

Cultura y comunicación en los noventa

Con Gerardo Bleier,¹ Ana Inés Larre Borges²

y Gabriel Peveroni³

Con la excusa del *dossier* sobre cultura y comunicación en los noventa, tuvo lugar el 18 de agosto una conversación en la que se buscó evaluar la importancia de esa década. Participaron como invitados Ana Inés Larre Borges, Gerardo Bleier y Gabriel Peveroni, a cuya condición común de intelectuales y periodistas culturales suman las de ensayistas, investigadores, escritores... Lo que sigue es una versión de ese encuentro, que moderó el coordinador del dossier, Óscar Brando (OB).

-
- 1 Escritor, periodista, consultor en comunicación estratégica. Ha dirigido o codirigido producciones en radio, prensa escrita y televisión. Se desempeñó como editor general de la revista *Posdata*. Diseñó y dirigió el programa televisivo *Los bueyes perdidos* en Tevé Ciudad (Montevideo). Publicó libros de poesía (*Ideanimas*, *Cenizas*) y una novela: *Cráneo de vaca*.
✉ gerardobleier@gmail.com
 - 2 Ensayista, crítica literaria y periodista cultural. Profesora de Literatura (IPA). Investigadora del Sistema Nacional de Investigadores (SNI-ANI) y en el Departamento de Investigaciones y Archivo de la Biblioteca Nacional donde dirige, desde 2010, la *Revista de la Biblioteca Nacional*. Su carrera en el periodismo cultural se ha desarrollado principalmente en el semanario *Brecha*, donde colabora y dirigió las páginas literarias entre 1987 y 2012, dirigió la sección «Cultura» e integró el Consejo de Redacción. Entre sus áreas de interés están las escrituras del yo y la literatura de viajeros. Editó *Diario de juventud* de Idea Vilariño (2013), junto con Alicia Torres, y prepara una edición de *Diario de viaje*, de W. H. Hudson.
✉ calycanto93@gmail.com
 - 3 Viene publicando narrativa, teatro, poesía y artículos periodísticos desde los primeros años noventa. Integrante de la llamada *generación de los crueles*, es autor de —entre otras— las novelas *La cura* (Alfaguara, 1997), *Tobogán blanco* (Hum, 2009) y *Los ojos de una ciudad china* (Hum, 2016). Su pieza dramática *Groenlandia* (2005) recibió el Premio Nacional de Dramaturgia y fue estrenada en Montevideo, Santiago, Madrid y Nueva York. Editó entre 1995 y 2000 la sección «Espectáculos» de la revista *Posdata* y entre los años 2008 y 2012 dirigió la revista de tendencias *Freeway*. Mantiene activo el blog *La culpa la tuvo Manu Chao*, escribe columnas de crítica musical en Yamp! y conduce el programa de videoclips *Ojos Rojos* en Tevé Ciudad.
✉ gabrielp@montevideo.com.uy



Óscar Brando.

ÓSCAR BRANDO (OB): Les hago esta advertencia sobre ciertos énfasis, un poco obsesivos, de mi participación: tal vez persiga el tema de la música o el de la literatura. Yo había pensado en escribir sobre Tomás de Mattos, pero escribí en el número anterior de *Cuadernos* un artículo que iba a ser breve y fue larguísimo,⁴ de manera que la literatura...

GABRIEL PEVERONI (GP): ¿Cuándo se publicó *Bernabé, Bernabé*?⁵

OB: En el 88. Pero está *La fragata de las máscaras*,⁶ que es una novela...

GP: Además eso no tiene importancia. La influencia de *Bernabé, Bernabé* es en la literatura de los noventa.

GERARDO BLEIER (GB): A mí me gustaría salir de ahí.

GP: ¿Salir de qué?, ¿de la cultura?

GB: Bueno, no salirse, tal vez lo contrario, producir una dialéctica en la observancia de la actividad de los géneros, a ver si coincide con el marco conceptual que voy a proponer.

4 Óscar Brando, «Tomás de Mattos (1947-2016). Apuntes para un ensayo futuro. La estrategia del pasado», *Cuadernos del Claeh*, segunda serie, año 35, n.º 103, 2016, pp. 119-133.

5 Novela de Tomás de Mattos, publicada por Ediciones de la Banda Oriental en Montevideo, 1988.

6 Novela de Tomás De Mattos, publicada en Montevideo, 1996, en coedición entre Banda Oriental y Alfaguara.

Cultura y Estado

OB: Hace varios días que tengo con Ana una conversación interrumpida. Ana sigue fastidiándose con el tema del Estado y la intromisión y la reglamentación y la legislación. Hoy abro *La Diaria* y veo que se está pidiendo la legislación sobre no sé qué cosa y me dije: un momento del coloquio debe ser sobre Estado y cultura. Porque los noventa son, como enseña el maestro Peveroni en otro lugar, el neoliberalismo, las industrias culturales, las discográficas internacionales, las internacionales del libro, etcétera, pero son también las ayudas oficiales. Al cine, que tal vez no habría existido sin los FONAs,⁷ los fondos concursables...

GP: El inicio de una cosa.

OB: Pero al mismo tiempo...

GB: El inicio legal. En los hechos no pasó nada.

GP: No pasó mucho.

OB: Ahí está: la desregulación total del neoliberalismo de principios de los noventa y a fin de cuentas el apoyo, por lo menos, a algunas industrias. En el caso del cine es muy específico, mientras otros se arreglan como pueden creando Socio Espectacular. Pero también Fondo Capital y también...

GB: ¿Socio Espectacular es de los noventa?

OB: Sí, del 97. Podría ser un primer asunto, si es rendidor, plantearse el Estado y la cultura, pensado en la encrucijada de un gobierno o dos gobiernos a los que tachamos rápidamente de neoliberales. Al mismo tiempo hay un plebiscito que se pronuncia contra las privatizaciones, una administración departamental que asume el Frente Amplio...

GP: Y que empieza a marcar determinadas cosas.

OB: Claro. Y con la aparición, por ejemplo, de Tevé Ciudad en 95-96, como incursiones públicas, como marcas públicas dentro de un Estado que parecía retirarse de distintos lugares.

GB: Ahora entendí por dónde vas.

GP: ¿Y si planteás una pregunta?

OB: Les pediría que dijeran cuál es la idea que tiene cada uno de ustedes de la necesidad o no de la participación del Estado en la creación de bienes culturales o en su circulación. Cómo el Estado incide, incluso se podría incluir la prensa, porque la prensa también está marcada por la publicidad estatal —te la doy, no te la doy— y buena parte de la cosa podría correr por ahí. Esa sería la pregunta, una pregunta que desborda los noventa, pero que, me parece, en esa década hizo una pequeña explosión, tal vez por la paradoja: ante gobiernos desregularizadores, aparecen zonas de regulación.

ANA INÉS LARRE BORGES (AILB): ¿En qué año fue lo del FONAs?

OB: En el 95.

7 Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional.

GB: Yo me estaba refiriendo a que también por esos años se crea, en el Ministerio de Educación y Cultura, la Dirección Nacional Audiovisual, que nunca tuvo presupuesto, jamás.

GP: Claro, eso es significativo, absolutamente.

GB: Pero no importa.

OB: Arrancá vos, Gabriel.

GP: Primero me gustaría definir los años noventa, cuáles son los años noventa. Porque también hay unos ochenta tardíos que siento que recorren un poco los años noventa. Perviven muchas cosas de los años ochenta en el comienzo de los años noventa. Para situarme donde empiezan los años noventa, pienso en cosas como el voto rosado, que es como un golpe a determinado sueño...

AILB: En el 89.

GP: Fue en el 89, fue como un golpe, algo que acabó con muchas expectativas. Al mismo tiempo, las cosas siempre son de ida y vuelta, ganaba Tabaré Vázquez la Intendencia y abría una luz. Estamos hablando de política.

OB: Solo una precisión, también de política estética: en el año 89 se hace la mejor campaña publicitaria de Democracia Avanzada, que consigue la mayor cantidad de votos dentro del Frente, con una estética por lo menos no proveniente del socialismo realista o del realismo socialista.

GP: Después está la caída del Muro de Berlín, que es algo significativo, que marca mucho a los años noventa. Porque me parece que los años noventa tienen mucho de desconcierto, de incertidumbre, de tratar de aferrarse a algo. Yo los pienso como años muy resbaladizos, en los que fue fácil equivocarse... Fue una década que siento más situada en un posmodernismo, que validaba cualquier cosa. El neoliberalismo se servía de eso y empezaba a *tinellizar* todo. Empezó a hacerse todo más laxo. Yo los siento así en todo su recorrido a los años noventa, en esa cosa de burbuja que se veía, en esa cosa de «vienen las editoriales españolas, entonces vamos a ser famosos los escritores, vienen las discográficas»...

OB: ¿Vos fuiste famoso?

GP: No.

OB: ¿No?

AILB: Por 15 minutos.

GP: Por 15 minutos. No, pero había una ilusión de que las editoriales españolas iban a poner a la literatura latinoamericana en movimiento y en el mundo. Y justamente eso fue lo que no sucedió y lo contrario a lo que sucedió. Ellos hicieron editoriales nacionales. Lo mismo pasó en la música con las discográficas. Peyote Asesino, por ejemplo, es un caso emblemático de eso de soñar la posibilidad de ser la gran banda latina o una gran banda latina por intermedio de MTV, de haber grabado un disco en Los Ángeles con un productor argentino, etcétera. El disco tenía un valor estético que lo podía generar, pero el problema era que no tenía mercado de base. Ellos no vendían discos, entonces la empresa decidió no grabarles un segundo disco.

GB: Y ya que estamos en el CLAEH, había otro problema y era que no había gestores, productores. La cultura industrial vinculada a la cuestión artística, sobre todo en aquellas áreas en las que es más fácil o más sencilla *a priori* su industrialización, no existía casi.

OB: En la música había uno que funcionaba bien.

GB: Sí, pero no podemos decir que la integración de Uruguay al mercado global —porque eso fue lo que pasó en los noventa— generara expectativas porque algunas de esas empresas del mercado global fueran multinacionales que se instalaban en Uruguay. A mi juicio eso no nos permite todavía pasar raya sobre consecuencias positivas y negativas, en tanto el Uruguay no estaba preparado. La cabeza de los artistas uruguayos funcionaba no según una lógica de pensar el mundo..., y menos en la música, las bandas de rock, en particular. Lo vemos con lo que pasó por ejemplo con algunas bandas luego, como No Te Va Gustar.

GP: El *luego* es una cosa que me gustaría precisar.

GB: Estos muchachos del Cuarteto de Nos... En ese momento parecían bandas, que evidentemente la crítica observaba con interés y curiosidad por el uso del sentido del humor, por el talento musical, etcétera, y que la escala del mercado no les generaba —porque eso es parte sustancial de este problema— la expectativa de *vivir de*.

GP: O a la empresa.

GB: No había productor. La empresa no podía rentabilizar eso. Pero creo que ahí empieza el proceso de cambio de mentalidad. Algunos artistas empiezan a pensar también en el mundo, comprenden que el Uruguay es un país chico y que si quieren vivir de su arte tienen que insertarse en el mundo. Y recién ahora se están viendo resultados positivos de ese cambio de mentalidad de los noventa, aunque esto suene algo neoliberal.

