

Leer los sesenta. Hacer cultura, hacer política

Oscar Brando

Resumen:

Como excusa de la presentación de Heber Raviolo, fundador de Ediciones de la Banda Oriental en el año 1961, se dibuja el marco referencial en el que se produce una de las encrucijadas en los años sesenta. Tomando como figura emblemática a Carlos Quijano, director del semanario *Marcha*, se exhuma la reunión del proyecto nacional con las líneas antiimperialistas, latinoamericanas y terceristas de larga duración. Las publicaciones culturales, las nuevas editoriales, los eventos y las polémicas públicas muestran que, ante la instancia de cambio, no hay forma de hacer cultura sin hacer política.

PALABRAS CLAVE: Carlos Quijano – antiimperialismo – proyectos culturales – conciencia nacional

Reading the sixties. «Making» culture, «making» politics

Abstract:

With the presentation by Heber Raviolo, who established “Ediciones de la Banda Oriental” in 1961 as an excuse, the referential framework is marked out in which one of the crossroads of the sixties came about. Taking Carlos Quijano, the director of the weekly *Marcha*, as an emblematic figure, the meeting of the national project with the long lasting anti-imperialist, Latin American and «Tercerista» line is exhumed. Cultural publications, new publishers, events and public polemics show that, in the instance of change, there is no way to «make culture» without «making politics».

KEY WORDS: Carlos Quijano – anti-imperialism – cultural projects – national awareness

RECIBIDO: 22/07/15
ACEPTADO: 30/07/15

Oscar Brando

obrandoaramuni@gmail.com

Profesor de literatura egresado del Instituto de Profesores Artigas y doctorado en Letras en la Universidad de Lille 3, Francia.

Dicta cursos de Literatura Uruguay e Hispanoamericana en centros de formación docente, es profesor invitado a los cursos de posgrado en la Facultad de Humanidades y desarrolla un programa de cultura uruguaya en la Licenciatura de Gestión Cultural del Claeh.

Publicó numerosos libros y artículos sobre autores uruguayos y latinoamericanos. Su trabajo más reciente es la selección y prólogo de la *Obra incompleta* de Felisberto Hernández. Es inminente la aparición de *La escritura de Juan José Saer: la tercera orilla del río*, producto de su tesis doctoral.

Los años sesenta hicieron posible en nuestro país una reconciliación, que se venía preparando en las décadas anteriores pero que necesitaba ciertos catalizadores para volver a producirse: me refiero a la reunión de una conciencia nacional con una misión latinoamericana.

Cuando se produce la revolución cubana y el clima político vuelve a respirar aires continentales Carlos Quijano bien podría haber reclamado y exclamado, como si fuera un periodista deportivo: «Nosotros lo dijimos». Y es que el semanario *Marcha*, con sentido augural, se había adelantado veinte años al acontecer político.¹

Vale destacar, en Quijano, su vocación antiimperialista como impulsora de las estrategias latinoamericanas: desde el enlace primero entre lo antipañamericano del siglo XIX y el idealismo rodoniano, hasta el redescubrimiento semifinal de la vocación continental en los sesenta (restarán los años de dictadura y el exilio en México), Quijano pasó por una amplia instancia de reflexión e inflexión que nos interesa especialmente. Hacia 1940 vio que el panamericanismo (Monroe) era sumisión y vasallaje, en tanto el latinoamericanismo (Bolívar), una utopía; parecía la hora de la alianza regional (Artigas), «la única viable y realista».² Tal vez deba agregarse el elemento «nacional»³ que nunca dejó de ser (recuérdese el origen y la larga pertenencia de Quijano al Partido Nacional) una posible bandera antiimperial. El nacionalismo de Quijano tuvo como una de sus preocupaciones centrales la viabilidad del país, la búsqueda de un «pasado útil» que asegurase la futura construcción de una Nación de Repúblicas (América Latina). Con esta atropellada síntesis⁴ quiero señalar que ni en una figura emblemática y de referencia como Carlos Quijano se llega por vía breve a la determinación antiimperialista latinoamericana de los sesenta. Algunos temas que no trataremos aquí: la lucha armada, la guerrilla guevarista, el pronunciamiento de Cuba y su salida de la tercera posición, iban a desestabilizar; una vez más, los movidos compromisos ideológicos.

Con alguna justicia —así lo ve Rama en un trabajo de fines de 1961— se podría señalar la segunda mitad de los cincuenta como el primer sacudimiento que iba a comenzar a dar sentido a la machacona prédica marchista.

