

Las notaciones que fechan los poemas y los señalan como compuestos en París, Dublín, Copenhague, Londres, actúan asimismo como indicadores que desplazan los contenidos líricos hacia un campo de referencias mediatizado, que reemplaza las pautas contextuales del lector inmediato por otras de manejo subjetivo

3.7. Paralelamente, dentro del panorama de la lírica uruguaya del período analizado puede corroborarse la existencia de otra línea poética que responde a un grado todavía superior de elaboración de contenidos líricos, de acuerdo con una concepción determinada del acto poético. Cabe señalarse, entonces, como último rasgo caracterizador, el siguiente:

*** Producción aplicada a la búsqueda formal, a la realización de un “nivel de escritura” o técnica poética generalmente traducida a un lenguaje fragmentario, elíptico, con inhibición del sujeto lírico y elusión de un lenguaje decodificable a primera lectura.**

Por un lado, puede observarse en la producción lírica de algunos autores una tendencia a la utilización del lenguaje ciudadano popular, y a la inserción de formas coloquiales que intentan una apertura del código poético y la consecuente desacralización de la modalidad lírica tradicional, procedimiento acorde —en general— con una temática que insiste en la recreación de climas o ambientes del contexto inmediato²⁴. Otras veces, el trabajo recae fundamentalmente sobre el nivel fónico o léxico²⁵, o armonizan la experimentación formal con la creación de situaciones líricas, como es el caso de los textos ofrecidos por Manuel García Rey en la plaquette *Apices* (1976). En ellos el sujeto lírico presenta, en síntesis reflexivas, ficciones líricas, climas, estados singulares centrados en la experiencia del yo, que se afirma en una tarea interpretativa y metaforizadora (“ todos/ yo y mis amigos/ con estos disfraces siempre buscando/ el escenario y nunca/ caeremos en la cuenta de que la/ representación es ésta”²⁶).

Pero paralelamente, los exponentes más significativos de la línea poética arriba señalada son textos en los que se produce un eclipsamiento casi total del yo lírico, que se ve sustituido por una perspectiva poética analítica y muchas veces lúdica, hermética, elitista, a partir de la cual se realiza la transmisión fragmentaria de contenidos poéticos de aparente descontextualización, inhibiendo voluntariamente el nivel de la comunicación de significados explícitos y operando algo así como una propuesta de “atesoramiento del sentido” y un apartamiento sistemático del nivel referencial.

24. Cfr. como ejemplo H. Giovanetti Viola, *París Póstumo*, 1976.

25. Ver *Claro*, de Carlos Pellegrino.

26. *Op. cit.*, “Piano desatinado”.

La plaquette titulada *Situación anómala* (1977), publicada por Jorge Medina Vidal, se compone de unos pocos textos en los que la economía expresiva y las innovaciones léxico-sintácticas aparecen como resultado de un proceso selectivo, en el cual se opta más que por el fragmentarismo o la ruptura simples del discurso poético tradicional, por un régimen de elusiones y exclusiones que reduce el poema a sus elementos significativos esenciales.

Los diez textos de *Situación anómala* resultan escasos para apoyar un estudio comparativo que los vincule a la obra anterior de este poeta, y sobre todo a los que constituyen *Harpya destructor* (1969), uno de los volúmenes más ricos y depurados de la lírica uruguaya. En los textos más recientes se reduce, sin embargo, la apelación a un vasto sistema de referencias cultas, del que estaba provisto el libro anterior, y se destrascendentaliza, en cierto modo, la temática, vertida ahora en un discurso poético más formalizado y absolutamente prescindente de toda posible vinculación con contextos precisos exteriores. Los poemas se ofrecen, en fin, como composiciones autónomas, en las que el nivel de conceptualización se atiene a la misma contingencia de la situación lírica mínima que los sustenta.

En una línea similar, aunque menos experimental, los textos de Eduardo Espina que componen *Dadas las circunstancias* (1977), crípticos y replegados en su propio lenguaje, se valorizan como experiencia de combinación signíca que se postula en contra del desarrollo lógico-lingüístico ya normativizado.

Otros intentos resultan, por distintas vías, una ruptura también agresiva de la norma de expresión poética dominante.

En los textos de Eduardo Milán recogidos en *Estación Estaciones* (1975), se opta por un despojamiento extremo del discurso poético y la supresión total del yo lírico. Los textos se proponen como ejercicios conceptuales, que trabajan por medio de virtuales y superposición significacional, o por procedimientos analógicos que hacen avanzar el poema de acuerdo a un dinamismo negativo²⁷ dilatorio (“... pájaro es canto/ Icaro: caída/ pájaro es vuelo/ canto y vuelo:/ plural de pájaro/ Icaro: plural/ Icaro es pájaro/ porque pájaro en Icaro es caída. . .”)²⁸.

Los poemas son entonces instancias (estaciones) de carácter presentativo —no descriptivo, que actúan por un sistema de sugerencias y elipsis al modo mallarmeano. El recurso central es, reiteradamente, el de la condensación poética, en base a la conceptualización que, por analogía o contigüidad, intenta afirmar la transitividad del sentido. El texto poético se vuelve así un trabajo continuo de reconsideraciones o versiones reductivas, un ejercicio experimental sobre el lenguaje, en sus niveles léxicos, sintáctico y fónico, así como en la presentación misma del texto-objeto en la página, desde la que se propone como ejercicio visual.

