



Maestría en Ciencias Humanas  
Opción Literatura Latinoamericana

**Las novelas policiales de Omar Prego Gadea  
en los 90.**

**Género y desvíos.**

Maestranda Andrea Aquino Suárez

Director de Tesis: Roberto Ferro

Codirector: Hebert Benítez Pezzolano

Montevideo, junio de 2019

*Para Agustina y Rodrigo,  
porque son mi patrimonio  
y por el tiempo de mí que les robé.*

## Aval de la Tesis

## Agradecimientos

A mi familia y amigos, que con su paciencia y alegría fueron sostén cuando las fuerzas flaqueaban. A Susana Nieto y Clara Umpiérrez en particular, porque su amistad es un privilegio que atesoro y porque me estimularon a iniciar este camino y a continuarlo a pesar de lo que fuera. Y a Alexssandro Rodríguez, por acompañarme y alentarme en los momentos de mayor nerviosismo; hizo ameno el camino con su templanza.

Agradezco también a Alicia Mercado- Harvey que con su amable generosidad y hospitalidad me brindó sin reparos su amistad a la distancia, primero, y luego, invitándome a participar del primer Simposio LASA Cono Sur (2015), me abrió camino hacia otras tierras, como las chilenas. Y así también pude conocer a otros docentes y escritores que con igual generosidad y cariño enviaron material virtualmente, como Pablo Brescia, Magda Sepúlveda.

Extiendo mi gratitud a Claudio Paolini, por sus lúcidas y oportunas recomendaciones, por sus sugerencias bibliográficas y por facilitarme el acceso a ellas cuando fue necesario.

A Roman Setton y Ana María Amar Sánchez que, sin conocerme, contestaron mis correos y me brindaron vía mail sus escritos y buenos deseos. Así como Pablo Rocca, a quien pude entrevistar, por su amistad con Prego Gadea.

A María Angélica Petit, por sus palabras dichas y escritas, por recibirme en su hogar, rodeada de las miradas cómplices y sonrisas afables en las fotos de Omar. Por escuchar con atención y entusiasmo cuando preguntaba, aunque la pregunta no fuera pertinente u oportuna. Por charlar de Omar y su obra, de las amistades, sobre todo Onetti, dándome con ello el privilegio de escuchar anécdotas que me transportaron a otro tiempo y, por un instante me sentí allí. Agradezco también su hospitalidad porque, atenta a todos los detalles y mientras dedicaba con temblorosa mano mis novelas de Omar que yo había llevado (todas forradas cuidadosamente y llenas de subrayados, anotaciones y coloridos papelitos), quiso terminar nuestro encuentro invitándome, como si de una travesura cómplice se tratase, la delicia de un helado de chocolate con naranja.

También quiero agradecer a Alma Bolón, por aceptar acompañarme como tutora en la primera etapa del proceso, y enseñarme que, a veces, aun reconociendo la valía y el compromiso frente a un desafío de estas características, es saludable distanciarse cuando las diferencias de enfoque son incompatibles o irreconciliables.

Finalmente, a Hebert Benítez y Roberto Ferro por recibirme y reencauzar mi trabajo desde lo que era significativo para mí. Por las charlas, recomendaciones, sugerencias e intercambios.

# ÍNDICE

Introducción: Fundamentación e hipótesis.....	1
CAPÍTULO I- El género y su desarrollo en el Río de la Plata.	
1.1-Génesis y subcategorías del policial rioplatense.....	5
1.2.1- Particularidades de la novela policial en Uruguay.....	14
1.2.2- Reactivación masiva del género policial en los 90.....	20
1.3- Prego y el policial.....	24
CAPÍTULO II	
2.1-Las novelas policiales de Prego Gadea.....	33
2.2- Trilogía: Las novelas de la dictadura.....	34
2.2.1- La ratonera: <i>Último domicilio conocido</i> .....	42
2.2.2- <i>Para sentencia</i> .....	49
2.2.3- <i>Nunca segundas muertes</i> .....	53
2.3- Una novela colectiva, Prego coordinador: <i>La muerte hace buena letra</i> .	57
2.3.1- Hay alguien en la línea.....	61
2.3.2- Zapatos rojos taconeando en la pared, la transgresión fantástica.....	64
2.3.3- Final del juego. La resolución de Prego.....	71
2.4- La elección de un personaje histórico: <i>Delmira</i> .....	74
2.4.1- Delmira. Vida y muerte en ficción.....	77
2.4.2- Las imágenes de la ignominia.....	87