La «intelligentzia» que en los últimos cinco años se ha reconvertido ardientemente a una participación activa en la problemática de la sociedad [...] está empeñada en una operación de examen de su mundo que, en una primera instancia es examen de la realidad del país, pero que seguramente



Publicado en *Marcha*, N° 1078, 6 de octubre de 1961

ascenderá a la discusión de las ideas y de los problemas más amplios de la organización social.⁵

Hasta allí (pongamos por fecha el trillado 1955) en el terreno intelectual habían sido dominantes los andadores de la llamada Generación del 45: lucidez de pensamiento, libertad de opinión, esfuerzo de autocrítica, todo ello teñido de una desconfianza e independencia de los sistemas de poder representados tanto por las instituciones como por los políticos y sus partidos. Arraigo y evasión podía ser la pareja polémica en sintonía con los aires sartreanos del compromiso. La crisis pareció traer consigo la urgencia del análisis de la realidad nacional y la imperiosidad de entenderla en una posición tercera que iba tomando forma de ideología.⁶ Tomó cuerpo la idea de que la cultura no crecía al margen de las repetidas condiciones sociales y económicas y que, por lo tanto, no era posible explicarla a su vera.

La pregunta que quiero hacerme en esta oportunidad es cómo construir política con la cultura; atender de qué manera las decisiones culturales del tipo que sean son inevitablemente tomas de posición, siempre, pero con mayor visibilidad cuando los que acosan son tiempos de cambio, de «reenquiciamiento y remolde», para decirlo con las palabras de Martí. En esas ocasiones todos los temas se convierten en dilemas: así en la recopilación de polémicas que hace Barros-Lémez, *Intelectuales y política*,⁷ irse o quedarse, servir los



Heber Raviolo y Alcides Abella en la Feria Nacional del Libro y el Grabado

intereses del imperio o resistirlos, sustraerse o militar resultan parteaguas que no solo dividen a derecha e izquierda, sino que dentro de esta también operan como movilizadores de ideas y como enfrentamientos a veces irreductibles.

El texto que acompaña a estas reflexiones es parte de una presentación más extensa a una selección de escritos de Heber Raviolo,⁸ fundador de Ediciones de la Banda Oriental en 1961 y alma máter de la editorial hasta su muerte en el año 2013. Quiero recolocar la figura de Raviolo y la fundación de su editorial en ese 1961. Vuelvo para ello al ya citado artículo de Rama:

A lo largo de este año [1961] los libros de Carlos Real de Azúa, Vivián Trías, Ares Pons, Eliseo Salvador Porta son los que han conquistado si no la mayor cantidad de lectores, al menos los más fervorosos e inquietos, los que pertenecen a esa media burguesía ilustrada que ha comenzado por manifestar su rompimiento con la estructura clasista y en la que hay que depositar la mayor esperanza intelectual [...].

En este párrafo hay varias afirmaciones que nos incumben. Por una parte Rama hacía referencia, sin citarlo, al primer libro que publicara Ediciones de la Banda Oriental: *Uruguay, realidad y reforma agraria* de Eliseo Salvador Porta. En cuanto a las otras tres figuras que acompañaban a Porta en la cita de Rama, eran prójimas de algunos de los socios que habían resuelto fundar la editorial. Todos confluían al año siguiente en un espacio político que se formaría para construir una alianza electoral (digámoslo así, la fracasada Unión Popular); y, mejor aun, coincidirían en un impreciso territorio ideológico, con parentescos argentinos, que pretendía amalgamar el socialismo nacional de Vivián Trías con una izquierda que

también portaba el calificativo de nacional y que se cobijaba bajo la denominación de Agrupación Nuevas Bases (entiéndase en ambos casos la grifa «nacional» como carta de recambio ante los internacionalismos de izquierda: tanto los comunistas como los del viejo socialismo frugoniano). Tenían como una de sus urgencias la de diagnosticar el país y prepararlo para la emergencia que advenía. Esa tarea fue, entre otras, la que las editoriales fundadas entre 1960 y 1962: Alfa, Banda Oriental y Arca, asumieron con lucidez, recogiendo, al tiempo que modificando, lo que en ese sentido ya habían hecho publicaciones periódicas y sus sellos editores de libros: *Tribuna Universitaria*, *Asir* y *Número*. Las otras tareas pendientes fueron renovar la historiografía, dar a conocer la literatura nacional pero también la latinoamericana, incluir y administrar los conocimientos que se expresaban a través de las nuevas ciencias sociales, atender al fenómeno creciente y excepcional del canto popular,⁹ etc.

No debemos dejar de leer el final de la frase de Rama para atender al tipo de operación política que tramaba: refería a la preparación de las clases medias, ilustradas, para asumir una tarea de cambio que la historia exigía. El inciso es importante porque señala a quienes habitualmente son relevados en un análisis marchista de los años sesenta: la figura de Quijano, su conducción política, el sector letrado que representaba y los intelectuales que lo acompañaban y que, eventualmente, a lo largo de la década, irían haciendo sus propias opciones, no siempre coincidentes con las del maestro.¹⁰

Deberíamos desplazarnos al campo de la cultura comunista en esos mismos años para apreciar cuán diferente al tiempo que parecida era su visión del arte en la sociedad, con artistas que no podían ser proletarios pero podían acercarse a ellos y así poner el arte al servicio de la clase revolucionaria y colaborar con la liberación del hombre.