GP: Lo mismo que las forestales. Porque vivimos en un país forestal que fue pergeñado en los años noventa.

GB: Y después la Ley Forestal.

GP: Lo que quería decir es que siento a los noventa con una gran responsabilidad en mi generación o generaciones que teníamos veinte, treinta años en el momento. Decididamente, más allá de la gente que estaba en el palo más político o más militante de determinadas cosas, fue una generación que creyó en el sueño neoliberal de alguna manera. No fervientemente, no fue votante de Lacalle, pero creyó en que esto iba a abrirnos al mundo y estábamos muy pollitos, y creo que antecede, que todo culmina en la crisis. O sea, creo que la generación del noventa es la preparación, es el deslizamiento a la crisis. (Gustavo) Cordera escribió la frase más clave de los noventa, que es «se viene el estallido». La canción que dice «se viene el estallido, se viene el estallido» siempre me pareció paradigmática: en algún momento va a venir el estallido. Teníamos la sensación de que Uruguay era una cosa que siempre iba para abajo en suave declive y no creíamos que fuese a haber una caída vertical. Para mí fue el fin de los noventa, fue la caída de las Torres, los saqueos en Argentina que vimos por la tele y después nuestros propios saqueos mentirosos.

AILB: Los chicos que comían pasto...

GB: Decían que arrancaban las hordas...

GP: Era ahí más o menos donde quería situar cómo siento esos años noventa, y concuerdo con lo que dice Gerardo: también hubo un aprendizaje de muchas cosas que después se dieron. Pero también tiene que ver con otras que señalarían a la generación del 2000, que yo vinculo con internet, con otra cabeza más colaborativa, por ejemplo no pedirle al Estado. Mi generación le pedía al Estado lo que el Estado no le iba a dar, entonces eras *punk*. Pero por ejemplo Control Z, No Te Va Gustar con su grupo, La Vela Puerca, Cuarteto de Nos fueron autogestionarios, no le pidieron nada al Estado, lo hicieron.

GB: Hasta que tuvieron una plataforma.

GP: Claro, pero lo hicieron.

GB: Por eso es importante el momento tecnológico que se radicaliza y se horizontaliza, se democratiza, después de la crisis del 2002.

AILB: Vos decías «empezar antes». Cuando empecé a revisar la cronología, vi que toda la polenta está entre el 85 y el 89, parecería.

GP: Claro.

AILB: No solo la movida juvenil, sino por ejemplo el Premio Bartolomé Hidalgo, que fue una cosa creada desde la cultura. Se dijo: hay una feria del libro internacional que viene de la dictadura, donde queda invisible lo nacional, y ahí los editores mismos crearon un festival nacional y alentaron eso con los Premios Bartolomé Hidalgo, que además en una primera forma eran con votaciones.

OB: Un premio de la crítica.

AILB: Todos los críticos y los comunicadores votaban, después había una terna. Era una movida con bastante éxito en cuanto a llegada y hecha por Beto (Alberto Oreggioni) y dos o tres editoriales: Arca, Banda...

GB: Las que estaban en la Cámara Uruguaya del Libro.

AILB: Y en el 88, la terna finalista —estuve en el jurado— eran *Bernabé, Bernabé*, de Tomás de Mattos, *La casa de enfrente*, de Alicia Migdal⁸ y *La balada de Johnny Sosa*, de Mario Delgado.⁹ Ahí había una buena delantera, no sé cómo se diría. Y había un espesor y un movimiento en distintas cosas, que parece que se concentra ahí. Hay una gran concentración que después quizás se diluye un poco.

GB: Justo lo que dice Ana es también el momento democrático. Hasta la forma en que se elige a los autores expresa ese reencuentro democrático de la sociedad uruguaya, que después en los noventa, con el plebiscito...

OB: En términos de contradicciones, recorro los noventa y es una década de violencia: el caso Berríos, el Filtro, también se hace la primera Marcha del Silencio. Al mismo

8 Montevideo, Arca, 1988.

9 Montevideo, Banda Oriental, 1987.

tiempo hay cuatro, cinco, seis elecciones, plebiscitos, referendos, en el 89, en el 92, en el 94, en el 96 y en el 2000.

AILB: Nos pasábamos votando.

OB: Saltamos al poder mediante la violencia o votamos...

GP: Y construíamos *shoppings* también.

Un marco conceptual

GB: Dejame intentar un marco conceptual. Vamos a imaginar, como hipótesis, que los sesenta son los años del conflicto *revolución-reforma-autoritarismo*, del conflicto ideológico radicalizado, posrevolución cubana, Guerra Fría, y que caen en el Uruguay, el de la crisis, de no crecimiento económico durante más de una década, de crecimiento cero, como resultado de pretender aplicar la política de sustitución de importaciones en un mercado de tres millones de habitantes y como resultado de otros cambios en el mercado global. Y que, no olvidemos, seguíamos siendo tomadores de precios, porque seguíamos siendo productores de algunas materias primas, carne y lana, esencialmente. Y que en los sesenta, como consecuencia de todos estos fenómenos y de algunos otros, de la radicalización, de la polarización social que esa crisis económica conlleva, se desemboca en la dictadura, que es, me parece (si no desde el punto de vista cultural, porque desde el punto de vista cultural podríamos situar el 45 como la primera crisis intelectual por lo menos del Uruguay batllista) la «crisis terminal» —estoy diseñando un modelo para pensar este problema y los noventa— de ese país, la crisis radicalizada, porque termina en una fractura absoluta de la memoria histórica. Se muere Paco Espínola, Real de Azúa se muere poco después, escribe durante la dictadura *El poder* y algunos otros libros encerrado en su casa, aislado. Se van miles de profesores al exilio, hay un vaciamiento de la calidad de la docencia en la educación pública, Mario Silva García se va a su casa a escribir sobre la luz en la Grecia clásica y no tiene contacto con alumnos, más que con algunos individuos que lo van a ver, etcétera. La trasmisión cultural se da insularmente, ya no es aquello que venía de antes.

Inmediatamente después de la caída de la dictadura se forma la Conapro, la Concertación Nacional Programática, se produce toda aquella voluntad democrático-republicana radical en la que todos entran, *todos entran*; quedan algunos resabios de aquel viejo tema revolución o reforma, porque no podía no quedar, hasta que el plebiscito del 89 da un primer gran golpe a ese entusiasmo democrático y después otros fenómenos.

Yo caracterizaría a los noventa ya no como un conflicto ideológico y político radical con centro en el poder, en el poder pensado como monopolio casi, porque todavía estaba matizada la cuestión *revolución o reforma* y la revolución cubana. Yo caracterizaría a los noventa como la radicalización del conflicto cultural entre el proyecto democrático, que le asigna gran relevancia al Estado, y el neoliberalismo.



Gerardo Bleier

Pero me gustaría matizar esto. Creo que los noventa también son el momento en el que el Uruguay comienza a hacer esfuerzos por dejar de ser aldea, empieza a mirar de nuevo para afuera —después vemos si bien o mal, si copia o filtra o lee críticamente—. Es el momento en el que se empiezan a valorar algunas cosas, como la gastronomía, como la estética en algunos lugares, la estética en los lugares públicos —ya cuando gana Tabaré, pero cuando gana Arana, con más énfasis—. Aparecen las revistas, las revistas en color, que tratan de hacer comunicacionalmente lo que no se hacía, se intenta mejorar la producción de la calidad de la televisión. Aparecen indicios de una intención de hacer moda, de hacer diseño, de mirar fenómenos de lo moderno en un sentido muy amplio y que no estaba ni en los debates anteriores ni en la cultura de la aldea. También aparece, naturalmente, la rerradicalización del conflicto con relación a Estado-mercado: es la matriz de los noventa.

Pero no gana ninguna de las partes, porque el discurso neoliberal propone y se propone como moderno, y algunas de estas cosas de las que estábamos hablando son componentes de ese discurso y creo que son positivas para el Uruguay demasiado dependiente del Estado y en el que había un abandono en la sociedad de cierto espíritu de innovación. Porque las lógicas de la supervivencia propias de un país que durante cuarenta años no tuvo desarrollo económico habían terminado en aquello de *lo atamos con alambre*. Por lo tanto ese discurso modernizador tuvo componentes positivos, al mismo tiempo que los tuvo radicalmente negativos, porque se produjo —y esto lo pueden corregir, es bueno que se someta a la crítica— por primera vez en el Uruguay, en muchos años, un gran conflicto

entre élite y pueblo, entre élite y sociedad, que hoy vemos con actitudes de racismo, de desprecio hacia el pobre. Hoy lo vemos en toda su radicalidad y es consecuencia, a mi juicio, de algo que ocurrió en ese momento en los noventa. La élite neoliberal, que ocupaba espacios de gobierno y que promovía disputa de relatos, pretendía caricaturizar al otro como estatista, porque efectivamente había una defensa del Estado en cuanto a lo público, más allá de la conciencia de que era necesario modernizar ese Estado; y como contraposición la sublimación del mercado, pero incorporando algunos fenómenos de modernización que eran importantes, porque el Uruguay los había perdido, ese conflicto con el hiperestatismo, con el país del *lo atamos con alambre*, de la falta de innovación, de la falta de espíritu emprendedor.

Por eso a mi juicio los noventa son un período enormemente rico en cuanto transición de algo a algo, en cuanto fin del período que va de los sesenta al aluvión de espíritu de cuerpo colectivo, comunitario, del Uruguay de los primeros años después de la salida de la dictadura.

Entre el Estado y la nación (política, poder y partidos)

GP: Me parece muy sólido lo que decís, pero tiene cierta cosa de diario del lunes. Estamos analizando desde ahora y está correcto, está bien, pero es interesante, porque después, a partir del 2004, ya con el gobierno del Frente Amplio, se empieza formular otro país, otra forma de resolver el Estado, otra forma de redistribución, todo eso que es absolutamente diferente de lo que conocíamos. En cierto sentido eso, por otro lado, también retrasó a una generación: la generación del sesenta siguió teniendo una hegemonía que aún tiene, que después se tradujo en esos grupos ministeriales de gente de setenta años y la generación del 83 quedó...

OB: Ahí también tienen responsabilidad las renuncias de una primera generación que cedió su lugar. Una lógica que también analizamos con el diario de treinta años después.

GB: Dicho sea de paso, parte de la renuncia de la generación del 83 a ocupar cargos antes de lo que debió hacerlo es consecuencia del plebiscito del 89. Eso fue una derrota demoleadora para esa generación.

OB: También hubo una renuncia anterior.

GB: Sí, hubo una renuncia anterior, pero me parece que nos estamos yendo de los noventa.

GP: Voy a terminar esa idea. Por ejemplo, recuerdo que en ese momento Raúl Gadea había leído *La cura*.¹⁰ Siempre me quedó un análisis de él, porque buscaba rastros en produc-

10 Novela de Gabriel Peveroni, publicada en Montevideo, Alfaguara, 1997.

tos culturales, en teatro. Siempre estaba buscando en el *under*, etcétera, convencido de que iba a haber un desbarranco, de que esto iba a terminar en sangre, de que iba a terminar mal. Él trataba de encontrar esos signos en determinadas cosas, era como un buscador de algo...