27. Según expresión de C. Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, Barcelona, Ed. Gredos, 1952.

28. *Op. cit.*, p. 15.

La forma de escritura experimental de Estación Estaciones y el sistema de “signos en rotación” que constituye Composición de lugar (1976) de Amanda Berenguer (donde priva el recurso de intertextualización, por medio del cual unos textos apelan a otros, cerrando así una serie de intercambios intrínsecos), así como la ausencia sistemática de sujeto lírico o el quiebre del nivel sintagmático, visible en los poemas de J. Medina Vidal o Eduardo Espina, operan como alteraciones de la norma poética establecida. Sin embargo, sus recursos parecen imponer, de manera implícita, una nueva sacralización. “La palabra es un objeto sin fondo, (. . .) un grafismo significante”, es decir, un fin en sí, expuesto en “libros literarios”, singulares recintos de experiencias de cultura, cuya captación exige un alto nivel de iniciación que hace del acto poético un “acontecimiento verbal”, una búsqueda del “grado cero del estilo”, y del producto literario, un objeto con valor de uso pero sin valor de cambio, autorretraído dentro de los límites de su propia contingencia.

IV

4.1. De acuerdo con el análisis realizado, pueden extraerse algunas conclusiones tanto en el orden metodológico —como corroboración del valor paradigmático del corpus con respecto al marco ideológico general en el que éste ha sido escrito— como en lo referente al material mismo sobre el que se ha trabajado.

La producción analizada se desarrolla, como habrá podido observarse, siguiendo líneas variadas a través de las cuales es posible, sin embargo, apreciar rasgos comunes que permitirían caracterizar el modo en que se configura el discurso lírico global del período.

En primer lugar, es notorio que ninguna de las formas poéticas estudiadas puede ser considerada, en sí misma, como un epifenómeno desprendido de condiciones objetivas, ni explicada exclusivamente por apelación al desarrollo propio de la serie literaria. Tampoco la puesta en práctica de un sociologismo mecanicista permitiría valorarlas como manifestaciones específicas de un momento histórico-social complejo.

Para el caso concreto de la producción total que venimos analizando, es evidente que la situación político-social descrita crea una polarización ideológica en la que sólo una de las opciones —la de adhesión incondicional al régimen imperante— puede verse canalizada de manera expresa dentro de las pautas de expresión establecidas.

La ideología dominante cuenta, para el caso de la expresión artística, con un sistema concreto de símbolos y referencias, un sistema de representaciones, una iconografía, un complejo de mitos y sacralizaciones que, si en épocas de menor polarización política podía ejercer una acción en apariencia más inocua o menos opresiva, adquiere, en contextos como el señalado, un nivel de actuación fanatizada y excluyente, en defensa de los valores establecidos.

Por un lado, el sistema estimula, por diferentes medios, la proliferación de

formas pseudoartísticas, no innovadoras, por medio de las cuales algunos autores asumen voluntariamente la misión de efectuar la representación o consagración simbólica de los valores dominantes. Estas formas operan, generalmente, a través de un lenguaje tradicional y por un discurso poético que intenta, a partir de la imagen, extender el alcance semántico de su "mensaje".

Generalmente se confiere prioridad a ciertos paradigmas a través de los cuales se pretende la divulgación de clisés que ayudan a automatizar la recepción, intentando transmitir el concepto de que la realidad se limita, en sus elementos constitutivos y en su funcionamiento, a las características del modelo propuesto.

Pero, paralelamente, la mayor parte de la producción lírica analizada se construye a partir de una contradicción fundamental. Por un lado, el análisis semántico demuestra, a través de las connotaciones del discurso poético, un estado de conciencia profundo y generalizado de las condiciones opresivas y represivas impuestas por el sistema político-social imperante. El sistema de alusiones y elusiones que se ha venido señalando, la expresión continua de un yo lírico depresivo encerrado en su habitat social o personal, la pintura continua de climas que hacen velada mención a los efectos indirectos de las condiciones objetivas, resultan indicios claros de que el discurso poético se constituye como un acto de enunciación global, de referencias soterradas, que se hace posible solamente por la puesta en práctica de una serie de estrategias oblicuas que denotan la tensión existente entre el sujeto lírico y su campo referencial inmediato.

El análisis de las soluciones expresivas de la lírica del período indica que éstas se sitúan en una gradación que va desde las formas más tradicionales y apegadas a la norma poética hasta aquellas que se abocan al trabajo del lenguaje poético, concentrándose en formas herméticas.

Las primeras mantienen la primacía del sujeto lírico y desplazan el peso semántico hacia el interior de una temática subjetiva, que resulta estrecha y anacrónica para la canalización de los contenidos derivados de una situación contextual como la ya descrita.