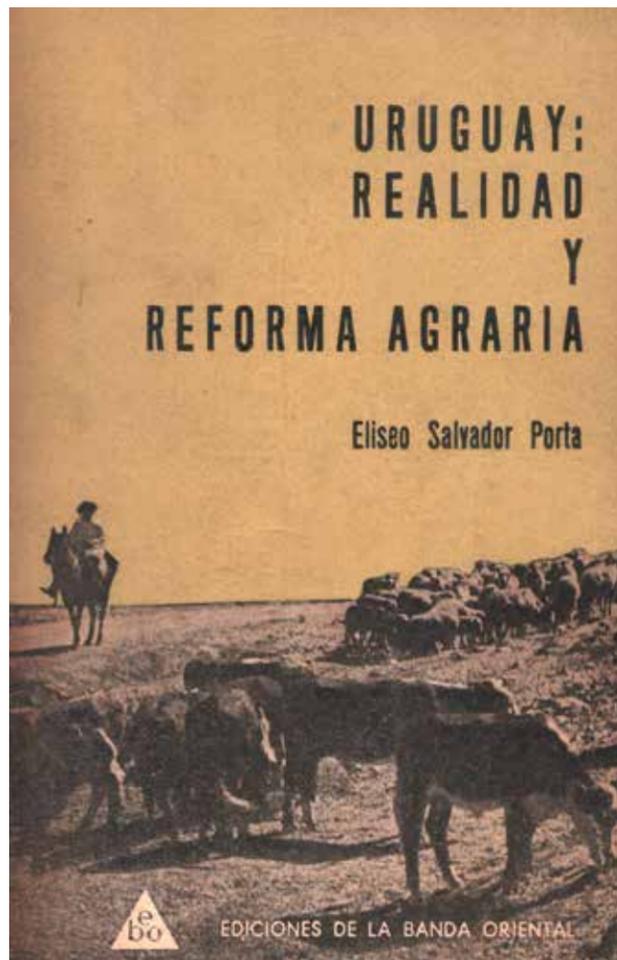
Entre los muchos problemas que los sesenta le plantearon a la creación estuvo la presencia del mercado tan demonizado y repudiado como requerido a la hora de levantar la consigna profesionalizadora. Mercado y vanguardias artísticas fue otra de las tensiones del período. La suspicacia ante los empujes de perversión del mercado y la radicalización de las posiciones en el terreno cultural llevaron a Ángel Rama a enjuiciar con severidad a la joven Feria Nacional de Libros, con la que había colaborado en su lanzamiento en enero de 1961. La relación directa con un público lector que la Feria prometía podía mirarse bajo sospecha: «[...] no queremos caer en el fariseísmo de algunos intelectuales, como los de la Feria Nacional de Libros que, en esta época en que disminuye el consumo de leche y de alimentos, pretenden hacer creer que el público se

entrega a la adquisición de libros y obras de arte, contribuyendo así a la euforia artificial que propician los ideólogos del poder» («Por una cultura militante», *Marcha*, 31 de diciembre de 1965).¹¹

Injustamente sacada de contexto (Rama argumentará, ante el reclamo que por esta afirmación le hiciera Benito Milla, propietario de Editorial Alfa, que se refería al «desdichado sistema del *best-seller*» que la Feria propiciaba) la afirmación de Rama medía el extremismo de las posiciones, el ahondamiento de las diferencias.

Fue en tiendas marxistas en las que se discutió con mayor intensidad la posibilidad de un arte de masas nada menos que ante la explosión de los medios de comunicación masivos. Estos permitían plantear con claridad los riesgos alienantes que ya había señalado Adorno en la sociedad norteamericana de los cuarenta. Algunos marxistas conocían los razonamientos de Benjamin acerca del arte, el objeto único y la posibilidad de su reproducción técnica, y especulaban sobre los resultados de un arte masificado. Anhele Hernández, desde el bastión comunista, afirmaba que no tenía sentido hablar de una cultura de masas si no estaban creadas las bases que la hicieran posible y si las masas mismas no eran las creadoras de esa cultura. Próximo a esta posición, Ruben Yáñez no dudaba en poner la cuestión en el campo del capitalismo y subrayar que la difusión actuaba al servicio del consumo, engranaje principal de la sociedad capitalista (*El Popular*, 14 de febrero de 1969).¹³