AILB: ... inminente.

GP: Y que en esencia ocurrió en algún sentido. Yo siempre tuve esa perspectiva como generación de eso que contaba como una esquizofrenia de dólar barato, de estar en el mundo, de comprar cosas, de sentirnos bien, de la modernidad esa de innovación. Recuerdo por ejemplo que con Pablo Casacuberta una vez, cuando conocimos a Benedetti en España, le hicimos un par de bromas, le decíamos que estábamos refelices porque había *shoppings* y que andábamos por la rambla a 120 y que eso era el Montevideo que queríamos, y el viejo quedó como «estos tarados qué están diciendo». Era ese conflicto, que yo veía como generacional y creo que expresaba todo eso.

AILB: Hay una cosa que se da paralela a esa motivación, que podía ser generacional, que se recoge. Yo estuve mirando síntomas, porque también ese período atraviesa un tema, quizás sobredimensionado, de preguntarse por la identidad del Uruguay. Si uno empieza a ver cuáles fueron los grandes éxitos recibidos en números por la cultura uruguaya, Barrán vende en dos meses dos mil ejemplares de *La historia de la sensibilidad*,¹¹ *El bastardo* es un éxito...¹²

OB: La novela histórica en general.

AILB: El libro de Prego sobre Delmira es otro enorme éxito editorial.¹³ Y aparecen después muchos que se empiezan a sumar. Taco Larreta hace *Las maravillosas* y hay un público, el mismo público que había... porque en aquel momento se decía que *Bernabé* había vendido ocho mil ejemplares, ahora leo en un panorama de Rosario Peyrou que llegó a vender treinta mil. Sucesivamente se fue expandiendo la novela histórica, que Uruguay nunca había tenido. Entonces es verdad, queríamos ser muy modernos, pero había como una necesidad; y yo creo que eso, que pasó también en la Argentina...

GB: El conflicto de la identidad es parte de ese conflicto por el relato.

AILB: Y tiene que ver también con una recuperación después de la dictadura, que es una cosa que no se hace en dos minutos. Pero es verdad que aunque los jóvenes estuviesen diciendo, como en España, «queremos vivir lo que nos robaron, queremos la fiesta que nunca hubo», porque era la tristeza del militante o el silencio de la dictadura, paralelo a eso había también un ir a un Uruguay muy lejano, leyéndolo como ficción.

11 José Pedro Barrán, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo 1. La cultura "bárbara" (1800-1860)*, Montevideo, EBO, 1989; *Tomo 2. El disciplinamiento (1860-1920)*, Montevideo, EBO, 1990.

12 Carlos María Domínguez, *El bastardo. La vida de Roberto de la Carreras y su madre Clara*, Montevideo, Cal y Canto, 1997.

13 Omar Prego Gadea, *Delmira*, Montevideo, Alfaguara, 1997.

OB: Me acordaba, con lo de Gadea y su juicio, de lo que manejábamos muchas veces cuando analizábamos la novela histórica. No solo consultaba sobre el tema de la identidad, sino que iba a unas raíces bastante siniestras, porque era la masacre de Salsipuedes, el Goyo Jeta con la bayeta colorada, los conflictos sangrientos del siglo XIX, que al mismo tiempo Barrán relevaba y revelaba en *el Uruguay bárbaro*.

GP: Y estaba la construcción del relato tupamaro también.

OB: En el año 94, cuando el Filtro —no sé si está en uno de los libros de Zabalza o en sus declaraciones públicas a propósito de sus libros— él decía que estaban entrenando gente. Año 94. Era una prueba para que se foguearan los muchachos.¹⁴

AILB: Los libros sí son anteriores.

OB: El gran *boom* de la novela histórica es en el 93. Mercedes Rein...¹⁵

AILB: Sí, pero los libros de los tupas son anteriores.

OB: Tenés razón, los testimonios sí. Pero todavía en el 94 sobrevivía el tema de la revolución. Después se formó el Encuentro Progresista...

GB: Como parte del asunto de los noventa —lo incorporamos porque quedó mencionado aquí—, creo que algunos de los temas que mencionaste eran cuestiones de grupos pequeños, no eran cuestiones de masas. Pero sí se produjo en los noventa un fenómeno que tuvo un impacto muy importante en los años posteriores (y que todavía lo tiene): el relato épico construido por el MLN respecto de su propia historia anula y neutraliza el rol de otros actores de la izquierda en el enfrentamiento y la derrota de la dictadura, muy en particular el del Partido Comunista, porque naturalmente se había producido la caída del Muro de Berlín y la división del Partido Comunista. La división del Partido Comunista facilitó el asunto: mientras los comunistas se mataban entre ellos, para decirlo metafóricamente y rápidamente, entre renovadores y ortodoxos, Mujica, el Ñato Huidobro, Mauricio Rosencof escribían, construían un relato...

OB: Pero al mismo tiempo se iban incorporando al sistema democrático...

GB: ...un relato que adquiere legitimidad con relación a lo que vos decías: que había habido algunos muchachitos que iban a tirar tiros a alguna estancia del interior, que naturalmente eso siempre ocurre, porque hay inercialidades de viejos fenómenos, nostalgias del guevarismo, llamémosle, pero como fenómeno político hegemónico lo que estaba ocurriendo era que la élite del MLN, casi todos ellos, estaba produciendo un relato que le permitiera incorporarse al Frente Amplio, buscar la hegemonía cultural en la administración y dirección del Frente Amplio y generar un relato histórico que les permitiera disputar el poder. Porque nunca hay que olvidar que eran grandes políticos aquellos creadores del MLN, que traían tradiciones de todos lados. Había algunos blancos, algunos anarcos, algunos de izquierda, algunos incluso colorados batllistas. Es decir que

14 Véase Adolfo Garcé, *Donde hubo fuego*, Montevideo, Fin de Siglo, 2006.

15 Mercedes Rein, *El archivo de Soto*, Montevideo, Trilce, 1993.

tenían en su interior una dialéctica de riqueza política muy muy muy grande que usaron correctamente. Lo que ocurrió después es motivo de otro análisis.

Pero quiero señalar, para terminar esto, que es un paréntesis con relación a lo que estamos trabajando, que justamente hoy leí un artículo en el que se critica al MLN, como que construyó el relato «peleamos por la democracia» para luego fundamentar su asimilación de la cultura democrático-republicana, cuando en el 72 habían sido derrotados y por lo tanto no podían haber peleado nunca contra la dictadura. Pero eso es falso. Yo soy un testimonio directo de que es falso, porque en el año 78 y hasta que me fui al exilio (porque iba a cumplir 18 años e iba a ir preso), pasado mediados del 79, yo militaba en la clandestinidad con obreros portuarios tupas en la organización de la Juventud Comunista. Quiere decir que hubo actores de ellos que participaron, puede que no como organización institucional... Entonces no se puede caricaturizar ese debate. Y frecuentemente se polariza entre unos y otros en la izquierda por disputas de espacios de poder. Pero me parece que el asunto es extremadamente más interesante y serio y que es cómo se produce en los noventa, frente a la comprensión de la enormidad del fenómeno neoliberal no solo en el Uruguay, sino a escala global, frente al fenómeno del abrumador caudal de desregulación del capital en el mundo entero, una reacción que unifica a la izquierda también. Y más allá de la izquierda, porque es allí que se forma el Encuentro Progresista.

OB: En Canal 10, durante un minuto el Encuentro Progresista ganó las elecciones del 94...

GB: Sí, claro, cuando hubo un error de la Universidad.

AILB: No tan minuto. Yo estaba en el centro festejando y vimos a Sanguinetti festejando. Dijimos «alguno está equivocado». Éramos nosotros.

GB: ¿Cuándo fue el plebiscito de las empresas públicas?

OB: En el 92. Ahí apoyó Sanguinetti.

GB: Ya sé. Pero, así como el 89 fue una fractura que hay que estudiar mucho mejor en cuanto a que a una generación muy particularmente fue aniquilada, el plebiscito de empresas públicas fue un momento al revés, de reconstrucción de un amplio espacio político, social y cultural contra el neoliberalismo, que era radical.

AILB: Algo puntual que dijiste, ya que estamos hablando de política, pero el contexto es la cultura, la consigna, la reacción de los jóvenes comunistas que parece unir vanguardia estética y política era «no más versos». Y supongo que eso debilitó mucho una cosa que era muy estructurante para la Juventud Comunista, para un partido como el Partido Comunista.

OB: A fines de los ochenta el Partido Comunista había organizado aquello de «qué hacer por amor al arte». Había un grupo, donde estaban Fernando Beramendi, Elder Silva, que removía. Me gustaría discutir con más tiempo cuáles eran los temas de élite y cuáles no. La discusión sobre la identidad se produjo en algunos circuitos y podríamos citar a la media docena de personas que los incitaron, años 90, 91, 92, o a los artistas plásticos que se hicieron eco de eso, o las novelas por donde circulaba el tema... Podía haber una circulación limitada...

AILB: No, era grande. Las que yo mencioné eran de tiradas muy grandes.

OB: Incluso dentro de lo grande puede ser chico, pero también ahí yo defendería la idea de que los lenguajes simbólicos o los bienes artísticos funcionan a partir de la consideración, recepción y percepción de una manera un poco particular de fenómenos sociales que no necesariamente responden a cuestiones de élite. El tema de la identidad nacional, si bien podía tener un ámbito académico, era un asunto formativo y que en definitiva podía irse aprovechando y canalizando por distintos lugares hasta configurar lo que fuera, incluso consolidar en cierta medida fuerzas de izquierda.

GB: Un breve paréntesis, por si no se me entendió una cosa que quería decir respecto de las élites. Cuando digo que los noventa implicaron una monumental ruptura con la tradicional horizontalidad de la cultura democrática uruguaya, me refiero a un fenómeno que es que la élite neoliberal o la que promocionaba el neoliberalismo en el Uruguay, se situó en un lugar desde el que dijo: «somos los únicos que podemos gobernar», y comenzó a elaborar un discurso de desprecio hacia todo lo que la desafiaba, como dogmático, como populista, como aldeano, como hiperestatista. Sin embargo, si uno leía los debates que se producían en la reacción antineoliberal, había una enorme riqueza, más allá de que había algunos discursos hiperestatistas, etcétera, como siempre ocurre, cuando hay un aluvión de una naturaleza: hay una contrarreacción a veces radicalizada. Pero en los noventa Uruguay debatió con mucha inteligencia muchos temas. Se abrieron espacios de reflexión crítica muy interesantes en muchos temas. Y eso es valioso, habría incluso que ver monografías universitarias. Hay trabajos recientes que reflexionan sobre el problema de la inserción internacional del Uruguay en esos años y qué consecuencias había tenido eso. Para volver a un tema que planteaste que sé que inquieta, porque es inquietante, que es el de Estado y cultura, y que está muy apoyado en esto que estamos diciendo, porque en el liberalismo el Estado y la cultura son contraposiciones que no funcionan, no sé si no es de esos años el trabajo de Gonzalo Carámbula sobre la cultura y el trabajo.

OB: Los de Luis Stolovich. *La cultura da trabajo, La cultura es Capital*.

AILB: *La cultura da trabajo* es del 97.