Las segundas se aplican a una modificación sustancial de los cánones de expresión establecidos, incorporando, por medio de variados artificios prosódicos, alteraciones que subvierten el uso normativizado de la lengua, pero que restringen las posibilidades de la recepción²⁹.

La utilización de un determinado lenguaje informa sobre los modos de estructuración del pensamiento, es decir, sobre los alcances y características de una cierta percepción del mundo y de articulación con el entorno.

Tanto la adhesión a formas expresivas ya canonizadas como la ruptura de los modelos tradicionales y su sustitución por un discurso conceptualmente crítico

29. Mas allá de ambas soluciones, debería citarse quizás la opción por el silencio de algunos poetas uruguayos de importante trayectoria anterior (Roberto Ibañez, Idea Vilaríño), quienes no han publicado en los últimos años.

demuestran, por diferentes vías, una tensión notoria del sujeto lírico con respecto a la realidad en la que se gesta la experiencia artística. Así, la producción lírica se configura como un espacio específico y conflictual, en el que se produce el encuentro entre la ideología que representa al sistema dominante y una formación ideológica dependiente, la de la resistencia a las imposiciones de aquélla. Esta es canalizada de manera tácita, dentro de los únicos moldes expresivos posibles que el sistema admite y controla.

4.2. En este sentido, puede señalarse que el discurso general de la lírica uruguaya del período 1973-78 se constituye en base a la configuración de un hablante lírico cuyos caracteres específicos responden a una determinada situación enunciativa.

El conjunto de circunstancias objetivas que ha sido contemplado como contexto de las enunciaciones líricas ejerce, como se ha visto, una serie de efectos contradictorios e ineludibles sobre el agente de la enunciación. Por un lado, ese contexto se vuelve punto insoslayable, por su misma presión, en cualquier manifestación de arte, entendiéndose por tal una forma expresiva y representativa en sentido amplio. Por otro lado, compele a que toda mención a él, que sea resistente a su contenido político e ideológico, se vea canalizada por procedimientos de referencia subrepticia o simbólica, logrando que muchas formas expresivas terminen por mimetizarse, por efecto de la fuerza de ideologización a sus postulados esenciales.

El hablante lírico del período analizado se define a partir de un discurso que se detiene en él como sujeto ahistórico volcado hacia una temática interior o formalizado en estructuras que hacen del significado un estadio fragmentario, en el que, como puede leerse en un poema de Circe Maia, una de las voces más significativas del período:

“.....
Vaciadas de su líquido semántico
quebrada la sintaxis
—como en una probeta—
las pequeñas moléculas —palabras
bailan un baile ambiguo”.³⁰

Estas consideraciones constituyen, como podrá entenderse, una conclusión de tipo genérico que admite todas las limitaciones inherentes a cualquier generalización. El concepto fundamental en el que se basa, sin embargo además de la aplicación a un elemento específico de la estructuración del discurso lírico la categoría del hablante básico como titular del discurso poético— puede ser aplicada, por ejemplo, el nivel compositivo o al del lenguaje poético utilizado.

En la medida en que el sistema ideológico desplegado por el régimen de la dictadura mantenga su poder hegemónico, condicionando tanto la selección temática como el manejo del nivel referencial, la actualización poética de la lengua

30. Op. cit., p. 61.

registrará también, correlativamente, el efecto represor del contexto, haciéndose posible el mantenimiento de líneas poéticas y de normas expresivas que no atentan contra los principios de una comunicación restrictiva.

Sin embargo, dentro del proceso ideologizador, por medio del cual el régimen militarista intenta imponer sus valores, y aun dentro de los cánones expresivos existentes, la pugna de los contenidos resistentes al sistema represivo logra orientarse —a partir de un vasto sistema de connotaciones, por las vías de un discurso poético cerrado, ambiguo o simbólico— hacia formas poéticas que han comenzado por registrar los efectos de la opresión. A partir de esta praxis reprimida y autocensurada, ejercida sin embargo como conciencia crítica y defensiva, comienza a delinearse también una búsqueda de nuevas matrices expresivas, tributarias aún de una concepción elitista y asocializada del arte, que va perdiendo vigencia progresivamente.

No es utópico pugnar, aún en circunstancias como las existentes, por un arte en vías de liberación, aunque en su desarrollo éste no puede dejar de manifestar los efectos limitadores e ideologizantes de la represión establecida, que comienza por afectar la concepción misma del hecho artístico, empeñándose en arrebatarle su carácter de trabajo cultural y conferirle el de simple sublimador gratuito de las tensiones incorporadas por el entorno.

Tanto el arte de la resistencia como los críticos que se aplican a él deben comenzar por mantener conscientes, tanto los alcances e implicancias ideológicas de las metodologías expuestas en la praxis artística, como las concepciones subyacentes del arte o la poesía que muchas veces trasladan subrepticamente al presente conceptos del pasado —anacrónicos o retardatarios—, caros a los sistemas de dominación.

Quizá solamente así, por un proceso continuo de desencubrimiento, las formas artísticas dentro de las dictaduras puedan potenciarse con una conciencia clara que mantenga y canalice su función impugnadora, al tiempo que se adiestran en las prácticas oblicuas de la autocensura.