El caso es que en esta encrucijada la creación transitaba distintos andariveles: las experimentaciones de vanguardia tanto podían germinar en ámbitos de circulación restringida, tal el caso emblemático de *Los huevos del plata* conducida por Clemente Padín, como anidarse en lugares de sospechosa procedencia: el Instituto General Electric, espacio de arte financiado por la compañía de electrodomésticos a la manera del Di Tella en Buenos Aires. Conviviendo con estas experiencias, las editoriales nacionales probaban tiradas de libros que para nuestro medio resultaban masivas: así fue el caso de Bolsilibros de Arca. Con el antecedente del mensual *Cuadernos de Marcha* (1967-1973 en su primera época) y como contagio de Buenos Aires, se introdujeron las series en fascículos o cuadernos con entrega semanal y venta en quioscos. En el icónico año 1968 surgieron tres colecciones destacables: una, *Capítulo Oriental*, recostada sobre las «provincias unidas», estuvo dirigida por tres integrantes de la Generación del 45: Maggi, Real de Azúa y Martínez Moreno, y editada por la porteña Centro Editor de América Latina; otra, *Enciclopedia Uruguaya*, tuvo el toque «cisplatino» de haber sido diseñada por el uruguayo Ángel Rama y el brasileño Darcy Ribeiro



exiliado en Uruguay. La tercera, *Nuestra Tierra*, concitó el esfuerzo de editores nacionales y un conjunto de intelectuales que combinaba más de una generación de estudiosos.¹⁴

Se debería hacer el repertorio riguroso de todos los esfuerzos que la poesía, el teatro, el ensayo, el periodismo, las artes visuales, el canto,¹⁵ hicieron por «dar una respuesta inmediata al medio en que vivimos» y penetrar la realidad buscando la forma de cambiarla, para reiterar conceptos de Anhele Hernández. En esa tarea veríamos la variedad de estilos y de concepciones, los debates entre la idea de un público meramente consumidor y un receptor que se podía ir formando y «humanizando» en contacto con las formas más exigentes de la creación artística. A eso debería atender el espacio reflexivo de esta entrega de la revista, comprendiendo que al pensar aquella estamos también interviniendo en esta realidad.

Notas

¹ Claudia Gilman (2003). «Batallas de la pluma y la palabra», en Mabel Moraña y Horacio Machín (editores). *Marcha y América Latina*. Pittsburgh: IIII Biblioteca de América.

² C. Quijano. «Panamericanismo, no; acuerdos regionales, sí», en *Marcha*, 26 de junio de 1940. Reproducido en C. Quijano (1989). *América Latina. Una nación de Repúblicas*. Volumen III, tomo 1. Cámara de Representantes (ROU). Ver también Arturo Ardao. «El latinoamericanismo de Quijano», en M. Moraña y H. Machín (eds.). O. cit.

³ J. A. Oddone (1986). «Regionalismo y nacionalismo», en Leopoldo Zea (coord.). *América Latina en sus ideas*. México: Siglo XXI. Entiéndase la construcción nacional como conciencia descolonizadora en la segunda mitad del siglo XIX, en pugna, durante un tiempo, con el sentido regional de pertenencia, que provenía de la organización colonial y anterior. Los estado-nación fueron la clave del reordenamiento mundial que se preparaba para las nuevas fases del capitalismo, de ahí que se llegara a ideas extremas como las de las naciones preexistentes. Entrado el siglo XX las señas regionales pudieron acudir y engrosar las estipulaciones nacionalistas: casos interesantísimos y complejos son los de Brasil y México, con sus recuperaciones autoctonistas de la mano de las vanguardias estéticas (lo que las vanguardias hacían posible, rehacer una historia del arte que partiese del arte primitivo, fue aplicado a las raíces regionales y hasta continentales, con alcances de «raza cósmica»).

⁴ Que debe ampliarse con la lectura de las ya muchas publicaciones dedicadas al director de *Marcha*. Señalemos el imprescindible *El joven Quijano (1900-1933)*. *Izquierda nacional y conciencia crítica*, de Gerardo Caetano y José Rilla (Montevideo: EBO, 1986), y el muy reciente *Carlos Quijano y Marcha. Una visión transformadora del Uruguay y América Latina (1939-1974)*, Volumen 1, de M. Carmen de Sierra (Montevideo: Ediciones de Brecha, 2015).

⁵ A. Rama. «Uruguay, una cultura independiente», en *Marcha, Suplemento Cultural*, 29 de diciembre de 1961.

⁶ El tema de la relación entre el tercerismo y el tercermundismo, sus diferencias y la polémica entre Ardao y Real de Azúa a propósito del libro de Aldo Solari sobre la cuestión, ha sido minuciosamente relevado por especialistas. Véase, entre otros, Eduardo Vior: «Perder los amigos pero no la conducta» y Yamandú Acosta: «Arturo Ardao, la inteligencia filosófica y el discernimiento del tercerismo en *Marcha*», ambos trabajos en el libro *Marcha y América Latina*, o. cit.