OB: Esos son financiados por la Intendencia para hacer los estudios. Son las primeras aproximaciones a lo que Achugar estaba pregonando en los ochenta, en los noventa: que en la gestión cultural había que medir. No solo había que medir, sino que había que medir.

GB: Lo menciono porque con Gonzalo Carámbula lo hablamos en una larga reunión, en el sentido de generar una noción conceptual de la cultura y de la relación entre la cultura y el Estado, como instrumento de fomento, de empuje original. Estábamos muy preocupados porque aquella cosa elitista del discurso neoliberal dejaba a las humanidades en una especie de elogio acrítico radicalizado de la técnica, aplicada a la producción capitalista. Ya ahí empieza el debate, que creo que se ha radicalizado mucho últimamente y que en algunos sentidos no se está haciendo correctamente. Eso es otro tema, porque ya no es en los noventa, pero ahí empieza el debate, que tiene otras expresiones, la educación técnica, la educación humanística, etcétera.

AILB: Yo preferiría poner ejemplos. Stolovich dice sobre la financiación de la cultura: «El Estado (ministerios, intendencias, universidades) financia, además de su propia gestión cultural, la producción propia de teatro, música, bibliotecas, la conservación de museos, la formación de algunas áreas —teatro, música, bellas artes, comunicaciones—. Subsidia, además, algunas actividades privadas —teatro, prensa del interior—, interviene como consumidor de libros y otros bienes culturales». Esto puesto hacia el 2000. Querría contrastar este «despliegue» del Estado con casos que nos dicen otra cosa. En el 87-88 se presenta el *Diccionario de literatura uruguaya*, financiado por la editorial Arca, que contribuyó con el equipo fundante. Era una cosa rarísima: un diccionario hecho por una editorial chiquita, privada, asociada a una empresa financiera (Credisol), solo para la venta. El mismo diccionario, ampliado, se reedita en el 2000, ahora sobre los hombros de dos editoriales y con la ayuda de un Fondo Capital: se asocian Banda Oriental y un equipo de trabajo que provenía de la Universidad dirigido Pablo Rocca, financiado por las editoriales privadas. Creo que en el 2000 Wilfredo Penco se empecinó desde la Academia Nacional de Letras en publicar la obra inédita del poeta Juan Cunha y para eso combinó la ayuda de un Fondo Capital con las colaboraciones de Cal y Canto, una editorial chiquitita, de Banda Oriental y de la Feria Nacional de Libros y Grabados. Las dos editoriales contribuyeron con la financiación. Eso hoy parece lejano: mientras se incorporaba la televisión como cultura, este tipo de ediciones aparecían como secretos guardados, como vergonzantes. Muchas cosas dependían de ese tipo de proyectos, en ningún país ocurre. Hay que ir a buscar los hechos concretos para ver el abandono. En la Biblioteca Nacional, (Luis Eduardo) Muguerza quiso comprar el edificio aldeaño, del Liceo Francés, durante el período de Lacalle. Era blanco, era un buen director, quiso comprar y no lo dejaron. Es sintomático que hay que comprar el edificio que está al lado para poder agrandar una biblioteca. Entonces no había inversiones.

GP: Si vamos a medir los noventa en eso...

AILB: El Solís se cierra en el 98 y no abre hasta el 2004.

GP: Tenés que venir a los años de 2004 en adelante para darte cuenta de cómo esa frase de Stolovich...

AILB: El Estado estaba a cargo. Se supone que le correspondía.

GP: El FONa empezó ahí y generó todo el desarrollo que generó. Después viene el Instituto del Audiovisual, los Fondos Concursables de la Cultura, que fueron haciendo posibles determinadas cosas. Por ejemplo, que Macachín publicara a José Parrilla por intermedio del Fondo, que es como deben circular determinadas cosas. Los fondos de la Intendencia de teatro. Todo lo que se generó ahora en infraestructura es enorme al lado de lo que había. Prácticamente no había nada. Creo que hay muchísimos sectores beneficiados, desde la danza contemporánea, las artes visuales, el teatro —no nombro la música porque la música va por otros caminos y hay otros problemas también inherentes a la izquierda—. Y la literatura también tiene otros problemas, porque por ejemplo en los años noventa existía un Instituto Nacional del Libro, que hoy no existe, y hay ciertas desprotecciones o

falta de atención. Incluso es paradójico que Achugar, que viene de la literatura, haya hecho más por todo lo demás que por la literatura. Es humanamente entendible.

GB: En los noventa —hay que subrayar— surge el primer esfuerzo intelectual y profesionalmente elaborado por una parte de las élites de los partidos tradicionales por contrarrestar lo que ellos consideraban que era la razón por la cual podían llegar a perder las elecciones, que es que el relato hegemónico de la cultura es de izquierda: la Universidad es de izquierda, los intelectuales son de izquierda, los músicos son de izquierda. Eso formaba parte de la resistencia en dar apoyo a cualquier cosa que tuviese que ver con la cultura. Es ahí que surge ese conflicto del que hablaba hace un rato. Lo viví personalmente.

GP: Después apareció una dramaturgia, para hablar de algo que es sintomático. En los años noventa prácticamente no se estrenaron textos nacionales. Se estrenaron muy pocos. Se debía a que la forma de producir espectáculos tenía que ver con el Instituto Goethe, la Alianza Francesa o Coca-Cola, determinadas cuestiones en las que el Estado no hacía nada, y fue significativo que nos viéramos invadidos por la nueva dramaturgia europea. Fue muy saludable en algunos aspectos, pero no generó una dramaturgia uruguaya. Una de las causas de que hubiera una explosión de la dramaturgia uruguaya después del 2002 fue meramente económica, por el dólar, porque el Goethe y la Alianza Francesa dejaron de poner dinero para hacer Berkoff o Müller y se generó otra cosa. Esas cosas también importan.

Intermedio: Onetti, Levrero, políticas culturales, de nuevo el 45

OB: Pensaba que si hacemos un recorrido rápido del siglo, el Novecientos tuvo una relación ambigua con el Estado: por un lado no le pasaba mucho y por otro lado pedían sus viajes, sus becas, sus cargos públicos, etcétera. Nuestros vanguardistas de los veinte pedían plata insistentemente al Estado, las revistas exigían una intervención fuerte del Estado. Decían «que se forme una comisión de no sé cuánto para que dejen de comprar mamarrachos en el exterior». Leo esto que dice Real de Azúa por lo que estuvimos conversando sobre la generación del 45, ya que es el cumpleaños de Idea. Dice: «Me parece que es justamente en el ejercicio sacrificado de la edición de revistas, en el conocimiento de los mecanismos de su creación y su consumo, que la generación del 45 adquirió una conciencia desusadamente aguda de las condiciones sociales de la vida cultural, de las trabas que pesan sobre la creación del espíritu, de las constricciones que a una “inteligencia” le impone pertenecer a un país marginal, de condición económica débil, de estructura oligárquica, con los resortes decisivos de la “cultura de masas”...». Me hacía pensar eso que tantas veces hemos repetido: cómo la generación del 45 había hecho ese «separate» del Estado y no pidas, y toda la correspondencia entre Emir Rodríguez Monegal e Idea Vilariño, llevando adelante la revista *Número* con esfuerzo titánico, pero a partir de una



Ana Inés Larre Borges

conciencia de su relación con la sociedad, en principio, y con el Estado, en segundo lugar, que según ellos beneficiaba a través de...

GB: ¿De qué año es ese extracto de Real?

OB: Ese es del 64. Está en el prólogo de la *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*. Pienso esto, la tradición de la relación de los intelectuales con el Estado, a la luz de lo que sea, la generación del Novecientos, la generación de los veinte o de los treinta, que era tan rigurosamente observada por el 45, y el 45 en esa actitud ética de distanciamiento. Cómo nos paramos frente a eso. Y en todo caso se me ocurría una cosa muy disparatada: entre los hechos emblemáticos de los noventa está la muerte de Onetti. Onetti se quiere morir en los noventa, ¿por qué no tomar semióticamente la muerte de Onetti y —agrego— su sustitución? ¿Por quién? ¿Quién es la nueva cabeza literaria que viene a sustituir a la gran figura del escritor, el tipo que soñaba con Onetti en sus sueños más íntimos?

AILB: Mario Levrero.

GB: Levrero en los noventa es totalmente ninguneado. No sé si escribe.

OB: No, Gerardo, es la década de Levrero.

GB: Nosotros lo empezamos a publicar a Levrero en *Posdata* y a darle mucha manija ¿en qué años?

AILB: Y, bueno, en los noventa.

GB: Sí, pero en qué años.

GP: En el 97...

OB: No sé si puedo combinar la muerte de Onetti con ese lugar de Levrero.

AILB: Es interesante lo de Onetti, pero no sé cómo lo metés con la cosa del Estado.

OB: Onetti en todo caso es *Marcha*, es el 45, es la lección ética, con todas sus contradicciones.

GP: Entiendo perfectamente, pero hay diferencias, porque yo te puedo decir una cosa como escritor y otra cosa como gente de teatro. Hay diferencias, yo entiendo perfectamente lo que plantea la generación del 45 y lo que decís de Onetti, etcétera, por la forma de relación de uno con el arte o con la sociedad o con lo que sea. Pero en el caso del cine, del teatro y de la música, que son actos colectivos y que necesitan determinada profesionalización, la ausencia del Estado es absolutamente criminal para una sociedad. Yo te defendería el hecho de que el intelectual y el escritor fuera un espartano y sodomizado.

AILB: No eran tan...

GP: Ya sé, no eran tan así, pero te lo defendería en contra de que el Estado controle demasiado tu corrección política, tus zonas de...

OB: Estás pensando en algo muy reciente.

GP: No, de siempre, no solo esto, esto es siempre.

AILB: Son dos discusiones, una cosa es en qué lugar se coloca el artista, si pide o no pide. Por otro lado, la discusión de si tiene que haber políticas culturales o no. Esa es una discusión que se dio. En 1994 Beatriz Sarlo publicó —recuerdo que le hice una entrevista— *Escenas de la vida posmoderna*, desde un punto de vista adorniano, pero ella reclamaba la intervención osada, riesgosa y jugada. Recuerdo que Gonzalo Carámbula me dijo «fotocopiamos eso». Creo que fue un tipo preocupado por cómo hacer políticas culturales. Recuerdo —no sé el año exacto— que hizo una recorrida por los medios cuando iba a lanzar algo que era... No eran unos fondos concursables, pero quería que se presentasen proyectos, para evitar empezar a dar y que de pronto el mejor proyecto llegara en los últimos meses.¹⁶ Creo que eso fue un tema de debate intelectual, más allá de si se pedía o no se pedía. Creo que el 45 tenía esa actitud un poco de Sartre y de Simone de Beauvoir. Ellos mismos lo explicitan y dicen «no nos dábamos cuenta de que teníamos esa situación como profesores de independencia y de sostén». Que también la tuvo el 45, con unos sueldos que no eran los de los noventa de los docentes.

GP: También en teatro. El teatro independiente de los sesenta y los setenta es diferente del teatro independiente de los noventa.

OB: Es que no es teatro independiente en los noventa. Eso es lo que quería conversar.

GP: Quizás hubiera.

16 Véase «Política y gestión cultural en Uruguay entre dos siglos. Con Gonzalo Carámbula», Conversación con Cecilia Pérez Mondino y Danilo Urbanavicius en la Facultad de la Cultura del ClaeH, 2.10.2014, en *Cuadernos del ClaeH*, Segunda serie, año 34, n.º 102, 2015-2, pp. 169-184.

OB: No, en los noventa no. En los noventa el teatro independiente deviene Socio Espectacular. Eso se termina.

GP: Eso sí, pero después hay otro teatro que está invisibilizado.

GB: Cuando decís «deviene Socio Espectacular», ¿lo estás diciendo en el sentido peyorativo de su mercantilización?

OB: No, lo que digo —y por supuesto, lejísimos de tener ninguna solución ni en mi cabeza ni afuera— es que es obvio que el teatro independiente allí se encontró con una encrucijada. Muy tardía... El teatro independiente en Argentina se terminó en los sesenta, chau, finaron los sesenta y se terminó el teatro independiente. Se dieron cuenta de que las viejas consignas del teatro independiente o los principios del teatro independiente llegaban hasta allí. Acá, tal vez hasta por responsabilidad de la dictadura, siguieron, y entraron después de la dictadura y en los noventa. Pero allí había otra la posibilidad, con el viejo sistema del teatro independiente parecía que no podía sobrevivir. Entonces busca la fórmula económica o empresarial para generar esa cosa, discutida por un lado y aprobada por el otro.

GP: Y generar política también.

GB: No es en absoluto carente de razonabilidad que estemos discutiendo también un tema referido al arte y la producción artística como mercancía, el arte subvencionado por el Estado, o empujado, financiado, «ayudado» por el Estado, justamente a lo largo de los noventa, porque efectivamente allí fue...

AILB: Fue una discusión de esos momentos.

GB: Además tenía que ver con el problema macro, con el conflicto general. Como no quiero irme de los noventa...

AILB: Ahí se habló, por ejemplo, de la figura del espónsor, era un tema que se hablaba, se recomendaba, parecía que iba a ser la panacea.

GB: Se hizo el borrador de la ley de mecenazgo, que muchos años después se pudo aprobar, etcétera. No quiero sentar mi posición sobre ese tema, creo que es un tema que en general no se analiza correctamente, porque hay un rol del mercado en las industrias culturales que tienen posibilidad de masificarse, o la industria del espectáculo. Lo voy a decir con un ejemplo simplísimo para que se entienda: cuando un cineasta va a hacer una película de autor no puede recurrir a la industria cinematográfica, porque difícilmente encuentre allí la financiación necesaria para hacer una película de autor. Pero ese mismo cineasta puede contar una historia de aventuras con la cual generar los recursos para después financiarse él mismo su película de autor. Es un tema muy delicado. Porque si no, lo otro también es la demanda del arte subvencionado siempre por el Estado, que tiene algunas consecuencias de cierta cosa vaga. Este es un tema muy delicado, pero que surge en los noventa. Quería hacer un mínimo apunte más. Tú recién citabas a Real de Azúa. En esa frase de Real de Azúa aparece la palabra *oligarquía*; por eso te preguntaba la fecha, era del 64. La de los noventa es una década en la que, como consecuencia de varias de las cosas que hemos visto, conflictos ideológicos, conflictos de la construcción

del relato, aparece también la crítica de la generación del 45 en cuanto reduccionismo de la trascendencia histórica del batllismo como transformación, como construcción de una República y de su ser de izquierda del batllismo, estamos con Real de Azúa. En el noventa vuelve a aparecer, porque forma parte de la misma inquietud de la élite, y en algunas cosas tenía razón. Ahora lo estoy estudiando con mucha rigurosidad, entonces lo percibo con mayor claridad. En algunas cosas tenían razón, por eso no quiero que nada se mire en blanco y negro.

AILB: ¿Quién tenía razón?

GB: Tenían razón quienes sometían a crítica algunas de las actitudes de la generación del 45 de demérito de lo que significó el batllismo a principios del siglo xx. Mucha razón. Pero ¿por qué aquellos intelectuales formulan esa crítica? Porque había que desafiar el relato cultural de la construcción de la patria de los partidos históricos fundacionales para poder competir con ellos políticamente. Y creo que eso se hizo bien en muchos sentidos y que también hacía falta, porque obviamente se observa fácticamente una degradación de las élites de los partidos tradicionales en cuanto burocratismo, en cuanto pérdida de universalismo, etcétera. La generación del 45 tenía razones para desafiar intelectualmente a la élite de los partidos tradicionales. Lo que sin embargo digo es que en los noventa la cuestión se volvió a discutir, como parte de un conflicto de poder, de un conflicto político: la izquierda ya aparecía como que podía ganar, y eso condicionaba la calidad intelectual y cultural de muchos de los debates. También en los noventa se discutió la significación del batllismo, y yo creo que esa es una discusión inconclusa y muy relevante para la historia del Uruguay. Me parece que hoy la revolución tecnológica en las comunicaciones, sobre todo, dejó muy atrás esos debates de los noventa.

Finalmente, periodistas culturales

OB: Me gustaría aprovechar la condición de periodistas culturales, en distintas condiciones. Ana, que viene de la caverna en los 86, 87, que tiene que pasar por la criba de la juventud, del «Amasijo habitual», y hacer periodismo cultural en los noventa, entonces, ¿qué fue hacer periodismo cultural en los noventa en un medio que viene del periodismo de los ochenta? ¿Qué fue hacer periodismo cultural en el corte entre *Jaque* y *Posdata*? *Jaque* es el semanario político, más allá de que ya tuviera *Disciplinas*, que luego heredó *Insomnia*, a fines de los noventa. Pero ahí hay un corte clarísimo que además está dicho expresamente por Flores Silva en el primer editorial de *Posdata*: ya no voy a hacer aquello, voy a hacer esto. Podemos hablar de periodismo de los ochenta, periodismo de los noventa. ¿Vos hiciste en los noventa *Bueyes perdidos*?

GB: No. En los noventa era el editor de *Posdata*.

OB: ¿Cuándo hiciste los *Bueyes*?

GB: Apenas terminé, en el 2002-2003.

AILB: Quería hablar algo de batalla de ideas con los estudios culturales...

OB: Pasemos entonces a los estudios culturales.

AILB: A mí me interesaba ver cómo eso desbordó la academia, cómo se vivió y cómo apareció a través del periodismo. Por ejemplo, anoté algunas fechas. En el 97 discuto con Gustavo Verdesio. En ese momento los estudios culturales, la alta y baja cultura, venían arrollando, supervigorousos, y ahora están defendiéndose en algunos sectores, un poco cuestionados por la defensa de las humanidades o el universalismo, Alma Bolón, hay una discusión en la propia Facultad de Humanidades. Pero en ese momento, y creo que un poco abajo del brazo de Achugar, que fue siempre un personaje muy de *aggiornarnos*, porque veníamos todos muy atrasados y él siempre rápidamente ponía en juego esas cosas. Y trajo, a lo largo de esos años, por ejemplo, cuando consiguió alguna beca, consumos culturales, hablar de baja y alta cultura, lo de estudiar los insumos culturales. Recuerdo que una de las preguntas que hacía era si conocían a Idea Vilariño.

GB: Si habían leído a Onetti.

OB: En *Cuadernos de Marcha* había insistido muchísimo en ese tema.

AILB: Y por otro lado en esos años —lo sé porque los entrevisté a casi todos, aunque siempre al final mi pregunta melancólica era: «Pero están abandonando la literatura»—, Beverley, todos los amigos de él de los estudios culturales internacionales, que los trajo, estaba en una posición. Hoy dije que en el 94 Beatriz Sarlo hace eso, escribe *Escenas de la vida posmoderna*, pero también en el 94 Harold Bloom escribe *El canon occidental*, que era la *bête noire* de los estudios culturales.

OB: Un chiste: cuando estaba Jean Franco en la Facultad de Humanidades hablando, Juan Introini me decía «¿cuándo va a decir *catacresis*?, ¿cuándo va a decir *metonimia*?, ¿cuándo va a decir *metáfora*? Nos van a cerrar los departamentos...», y ella hablaba de los indios, la frontera, los chicanos.

GB: ¿Qué libro mencionaste?

AILB: *El canon occidental*, de Harold Bloom, que es un teórico norteamericano que dice cuál es el canon, cuál es la herencia que vale. Contra eso gran polémica en Estados Unidos y con ecos también acá. Eso fue el detonante de mi discusión, bastante amistosa, con Gustavo Verdesio, en *Brecha*. Me parece que fueron por un lado el posmodernismo y por otro lado la cuestión de los estudios culturales, la alta y la baja cultura, los que apiñaron el campo de la polémica.

OB: ¿Eso suponía una democratización de la cultura o no? Voy a tratar de hacer preguntas torpes.

AILB: Recuerdo que como yo no comulgaba mucho, y quizás estaba en el lugar equivocado —porque quizás era un buen lugar *Brecha* para hacer eso—, te dije a vos, Óscar, «tomalo vos, ya que son estudios culturales».

OB: Ya que sos peronista, populista...

AILB: Claro, exacto. Yo te daba el espacio, mirá qué tolerante, y te decía: pero hacelo desde el periodismo, porque si no es como el arte conceptual, que quiere hacer la revolu-

ción dentro de la sala de un museo cerrado al que solo van tres gatos locos elitistas. Pero Óscar no quiso, porque creo que en el fondo también amaba la literatura. Y ahí también recuerdo, porque también ahí empieza, es verdad, eso no fue solo una discusión ni una cosa académica, también fue el valor del Carnaval, por ejemplo, dentro de las políticas culturales de la Intendencia y el valor del Carnaval que empezaba a avanzar en los medios. Recuerdo, hablando de Onetti, una carta enviada al jefe de redacción diciendo «ya sé que existió y existe el Carnaval», como diciendo «pero por favor, muéstranme el nuevo Faulkner». De ahí puedo llegar a hacer el puente a lo de periodismo en los noventa. Vos decís: tenías problemas con los rebeldes jóvenes y el «amasijo habitual».

OB: No, nosotros fuimos los rebeldes jóvenes, para unos tipos que se tuvieron que ir.

AILB: Eso sí, pero eso cambió inconscientemente. Cambió el elenco. La más joven en ese entonces era Rosalba (Oxandabarat), porque *Brecha* en sus orígenes fue un periódico de la restauración, llegó a escribir Isabel Gilbert, subiendo con muletas las escaleras. Cuando llegué creo que la menor era Rosalba, y cuando me fui la mayor era Rosalba, ahí entró toda esa gente.

GP: Y en *Posdata* exactamente lo contrario.