⁷ Álvaro Barros-Lémez (1988). *Intelectuales y política. Polémicas y posiciones, años '60 y '70*. Montevideo: Monte Sexto.

⁸ Heber Raviolo (2015). *Escritos sobre literatura uruguaya*. Selección y prólogo O. Brando. Montevideo: EBO [en prensa].

⁹ Junto al poderoso papel agitativo que tuvo el canto popular en esta década, fue misión del libro recoger cancioneros y dar a conocer la poesía de sus principales autores. Uno de los primeros libros publicados por Banda Oriental, el quinto para ser más exactos, fue *Cantos del norte y del sur* (poemas y canciones) de Osiris Rodríguez Castillos, 1963. A lo largo de la década los nombres de Rubén Lena o Víctor Lima se hicieron conocer por su labor excepcional en este terreno. Pero hay que señalar la actividad de otros poetas, Washington Benavides o Idea Vilariño entre muchos, que sin provenir del campo de la investigación folclórica se acercaron a las formas tradicionales de la poesía y dotaron al canto popular de algunos de sus mejores poemas. Véase la nota 15.

¹⁰ En otro lugar seguí con cuidado la radicalización de Mario Benedetti, en el período que va de *El país de la cola de paja* (1960) hasta *Cuaderno cubano* (1969 y sucesivas ediciones ampliadas) y el «caso Padilla» (Ver «Mario Benedetti y la responsabilidad social del escritor», en Sylvia Lago y Alicia Torres [compiladoras]. *Actas de las jornadas de homenaje a Mario Benedetti*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1997). Las formas de violencia revolucionaria fueron un fuerte factor de disputas en el equipo de *Marcha*.

¹¹ Reproducido en A. Barros-Lémez. O. cit.

¹² El intercambio de acusaciones entre Rama y Milla ocurre a propósito de la participación de este último en el Congreso por la Libertad de la Cultura, organización financiada desde Estados Unidos, presumiblemente por la CIA. Los disparos, que incluyen el largo debate en torno a la revista *Mundo Nuevo*, pueden leerse en el citado libro de Barros-Lémez.

¹³ Reproducido en Barros-Lémez. O. cit.

¹⁴ Para una presentación sumaria pero ajustada de estas tres publicaciones véase el *Diccionario de literatura uruguaya*. Tomo III. Montevideo: Arca, 1991.

¹⁵ «El hecho es que *la puesta en voz de la poesía* tuvo en esta década un desarrollo extraordinario que, por su calidad y por su propia naturaleza lírica, ya va siendo hora de que sea considerado de manera definida en nuestra historia literaria» sugiere Luis Bravo en su libro *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973* (Montevideo: Estuario, 2012). Bravo, coherente con postulaciones teóricas acerca de la relación poesía-voz y la actualización performática del texto poético, dedica cien páginas de su nutrido libro a «La puesta en voz: el gran encordado».

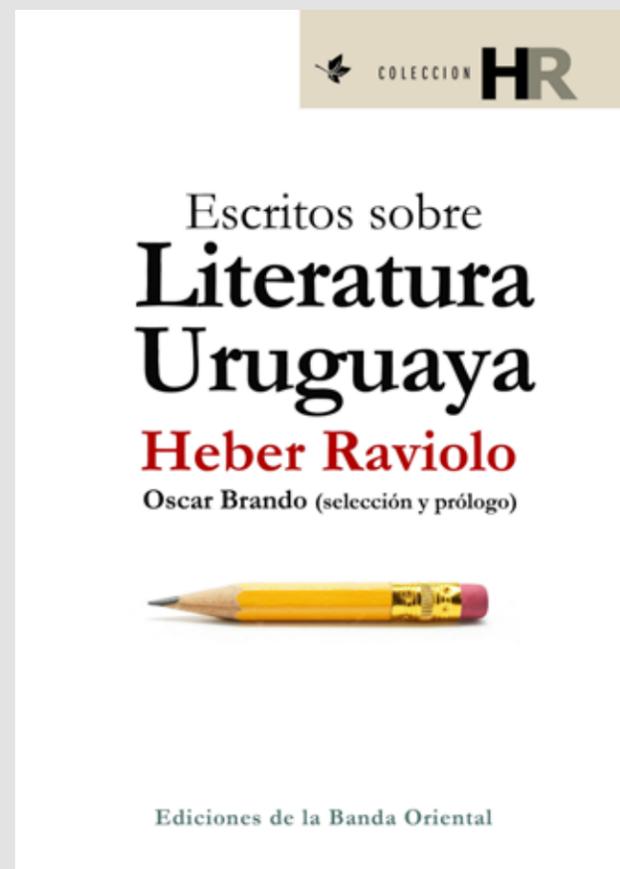
Heber Raviolo, hombre de letras. La formación del crítico y la función docente¹

El modelo de crítica que aprendió y utilizó Raviolo a partir de las clases en el Instituto de Profesores Artigas de los años cincuenta del siglo XX fue el llamado «comentario de texto». Era (y es) un procedimiento que, en la adaptación de uno de sus mentores locales, el profesor e inspector de Secundaria Roberto Ibáñez, cruzaba el tipo de estudio francés, que se difundió durante décadas en tipos de publicación como la de «Classiques Larousse», con modalidades más próximas a los estudios hispano-germánicos: filología, comparatismo, estilística. Esta última tuvo especial recepción en el medio por la circulación de libros españoles de crítica literaria (la Biblioteca Románica Hispánica de la madrileña editorial Gredos, dirigida por Dámaso Alonso, formó generaciones) y, quizá también, por la cercanía de una fuerte filial argentina en la Universidad de La Plata que condujo Amado Alonso durante su estadía en el país vecino y en la que dejó notables discípulos.

Los profesores de Raviolo, en particular la figura carismática de Domingo Luis Bordoli, practicaron procedimientos eclécticos: sin descuidar biografía, contextos y razones históricas y sociológicas aplicaron a la lectura procedimientos moderadamente imanentistas (aquellos que proceden sobre el texto como una entidad autónoma y que argumentan que en él están todas las explicaciones para alcanzar su sentido). En su larga vida de crítico Raviolo tuvo que asistir a más de un cambio en el paradigma de los estudios literarios. Puede decirse que, conociéndolos, no se impusieron a sus maneras primeras de leer y pensar la literatura. Los rigores del formalismo y la lingüística, y luego los estructuralismos y pos estructuralismos, fueron reconocidos sin necesidad de las estridencias de un cambio de terminología. Fue formalista de una manera simple: «Lo esencial en un cuento es la manera de contarlo».² Evitó narratologías, siguió utilizando el término «autor» sin que ello lo precipitara en la ingenuidad de confundir, innecesariamente, al hombre con el escritor. Cuando, finalmente, se avino al uso de alguna novedad terminológica, lo hizo con cautela: «paratexto, como hoy suele decirse» (charla sobre Morosoli en la Fundación Vivián Trías, 1999), o escudado en alguno de sus amigos más jóvenes: como le gustaría decir o precisar a Fulano de Tal.

El tiempo no lo hizo renunciar a lo que consideraba el principio activo de la crítica literaria: la valoración. Las apreciaciones realizadas podían ser discutibles pero no se debía renunciar a su ejercicio,

porque sin la consideración del valor la lectura perdía sentido. En el «Prólogo» a *La pulseada* de Claudio Invernizzi, una novela publicada en los ochenta y reeditada en los noventa todavía bajo la calificación de «nueva narrativa», Raviolo aprovechó para comentar la situación de estos nuevos escritores. No veía en ellos los andadores que identificaran una «generación» y percibía a cada uno como un mundo aparte, sin contacto con sus compañeros de ruta. Seguramente pensando en cuál había sido su experiencia en los años cincuenta, observaba la falta de revistas como cohesivas de preocupaciones e inquietudes, de líneas e intereses (señalaba como excepción las revistas *under* a las que habría que sumar las menos *under* que reunían a los cultores de géneros: la ciencia ficción o el cómic). Concluía que este desconcierto se reflejaba «también en las páginas literarias, en las que suele estar ausente la intención de orientar al lector: cada reseña es, por lo general, una opinión puntual sobre el libro en cuestión sin un intento de realizar un balance de la obra del autor ni de ubicarlo en la producción del momento». Allí estaba subrayada la misión pedagógica del crítico, que Raviolo entendía ausente en los años noventa. Esa renuncia perjudicaba, a su juicio, a la literatura uruguaya que, a pesar de su abundancia y calidad, no era leída como un tejido y, por lo tanto, no era buscada ni perseguida como unidad.³



Liceo de Las Piedras, circa 1963. Raviolo está recostado a una de las columnas, es el noveno de izq. a der. en la fila superior.