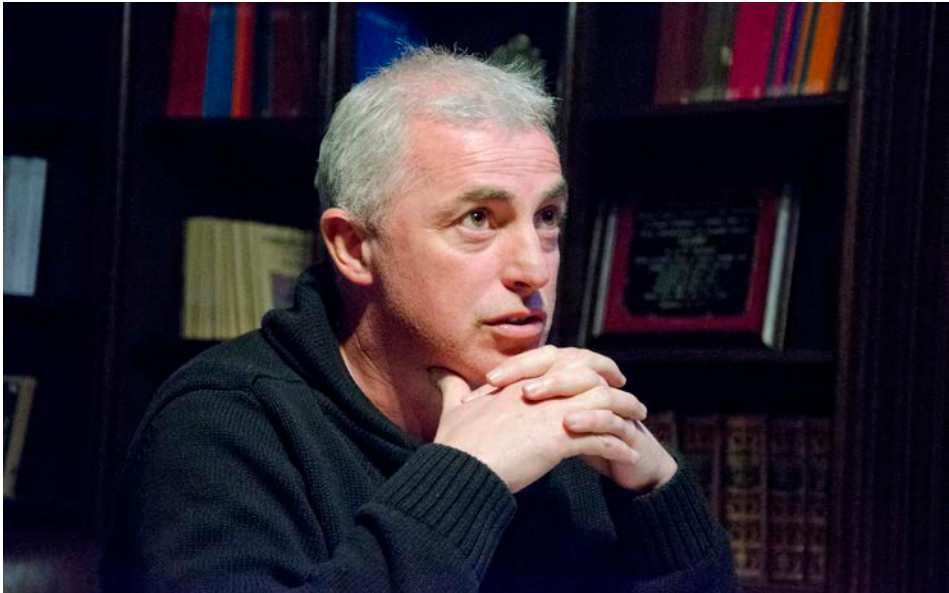
OB: Pero antes hay otros antecedentes y no son casuales.

AILB: Yo sufrí mucho en *Brecha*, porque creo que nos faltaba... Manolo (Flores Silva) era un tipo que respetaba mucho la cultura y la literatura, y les daba el espacio. Ese respaldo no siempre lo tuvimos, a pesar de la tradición de *Brecha*. En el 89 también se funda el *El País Cultural*. Pero no creo que fuera eso. Creo que este avance de la sociologización de la cultura sí, y eso acabó con mi reinado. En el año 97 dejó de dirigir *Cultura* —una decisión que nunca debí haber tomado, la de dirigir *Cultura*, no la de dejarla, me hubiese quedado en *Literatura*, que estaba bien—. Dirigir *Cultura* fue un desastre, pero lo hice en ese momento. Lo dejo, y siempre pensé que había sido una estrategia dentro del medio, unieron *Cultura* y *Sociedad*. Duró un tiempo, una especie de monstruo, Frankenstein, en el cual como siempre perdía *Cultura*.

GB: ¿Quién lo creó?

AILB: Lo dirigió Guillermo González. Yo dije: esto fue una manera elegante de sacarme. Y creo que sí, que puede ser, pero no creo que haya sido casual la solución; podría haber sido unir *Política* y otra cosa. Entonces creo que era una visión un poco distinta.

GP: En esos relatos estamos diciendo cosas interesantes y aparecen cosas interesantes. Cómo la pasó *Brecha*, cómo atravesó *Brecha* esos años noventa y esos debates que se iban dando no solo en nuestros medios, sino también en los medios que leíamos de afuera o en las ideas que nos venían de otros lados. Uno de los medios en que empecé a trabajar fue el diario *El Día* en su segunda época, en la época de Kneit y Tarigo, que era *El Nuevo Día*. Ahí se formó un elenco de cultura, que hacía como un *dossier* que salía todos los días de lunes a viernes. El jefe era Raúl Forlán y todos los que trabajábamos teníamos 25 años o menos. O sea que eran todos los expatriados del amasijo habitual o gente de por ahí, en esa vuelta. Estaban Laborde, Escanlar, Fernández Insúa, Cisneros y yo, y alguna más que



Gabriel Peveroni

andaba en la vuelta, Melisa Machado. Toda esa gentuza. Yo siempre digo, como provengo de barrio y de una militancia política anterior, que estaba condicionada con mucha mirada de la Juventud Comunista, etcétera, siempre fui un diferente, como Roberto López, dentro de determinadas pautas de mi generación, que eran todos más bien de colegio católico, del Seminario y todo eso, y más de Pocitos, y tenían otra formación. Se dieron algunos choques que tenían que ver con eso. Yo siempre fui más forlaniano, otros fueron más Elvio Gandolfo en algún sentido, porque también los accesos a la cultura eran diferentes. O sea, el comprar revistas extranjeras de repente me era vedado, o tener ese conocimiento. *Posdata*, que es después el medio en que trabajo... siempre terminé trabajando en medios colorados o que venían de una tradición. Pensándolo ahora es raro, pero en todos esos años los medios tenían que ver con las grandes familias ideológicas.

OB: ¿Vos decís que las revistas eran coloradas? ¿*Tres* y *Posdata* eran coloradas?

AILB: Y sí.

OB: Bueno, conozco a los señores...

GB: *Posdata* no solo no era colorada...

GP: No era colorada, pero era colorada.

GB: No, no era colorada. El editor general era yo, que no era colorado...

GP: Ya sé, pero esa es la habilidad de Manolo.

GB: Ninguno de los editores de las secciones era colorado, ni Reherrmann, ninguno de la élite de la dirección, Mazzucchelli en ese momento no era colorado.

GP: Fidel Sclavo...

GB: Pero ninguno era colorado, lo que sí ocurre...

AILB: ¡El dueño era colorado!

GB: Sí, pero el dueño puede ser lo que sea y tener un proyecto periodístico de comunicacional cultural.

OB: Si vos me decís que los diarios de los ochenta eran diarios marcados por la política...

GP: Quería agregar algo. Entiendo todo esto porque es un debate, pero yo trabajé varios años en cultura, en la sección cultura. Teníamos esos problemas con el Carnaval también, siempre los tuvimos, y aparte creo que la izquierda hizo algo bastante negativo para seguir provocando eso, que fue como subvencionar el Carnaval en desmedro de otras corrientes.

OB: ¿Sí?

GP: Sí, lo creo y lo estimo. Y la diferencia entre Carnaval y tango... hay mucha cosa ahí.

AILB: Sí, yo lo creía, hasta que fui a ver, por insistencia de Tata (Rosario) Peyrou, la murga joven en ese momento...

GP: La murga joven es 2002, 2003, La Mojigata, Queso Magro. Salimos de los noventa...

AILB: Dije: «acá está el talento».

GB: No solo el talento, la calidad estética. Algunas murgas son una ópera, de un nivel estético, musical y literario enorme. Así que como hubo una apología de la cultura elitista, luego viene naturalmente una sublimación de la cultura popular. El péndulo ya volverá a un equilibrio.

AILB: Pero esa evaluación es difícil.

GB: Se hizo el Sodre, se reconstruyó el Solís. Creo que hay equilibrio. No nos dejemos arrastrar por polarizaciones simplistas, que sí tenían lugar en los noventa.

GP: Hubo un debate interesante sobre qué era cultura y qué era espectáculos, había dos secciones, una era Cultura y la otra era Espectáculos, en *Posdata*. En algún momento se empezó a dar la discusión, porque se iba a sacar un suplemento. ¿Cómo iba a ser eso y para dónde derivaba cada cosa? Cultura tenía una cosa más académica, más de *dossier*, yo aprendí mucho ahí, aprendí mucho de Lucía Calamaro, también de la forma de trabajar, de conseguir las cosas lo más barato posible, consiguiendo al que no puede negarse a escribir, dentro de la lógica de *Posdata*, que era tratar de sacar una revista sin dinero.

AILB: Es una lógica muy extendida en el periodismo cultural.

GP: Histórica, pero manejada con mucha elegancia por Lucía Calamaro. Ahí fue mi maestría. Ahí trabajé en Cultura. Después pasé a Espectáculos y empecé a contaminarme mucho con las ideas de la revista *Tentaciones*, que nació en *El País* de Madrid, y de *Radar*, que era un poco unir lo cultural del momento, lo que se estaba viviendo, más como de agenda, de coyuntura, de cartelera, debates culturales pero más en tierra, con *Voyeur*, que era nuestra zona de moda, etcétera...

GB: De gastronomía, elogio de la estética de base.

AILB: Hasta *Brecha* tuvo sus páginas de eso.

GP: Y ahí tuvimos un gran debate, porque armamos un proyecto que era una revista. Después había otro proyecto que fue el que finalmente ganó. Había dos, uno era *Fenómena*, que era el proyecto que yo tenía con Lucía Calamaro, y el otro era *Insomnia*, que era el proyecto de Aldo Mazzucchelli, que fue el triunfador. Me acuerdo del debate. Me acuerdo de que terminé llorando porque fui derrotado por Manolo (Flores Silva), que en ese momento dijo algo como que el proyecto que yo sostenía iba a fundir totalmente la revista. Dijo cosas muy groseras para mí en ese momento. Pero yo creía absolutamente en ese proyecto, que era un proyecto moderno, y detestaba al otro proyecto absolutamente, tanto que no colaboré nunca o colaboré en contadas ocasiones y me dediqué a hacer espectáculos a mi manera... Por esa inteligencia que tenía Manuel Flores Silva de generar islas que se autogestionaban y que él manejaba sin demasiada presión. Eso generaba un espacio muy liberal dentro del cual uno podía manejarse con sus colaboradores, con la discusión interna que se daba. Creo que no trabajé nunca en un medio de prensa tan fermental y tan lúcido como *Posdata*, y en condiciones infrahumanas: sin agua, sin luz, con cosas terribles.

Después me costó muchísimo trabajar en un lugar que nació en una incubadora de izquierda, Tevé Ciudad. Creía que iba a ser un lugar mucho más cómodo y confortable en ese debate, pero ahí el control político, el control grupal y la forma de trabajo son absolutamente lo contrario a lo que generaban Manolo, Gerardo (Bleier), Aldo (Mazzucchelli) y todos los que pululaban. Hago un gran elogio a eso porque lo viví así.

Yo no sé si habría sido mejor hacer *Fenómena* que *Insomnia*. No es para mí dilucidar ese tema. Me quedé con las ganas de hacer un periodismo que creo que no se desarrolló en Uruguay. Las cosas que vinieron después son bastante infelices. *Brecha* creo que tampoco pudo estructurar algo en ese camino. Tengo entendido que el Gordo Guillermo (González) quería meterse en eso, pero no cuajó. Lo que viene después, que vendría a ser *La Diaria*, no me parece un proyecto cultural interesante. Lo veo demasiado de tribu, demasiado cerrado en una cosa muy sectaria de lo cultural. Sigo leyendo *Radar*, que me parece mucho más acertado.

AILB: ¿*Radar* de Página 12?

GP: *Radar* de Página. Como un medio de masas que alimenta determinados debates culturales y trae nombres, trae cosas, intercambiamos figuritas, va mostrando cosas de la alta y la baja cultura. Creo que esa forma que nació en los noventa, de que no sea cultura pura y dura, que se mezcle con espectáculos y un poco de *Voyeur* es interesante.

AILB: Con todo, el momento de los noventa fue para lo que es el periodismo cultural... a mí siempre me parecía insuficiente, pero la perspectiva te hace ver que no estaba tan mal. Había más medios, había una circulación de bienes culturales que ahora se ha adelgazado mucho.

GP: Y después hay que ver el desastre que fue *La República*, cómo fue destruyendo su discurso o cómo también *Búsqueda* encontró una solución, que tampoco es de mi agrado, pero entiendo que funciona.