Dicho de una manera un poco más brusca: cuando Raviolo se formó como lector la literatura todavía existía. Amortiguando la afirmación anterior, podría decirse que había una confianza en la literatura; se entendía que los textos literarios (el calificativo no estaba en duda, en todo caso la expresión «esto no es literatura» hacía referencia a la literatura mala) eran formativos y, por eso, la selección de los mejores integraba el curriculum de la enseñanza media. Ese «formar» dependía de los valores estéticos que el texto poseyera, en el entendido de que esos valores eran los vehículos de las cualidades humanas, o mejor, humanizadoras, que la obra artística debía irradiar. Cuando, bajo la dirección de Bordoli, un grupo de amigos, compinches, colegas, profesores de literatura —que alimentaban sus inquietudes en fuentes comunes y compartían medios de trabajo intelectual— encararon las ediciones comentadas de Rubén Darío o Bécquer, lo hicieron poniendo en juego esos presupuestos: que estaban ante obras de arte, que estas poseían valores a transmitir, que esos valores se expresaban mejor en unos textos que en otros y que, por lo tanto, se podía/debía hacer una selección que rescatara lo mejor en los mejores textos, para poder enseñarlo a jóvenes necesitados de esos nutrientes.

La función docente no se detenía en la clase ni en las publicaciones destinadas a estudiantes; desbordaba sobre otros órganos de difusión cultural: las revistas y las páginas culturales (en las que pensaba Raviolo cuando

hacía el balance de esos medios de comunicación en los años noventa) y también las editoriales, las que ya existían y los proyectos que a principio de los años sesenta aparecieron. Si miráramos *Asir*, revista (y editorial) con la que Raviolo se vinculó en la segunda mitad de los cincuenta, veríamos que una vez que Bordoli adquirió protagonismo en ella, la presencia de docentes egresados de sus cursos aumentó. No resultó extraño que algunos números fueran monográficos (o tuvieran *dossiers*, diríamos hoy) dedicados a una figura literaria y que luego los trabajos allí publicados adquiriesen amplia difusión entre los profesores de liceo y en sus clases: así pasó con el número de homenaje a José Martí en el centenario de su nacimiento (1953) o el último consagrado a Liber Falco. Señalando una continuación, años después otra revista del interior, *Letras* de Florida, dirigida por el profesor de literatura Hugo Riva y sostenida por las colaboraciones de colegas cercanos a la desaparecida *Asir*, dedicaría su primer número de noviembre de 1965 a Liber Falco, con trabajos de Bordoli, Riva, Raviolo, Albístur y Visca. Medios un poco menos ligados al ámbito de los profesores de la enseñanza media: el semanario *Marcha*, la revista *Número*, la oficial Biblioteca Artigas y su colección *Clásicos Uruguayos*, *Tribuna Universitaria*,⁴ exhibieron también esa misma preocupación y convicción en la tarea formativa, en la misión pedagógica cuyo fin era proponer las escalas evaluativas que la sociedad necesitaba y, aun, que le exigía al grupo intelectual en el que se sentía representada.

Entre las lecturas, los estudios de literatura en el

IPA entre 1956 y 1963, la práctica de la crítica y de la edición en *Asir* y la actividad docente,⁵ Raviolo fue creando los registros necesarios para afrontar la tarea editorial que inició en 1961. Mucho después recordó esos años como pioneros, tiempos en los que todo estaba por hacerse. Escaseaban las empresas privadas que complementarían a las públicas en las tareas de investigación. De una manera distinta de aquellas con las que operaban Roberto Ibáñez o Juan Pivel Devoto desde la dirección de organismos estatales, las editoriales podían abrir espacios y oportunidad a nuevos escritores, ensayistas, investigadores. La historia, la literatura, el pensamiento nacional, la creación artística verían ensanchadas sus posibilidades con la presencia de editoriales que estuvieran dispuestas a publicarlos. Si uno recorre la lista de los primeros libros de Ediciones de la Banda Oriental entre 1961 y 1964 encontrará: en los dos primeros, *Uruguay: realidad y reforma agraria* de Eliseo Salvador Porta y *El Uruguay batllista* de Ricardo Martínez Ces, un lugar para la reflexión nacional, económica y política; en el tercero, *Tres narradores uruguayos* de Arturo Sergio Visca, espacio para la crítica literaria y en el cuarto para la investigación: el propio Raviolo rescató en *El viaje hacia el mar y otros cuentos* textos inéditos de Juan José Morosoli e inauguró un trabajo sin pausas con la obra del escritor minuano. El quinto título probó suerte con un cancionero nacional, *Cantos del norte y del sur* de Osiris Rodríguez Castillos, y el sexto arriesgó el debut de un narrador: *Mientras amanece* de Anderssen Banchero. El noveno título fue *Bases económicas de la revolución artiguista*, opera prima de dos jóvenes historiadores, José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, quienes a partir de allí y en las décadas siguientes fueron los más relevantes que tuvo la disciplina. En el envío inicial, en esos primeros años, Raviolo «descubrió» *Perico* de Morosoli y le publicó un trabajo sobre el batllismo, *El impulso y su freno*, a uno de los más (si no el más) importantes ensayistas que tuvo el país, Carlos Real de Azúa. Se hace el recuento con el fin de subrayar, en la tarea editorial, el tino y la responsabilidad de aprovechar las inquietudes sembradas en años anteriores (por sellos editores como Número, *Asir* y *Alfa* o por la Feria del Libro) junto a la apuesta fuerte, el salto sin red: con el tiempo muchos de esos nombres se convertirían en «autores» y sus libros formarían «obras». No siempre se acertó y no es este el momento de señalar los «fracasos»; aun en estos, no sería difícil encontrar los réditos de explorar vías ciegas.

Notas

¹ Fragmento del prólogo a Heber Raviolo (2015). *Escritos sobre literatura uruguaya*. Selección y prólogo O. Brando. Montevideo: EBO [en prensa].

² «Prólogo» a *La sombra y su guerrero* de Leonardo Rossiello. Colección Lectores de la Banda Oriental, Serie 6, entrega 10. Montevideo: EBO, 1993.

³ Razonamientos idénticos había hecho Raviolo años antes, en 1994, en una charla titulada «Los editores nacionales frente a la literatura uruguaya». Raviolo fue llamado a hablar numerosas veces como editor y también como integrante, directivo y presidente de la Cámara Uruguaya del Libro. En todas las ocasiones supo articular conceptos gremiales con criterios literarios poniendo en relación el interés editorial con los factores que hacia él veía converger: la creación, los creadores y su conciencia generacional, los críticos literarios como orientadores, la formación de lectores, las políticas culturales públicas o privadas. En la intervención citada buscó los motivos por los que, en los años noventa, los autores uruguayos no habían conseguido hacerse un público. En ese sentido planteó, en los creadores, la falta de cohesión interna y en la crítica, la resignación de la tarea orientadora. En otras oportunidades, invitado a opinar, no le quitó el cuerpo a asuntos complejos como el de la existencia de un proyecto cultural nacional, popular y democrático, buscando explicarlo de una manera sencilla y tomando en cuenta los hándicaps como, justamente, el de tener buenos críticos pero no una crítica con visión orgánica y orientadora.

⁴ Heber Raviolo figuró como integrante del Consejo de Redacción de *Tribuna Universitaria* en cuatro entregas: la 6-7, de noviembre de 1958; la 8, de setiembre de 1959; la 9, de abril de 1960, y la 10, de diciembre del mismo año, pero es posible que su vinculación fuese anterior. Algunos compañeros de la revista serían luego socios fundadores de Banda Oriental.

⁵ El período que más recordó fue el de los seis años en el liceo nocturno de Las Piedras, 1961-1967. Su carrera docente se interrumpió cuando la dictadura cívico-militar lo destituyó de su cargo

Clemente Padín: emergencia de la performance en el Uruguay de la neovanguardia

Lucía Delbene

Resumen:

En el artículo presente pretendemos trazar la fisonomía que la performance, entendida como el arte que es ejecutado en un *hic et nunc* del cuerpo del artista como canal de la obra, presenta en la figura del poeta y performer uruguayo Clemente Padín, representante de esta praxis durante la década del setenta. El género se gesta en connivencia con los desarrollos teóricos y artísticos que se produjeron en el orbe occidental a lo largo de las décadas del sesenta y setenta. La performance de Clemente Padín describe la relación del artista con la polis, deconstruyendo las formas del arte moderno que se reconfiguran en los vínculos fundamentales entre individuo y sociedad. La constitución de nuevas formas de ser en el mundo, que comienza a transformarse hacia el final del siglo, cuestiona las nociones de disciplina, género, identidad y frontera como los monumentos que habían regido desde la consolidación del sujeto moderno concomitante a las revoluciones burguesas contemporáneas de la colonización de ultramar.

PALABRAS CLAVE: Clemente Padín – performance – arte conceptual – neovanguardias

Clemente Padín: the emergence of performance in neo avant-garde Uruguay

Abstract:

In this article, we aim to draw the physiognomy that performance, understood as the art that is run on a *hic et nunc* of the artist's body as a channel for the work, presented in the figure of Uruguayan poet and performer Clemente Padín, a representative of this praxis during the 70s. The genre was gestated in collusion with the theoretical and artistic developments that occurred in the western sphere throughout the 60s and 70s. The performance by Clemente Padín, describes the artist's relationship with the polis deconstructing modern art forms reset in the key links between individual and society. The creation of new ways of being in the world, that began to change toward the end of the century, questions notions of discipline, gender, identity and frontier as the monuments that had ruled from the consolidation of the modern subject concomitant to the contemporary bourgeois revolutions against colonization overseas.

KEY WORDS: Clemente Padín – performance – conceptual art – neo avant-garde

RECIBIDO: 02/06/15
APROBADO: 29/07/15