AILB: *Galería.*

GB: Me voy a permitir decir una cosa, porque no me gustaría que no quedara registrada, porque es un asunto muy grave, que tiene que ver con algunas de las cosas que han estado en el debate. Cuando en algún momento mencioné que hubo un contenido diferente de la calidad de los conflictos del sesenta, del 45, sesenta, noventa, y hace un ratito Ana hizo mención a que los profesores de enseñanza secundaria podían vivir de su trabajo antes de la dictadura, yo llego a recordar el nivel de calidad de vida: quizá no se podían autonomizar, pero en pareja profesores de literatura, de matemática podían vivir de su trabajo bastante dignamente. En los noventa, por eso insisto, se produce un fenómeno muy muy muy delicado de ausencia de espacios para el disidente, en el sentido de «usted no va a ver un periodista comunista en *El País*». Esto es muy grave, tiene que ver con un proceso que después se acentuó en muchos sentidos, la radicalización ideológica de los medios. Me quedé pensando a partir de la caracterización tuya de *Posdata* como colorada, porque Manuel Flores Silva había sido un líder colorado importante. Pero *Posdata* no era colorada. No solo no era colorada, sino que fue el principal enemigo del gobierno de Sanguinetti, denunciando todos los actos de corrupción del segundo gobierno y metiendo presas a algunas de sus figuras. Le hizo mucho daño político al Partido Colorado, si se quiere mirar desde esa perspectiva. Lo cual no quiere decir que Manolo no tuviera un proyecto personal de construir prestigio al viejo estilo Quijano de *Marcha* y a partir de allí seguir influyendo en la vida nacional desde su perspectiva, sí, colorada. Este es un tema delicadísimo, muy delicado, que empieza en los noventa, y no solo en Uruguay, y que va a ser muy grave en el futuro, porque casi no va a haber más medios de comunicación que no sean financiados por empresas, fundaciones o grupos políticos. Eso es gravísimo, porque asocia los medios de comunicación, los insulariza con relación a una concepción ideológica, va a haber medios de comunicación de congregaciones religiosas, de empresas y corporaciones económicas...

GP: Estás hablando de Brasil.

GB: Estoy hablando de todo el mundo, incluido Uruguay. Eso es la muerte del periodismo, naturalmente. Que no va a morir el periodismo, porque las redes sociales y los blogs y el ciberespacio permiten el surgimiento de intercambios deliberativos que van a encontrar formas de organizarse e influir. Estoy casi seguro de eso. El abaratamiento radical de los costos de la televisión por internet... Naturalmente, esos medios no tienen la influencia que tiene el respaldo de una multinacional empresarial. Pero no quiero llegar a eso, quiero simplemente mencionar que en los noventa, como se comienza a percibir la radicalidad del conflicto entre las élites de los partidos tradicionales, que se sienten muy desafiadas por la posibilidad de que la izquierda acceda al gobierno, se da un fenómeno que no había tenido lugar con ese dramatismo que comienza a adquirir los noventa y por eso hay que dejarlo registrado: si un periodista no era ideológicamente identificable por el grupo que financiaba tal publicación o que sigue financiando los grandes medios no ingresaba a ese medio.

AILB: *El País Cultural* fue una excepción.

GB: ¡Por suerte! Porque estamos en Uruguay.

AILB: Porque una persona a veces puede cambiar la cosa de un medio, y es verdad que Homero Alsina Thevenet, no sin tener a veces algún conflicto por lo que ha trascendido con la directiva, metió a muchísima gente de todo pelo ideológico.

GB: Absolutamente, porque por suerte había reflejos del Uruguay radicalmente democrático que volvía a emerger y había gente que trabajaba para que emergiera. Porque esto no es ordeno-mando, pero yo digo que ahí comenzó un proceso que después fue radicalizándose hasta llegar a límites dramáticos.

Lo visible, lo escondido, lo borrado (salpicón final)

GP: ¿Qué pasó con Martínez Moreno? ¿Por qué no le dimos bolilla a Martínez Moreno?

GB: Hubo algo de Martínez Moreno en esa época, ¿no?

GP: No, ¿por qué Martínez Moreno desapareció?

AILB: ¿De quién estás hablando?

GP: Del escritor. Por qué no tuvo tanta trascendencia después.

OB: Murió en el 86.

GP: Porque ahora que lo leo es genial.

OB: Vos decís los ensayos.

GP: Las novelas.

AILB: Es bueno, sí, pero en este país...

GP: Ya sé, obvio.

AILB: El otro día una chica me pidió para un proyecto un cuento con un puente, si había algún cuento, y le di «El puente romano» de Galmés. Se quería morir. Galmés no es todo parejo, pero ese cuento es como... Le dije: mirá, capaz que me pedías de cualquier otro tema y no tenía, pero es muy...

AILB: Es difícil.

OB: Voy a proponer terminar, pero...

GP: Mi dependencia de la nicotina hace absolutamente necesario... Puedo llegar a golpear a alguna persona.

AILB: Yo diría algo que tiene que ver con eso, estuvimos hablándolo bastante, y mientras pasaba el tiempo lo pensé. Mal que bien, a pesar de todas las dificultades, muchas de las cosas que estuvimos mencionando acá creaban un público, así fuese el gusto por revisar el pasado en novelas, biografías, así fuese los medios de prensa, que eran muchos más y con todos sus defectos tejían...

OB: La nueva historiografía también...

AILB: Creó un público, creo que hubo un público, que los escritores nacionales tenían un público. Se esperaban las novelas de algunas figuras, desde Tomás (de Mattos), (Fernando) Butazzoni, el Negro Mario (Delgado Aparain)...

OB: El propio Barrán, se esperaban sus libros.

AILB: Se esperaban sus libros. No públicos cautivos ni gente especializada. Curiosamente en esos años...

OB: Ahí me queda otra cosa que de repente tiene que ver con las preguntas, con lo de por qué se pierde (Martínez Moreno), porque hay otras estéticas. Acordate del reportaje que le hiciste Gabriel (Peveroni), a Ricardo Henry y a Daniel Mella. La estética del asco, la crueldad. Porque no solo había una representación más o menos visible de la novela negra montevideana—eso mismo podía anular la lectura, por lo menos inmediata a su muerte, de Martínez Moreno, con excepción de *Tierra en la boca*, que se reeditó en esos años—; había otras cosas que a la larga tuvieron su interés y que habría que atender también como subemergencias de los noventa. Son los escondidos: Julio Inverso publica cuatro poemarios y no publica una línea de toda su narrativa, que es una narrativa que una vez que aparece decís «pero esto son los noventa». Y Lalo Barrubia escribe todo a lo largo de los noventa y no publica una línea hasta el 2003. Vos tenés una idea de por qué, «yo me emperro en que me publiquen, no quiero poner un peso» y no lo consigue. Vos tuviste más suerte. Pero vos la leés y decís: «¿y esto?».

GP: Yo tuve más suerte en la novela, pero en el teatro mi primera obra es del 2004.

OB: Ahí hay otro tema, que si ustedes quieren después cuando lleguen a sus casas... pero esas estéticas sumergidas. Yo no sé si había fanzines en los noventa.

GP: Había, pero fueron más sumergidos que los de los ochenta.

OB: Hay una estética que no se ve del todo, pero es cultura de los noventa. Recién la vas a ver representada visiblemente en el 2001 con *25 watts*. Mirás *25 watts* y decís «eso está pasando, por lo tanto estuvo pasando». Eso son los noventa. Claro, cómo vas a leer a Martínez Moreno en esas condiciones. No entra en ningún lado, no tenés espacio estético para leer a Martínez Moreno. Igual se leía *La borra del café* en el 93.

AILB: Se leía, pero me parece que era un poco una inercia.

GP: Y, por otro lado, el golpe que dio Escanlar con Benedetti fue a la larga efectivo. En términos boxísticos lo digo.

AILB: No lo uniría así. Ya era otro público, que ni se enteró de que Escanlar dio ese golpe.

GP: Pero eso fue generando un dominó.

OB: Pensando demasiado reducido al ámbito literario, volvería al caso de Levrero, volvería a ver...

GP: A Levrero en los noventa lo levantamos nosotros. Estaba dando un taller, muriéndose de hambre. Me acuerdo porque fuimos a buscarlo. No fue fácil convencerlo de que escribiera, me llevó muchas conversaciones. Después lo siguieron creo que Lucía, Aldo y vos. No sé si vos también fuiste a hablar con él.

GP: Sí...

OB: Levrero era un escritor de culto, pero al mismo tiempo ya empezaba a influir en una generación.

GP: Tenía talleres, eso sí. Estaba influyendo mucho.

GP: Estaba influyendo subterráneamente con mucho talento.

GB: Muchísimo, estaba influyendo en escritores que después efectivamente cumplieron un rol.

AILB: ¿Cuándo es que sacan los Flexes Terpines?¹⁷

OB: 2000.

GP: Son todas expresiones de los noventa.

AILB: Claro, es como una culminación, pero yo creo que ese estar sumergido... porque no le habían faltado críticos, desde Graciela Mántaras...

GB: Ni que hablar.

AILB: Él había tenido siempre, pero creo que el destino de él era, así como Onetti antes de irse a España daba muy pocas entrevistas...

GP: El estilo de él era ser bicho.

AILB: Claro.

GB: Un bicho, claro, por supuesto.

Posdata:

Los noventa, la década en que mutamos en silencio

Editado el coloquio, CUADERNOS DEL CLAEH pide a un tercero que lo lea y comente por escrito, que haga una crítica o desarrolle algún aspecto que le resulte relevante. En este caso el invitado es el doctor Leandro Delgado, escritor, investigador, profesor y editor. Es responsable de varios cursos en la Universidad Católica del Uruguay como profesor de alta dedicación. Ha investigado las relaciones entre literatura, anarquismo y modernismo en el Río de la Plata y la cultura juvenil de la década de 1980. Es autor de varias novelas, cuentos y poemarios. ✉ oxibitue@gmail.com

Los noventa quizá no califiquen para época. Posiblemente sus mismos protagonistas, quienes contribuyeron a su conformación desde diferentes lugares de una trama cultural en recomposición, no encuentren en el período ningún *ethos*, ninguna épica, ningún fundamento trágico, ningún afán reivindicativo como pudo ocurrir para los sesenta revolucionarios, para la resistencia contra la dictadura o para los iconoclastas ochenta. Quizá los noventa, justamente, sean el momento en que nadie se pensaba, o nadie podía

17 *De los flexes terpines*: colección de quince títulos dirigida por Mario Levrero, para la editorial Cauce, en el año 2001. En ella incluyó a varios escritores formados en su taller, a otros ya conocidos y a sí mismo, ya que reunió en dos volúmenes sus columnas de «Irrupciones», en *Posdata e Insomnia*.

pensarse, en términos históricos, es decir en términos transformadores, al menos para comprenderse hijos o padres de su tiempo.

A la distancia, en la memoria de aquellos mismos protagonistas y como se ve en el coloquio, los noventa parecen diluirse al tiempo que se forjaban, negarse al tiempo que se configuraban, haber prescindido de la historia mientras lograban permanecer para el futuro, como involuntariamente, para sentar las bases definitivas de un mundo cultural posmilenio poblado de significantes expuestos *ad nauseam* por el crecimiento y el acceso desmesurado a las nuevas tecnologías. Esta tensión recorre toda la conversación en una evocación fragmentaria: los datos nunca terminan de adquirir un sentido unívoco, cada momento evocado no puede incorporarse a una sola narrativa ni a un relato colectivo ni mucho menos a una sensibilidad común, posiblemente porque las visiones sobre la realidad se habían multiplicado o fragmentado irreversiblemente de acuerdo con nuevas construcciones estéticas o identitarias.

Estética e identidad son dos dimensiones que atraviesan la discusión y es constante la mención a la *estética* en muy diversos sentidos que deben ser discutidos en cualquier estudio sobre la década y que trascienden estos comentarios. Así, Óscar Brando señala una nueva *estética* dentro del Frente Amplio para la campaña publicitaria de Democracia Avanzada, que se aleja de la estética del realismo socialista. Gabriel Peveroni observa la importancia del disco como *valor estético*. Gerardo Bleier recuerda la búsqueda de una estética en los lugares públicos así como de las nuevas revistas políticas y culturales, como *Posdata* y *Tres*.

En todos los casos, no se trata solamente de un cambio estético sino de una preocupación muy particular por destacar, por encima de todo, la presencia de tales elementos estéticos en los productos culturales y periodísticos. Este énfasis se puede observar, también, en la aparición en 1990 del diario *El Observador* y su impronta de fotoperiodismo y diseño definitivamente profesionalizados, en el sentido de emplear las últimas tecnologías digitales de diseño e impresión, y de priorizar la fotografía en detrimento de la información escrita, tendencia que acompañaron todas las publicaciones y que obligó a reducir considerablemente la extensión de los textos, es decir, a construir estéticamente una realidad al tiempo que se debilitaba otra construcción, aquella tradicional, derivada estrictamente de los relatos escritos de esa realidad.

La dimensión estética de la información que se va afirmando en los noventa apelaba al predominio de lo visual sobre lo narrativo, visualidad que accedió de manera mucho más directa a la subjetividad del receptor. Pero la exaltación estética no solo operó dentro del ámbito de lo visual. La reducción de los textos requirió, de forma paralela, de la apelación a una narrativa o relato subjetivos, es decir de una narrativa de lo irracional que era funcional a la reducción del espacio y el tiempo disponibles: una narrativa de los sentimientos, del humor o de la opinión rampante, una subjetividad que coincide con el declive de la información objetiva que requería de mayores espacios para la argumentación y mayor tiempo para la confirmación de fuentes. Por otra parte, el triunfo de la subjetividad informativa se

apoyó en gran medida en una crítica a la objetividad monolítica y generalizadora como mera construcción del lenguaje periodístico. Sin embargo, es importante reconocer que la subjetividad era también otro lenguaje que apelaba a dimensiones no exploradas de la percepción en ese proceso comunicativo.

Mientras la exaltación estética desplegó todos los recursos visuales, redujo la extensión de los textos y determinó un lenguaje de la subjetividad, tal estetización de la información guardaba el germen de una reforma laboral que se hizo explícita por otros canales. La adopción de las nuevas tecnologías digitales que permitió afirmar las estéticas profesionales también justificó el despido de cientos de periodistas, jefes de página, diagramadores y fotógrafos de los medios de prensa bajo el argumento de reestructuras institucionales y empresariales, es decir, con el pretexto de la *modernización*, término empleado incansablemente por los gobiernos de los noventa y que, curiosamente, no resultaba anacrónico en plena posmodernidad, quizá por el aislamiento económico y cultural que el país intentaba revertir. La apelación a mansalva de una estética o estéticas particulares debería ser analizada, entonces, en su relación, si no con una ideología determinada, con un modelo económico.

Bleier señala la obsesión por la *profesionalización* de la cultura y el periodismo del período: *la cultura de vivir de*. Este impulso o avance en la profesionalización de la producción cultural y su promoción merece varias observaciones. En primer lugar, la profesionalización como transformación estructural de las organizaciones tiene, en las estéticas procuradas, su manifestación visible. Diarios, nuevas editoriales y sellos discográficos transformaron el mapa cultural no solo en el ámbito de la circulación, recepción y consumo de productos sino que definieron, antes que nada, una nueva racionalidad de la producción. Los nuevos diarios más los ya existentes (*El Observador* y *El País*) incluyeron en sus redacciones a profesionales españoles que definieron las líneas empresariales, organizacionales y editoriales como una totalidad. Los editores vinieron a sustituir a los jefes de página, los diseñadores gráficos a los diagramadores y, fuera del ámbito de los medios, comenzaron a llegar productores musicales argentinos a través de los nuevos sellos discográficos instalados que establecieron, a las bandas uruguayas, pautas muy determinadas para componer música popular. En el ámbito de las artes plásticas, el curador llegó para sustituir al viejo marchand o galerista. Todas estas transformaciones, aun cuando suponían despidos en masa, fueron recibidos sin mayores conflictos en el entendido de que todos participábamos del mito modernizador reactualizado por la doctrina neoliberal que exigía, o ponía como prioritaria, la integración al resto del mundo (desarrollado).

En segundo lugar, la *cultura de vivir de* o la noción de una actividad cultural como profesión lucrativa comenzó a gestarse en los noventa de acuerdo con una reflexión sobre la cultura que culminó, en los últimos años, en la creación de una Facultad de la Cultura que prepara a gestores culturales para el mercado laboral. Los estudios de Luis Stolovich, financiados por el Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, son un punto de partida en la reflexión sobre los beneficios económicos obtenidos a partir

de considerar a las actividades artísticas como parte de la producción de un país. Esta consideración de la cultura en términos de consumo exigió, a su vez, reflexionar sobre el origen de la financiación de estos bienes y cuál debía ser la participación del Estado. Sin embargo, Peveroni señala que, en ese período, «mi generación le pedía al Estado lo que el Estado no le iba a dar», presentando una idea del artista que se encuentra por fuera de los circuitos o estímulos oficiales.

Esta ubicación del artista por fuera de un sistema estatal de incentivo o financiación no resulta nueva. Brando recuerda la condición del escritor en el Novecientos y su relación conflictiva con el Estado, y señala los reclamos al Estado de los escritores de la década del veinte. Ana Inés Larre Borges presenta el caso del *Diccionario de la literatura uruguaya* escrito a fines de los ochenta como ejemplo de un proyecto de alcance nacional e interés público llevado adelante con muy pocos medios y ningún apoyo estatal. Asimismo, es sintomática la elección de Mario Levrero como escritor representativo de los noventa que vendría a sustituir la figura emblemática de Juan Carlos Onetti. Principalmente en el caso de Levrero, se trata de un escritor que se presentó y que cultivó una figura de artista marginal fuera de un sistema literario, poseedor de un gran talento y, por sobre todas las cosas, extremadamente pobre.

Es importante destacar esta suerte de contradicción o ambigüedad respecto de una figura representativa de artista para la década, en relación con la noción de una cultura productiva. Al tiempo que se promovía y se reflexionaba desde el gobierno (municipal en este caso) sobre una cultura que implicaba la idea de un artista que contribuía a la producción de un país, la figura modélica del artista que se propone o que resulta de evocar esa década es la del escritor carente de recursos y que debe sobrevivir de sus talleres de literatura. Es relevante señalar esta contradicción para poder dar inicio a una discusión sobre los noventa que contemple o considere tal antagonismo dentro del mismo sistema de producción y consumo que, al tiempo que promovía una concepción de cultura que contribuía a una economía de mercado, estaba generando modelos de artistas (escritores para este caso) que estaban muy lejos de participar de ninguna economía.

La noción del artista marginal a los centros de poder estatal o empresarial apelaba, en todos los casos, a la iniciativa individual, noción que es funcional a un modelo económico neoliberal y que resuena de manera significativa en el nuevo ámbito de flexibilidad laboral, principalmente en la modalidad de contrato inaugurada en el período que es la empresa unipersonal, entendida como prestadora de servicios tanto para el Estado como para el empresario y donde el aporte lo realiza el propio creador. En este sentido, la figura del artista individual, hipertalento, díscolo, refractario al poder y al borde de la indigencia está justificando el modelo económico al reactivar la noción extendida de que el verdadero artista es aquel que sobrevive, gracias a su arte, a las penurias económicas o que, dicho de otra forma, puede prescindir de cualquier seguridad porque el arte que cultiva es un don que logra salvarlo de cualquier adversidad, quizá lo que Peveroni describe como «el escritor espartano y sodomizado». Por otra parte, esta figura del artista modélico se va

conformando justamente en el momento en que van desapareciendo las posibilidades de asegurar mecanismos de seguridad social o coberturas de salud en tanto no asumiera la forma jurídica productiva de la unipersonal. Esto permite ver hasta dónde los incentivos provenientes de fondos para la cultura contribuyeron a la ausencia de cualquier forma de asegurar al artista protecciones mínimas del Estado o del empresario empleador.

La promoción del producto cultural por encima del bienestar del artista no solo habilitaba a la construcción modélica del artista marginal. La concepción de la creación como producto surgía, justamente, cuando desaparecía definitivamente el proyecto industrial del país o cualquiera de las bases productivas materiales. De esta forma, se puede entender que la desindustrialización definitiva del país desplazó la carga simbólica de la producción material hacia la producción inmaterial o cultural. Aún más, se puede pensar que fue necesario o inevitable generar formas de identificación con los nuevos productos culturales entendidos como parte de una producción de muy diferente naturaleza.

Es posible revisar los numerosos estudios sobre identidad nacional en la época, aquellos que señala Larre Borges, no solo como el resultado de una reflexión necesaria luego de trece años de dictadura. También existió una necesidad de buscar identificaciones en un país que se había quedado sin referencias materiales identitarias en términos de producción: sin trenes, sin fábricas, sin obreros, etcétera. Así se puede comprender la obsesión por definir, buscar o discutir la identidad nacional en aquellas áreas de la cultura precisamente vinculadas con las nuevas tecnologías o, más exactamente, con las flamantes industrias culturales: una producción audiovisual nacional, un cine nacional, una televisión nacional, una publicidad nacional, un rock nacional.

Es sintomático el hecho de que, tres años después del desmantelamiento de novecientos kilómetros de vías férreas, es decir de la muerte casi completa del sistema ferroviario de Uruguay en 1986, se haya instalado en el interior de todo el país la conexión a la televisión por cable. Más que una metáfora del desplazamiento de una producción material a otra inmaterial, se trata de una mutación misma de la noción de producción que, a su vez, estuvo habilitada por la misma transformación del concepto de cultura. No se puede reflexionar sobre los cambios en los modos de producción cultural sin tener en cuenta las nuevas nociones de cultura que atravesaron no solo las disciplinas humanísticas sino las mismas agendas del periodismo cultural.

La variedad de asuntos abordada en el coloquio trasciende este análisis introductorio, tentativo y discutible: la literatura y el testimonio tupamaro, la novela histórica, el teatro independiente, las políticas culturales, los vínculos con ciertas afirmaciones de la generación del 45, la disputa de los partidos políticos por la hegemonía cultural o la sociologización de la cultura son algunos de ellos. Con estas reflexiones intenté discutir aquellos aspectos donde se establecen conexiones entre periodismo, producción y crítica culturales de acuerdo con el perfil profesional de sus protagonistas.