2.4.3- Muchas preguntas, pocas respuestas.....	92
2.5- Cierre de la década: <i>Igual que una sombra</i> .....	97
2.5.1- Estado de alerta.....	101
2.5.2- De por qué Ocampo no es el Philippe Marlowe montevideano.....	103
2.5.3- Más bifurcaciones: cajas chinas. Cine y Tango.....	107
2.6- ¿Fuera de juego?: <i>Sin antes ni después</i> .....	109
2.6.1- El retrato de Morel. O de cómo intentar retener a quien se ama.....	113
2.6.2- Elementos no realistas: El doble y las puertas condenadas.....	120
CAPÍTULO III- ¿Impacto del exilio?	
Las huellas de Proust en los policiales de Prego.	
3.1.1- Ensoñaciones y devaneos en el relato policial.....	122
3.1.2- El azar.....	138
3.1.3- Recobrar el tiempo perdido.....	140
CONCLUSIONES .....	143
BIBLIOGRAFÍA .....	146
Notas .....	151

### *Resumen:*

Este trabajo explora las conexiones y desvíos entre las novelas del uruguayo Omar Prego Gadea y el género policial. Es frecuentemente reconocido como un cultor de este género, pero pretendemos precisar con qué vertientes del Policial se identifican sus novelas y en qué aspectos, pensamos, se aparta. Es foco de atención el deslinde de las mismas, de la novela de enigma a la inglesa a pesar de la fuerte presencia de esta en el Río de la Plata, por medio del trabajo de difusión de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. En este sentido, abordaremos cómo constituyen, desde sus peculiaridades, una búsqueda de sentencia social con respecto a los hechos ocurridos durante la dictadura cívico militar uruguaya de los 70' y sus repercusiones, por una parte, y la influencia de la obra de Marcel Proust, por otra.

En forma lateral, son trabajadas otras intertextualidades que conectan la obra de Prego con sus amigos Juan Carlos Onetti y Julio Cortázar, con Jorge Luis Borges y con Raymond Chandler, así como otras manifestaciones que no le fueron ajenas: el tango y el cine.

*Palabras clave:* Prego Gadea, Novela, Policial, Intertextualidades.

*Abstrac:*

This job explores the connections and de tours between the Uruguayan novels of Prego Gadea and the police genre. Its frequently recognized as an cultor from this genre, but we need to know, which sheds from “The Policial”, his novels are identified and in which aspects, we think, they differ. Its focus of attention the demarcation of the same, from the enigma novels to the English ones although the strong presence of this one in the “Río de la Plata”, through diffusion work of Borges and Bioy Casares. In this sense, we will tackle how they constitute, from their peculiarities, a search for social sentence with regard to the facts occurred in the 70s Uruguayan military civic dictatorship and their repercussions, on one side, and the influence of Proust play, on the other one.

In lateral form, they are worked other intertextualitys that connect the Prego play with his friends Onetti and Cortázar, with Borges and Chandler, as well as other manifestations like: tango and cinema.

*Key words:* Prego Gadea, Novel, Police, Intertextualities.



## INTRODUCCIÓN

*Extraño la Cruz del Sur  
cuando la sed me hace alzar la cabeza  
para beber tu vino negro, medianoche.*

*Y extraño las esquinas, con almacenes dormilones  
donde el perfume de la yerba  
tiemble en la piel del aire...*

Julio Cortázar, Edgardo Cantón y Roberto Caldarella

### *Fundamentación de la pertinencia de la investigación.*

Esta es una propuesta que responde al trabajo final para la obtención de la Maestría en Ciencias Humanas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UDELAR), Opción Literatura Latinoamericana. No se trata de una genealogía del policial rioplatense o uruguayo en particular, tampoco están dentro de nuestros propósitos una genealogía de la narrativa del autor elegido; nuestro interés (consideramos que eso daría garantías de originalidad) es realizar un planteo ontológico de un corpus cerrado. En ese sentido, procuraremos confrontar las novelas de Prego con su correlato histórico (el de producción y el de los momentos del Uruguay inmerso en el conflicto de dictadura cívico militar y posdictadura) y también, con otras novelas policiales. Al realizar un abordaje descriptivo iremos señalando puntos de conexión y de fuga con respecto al género. Consideramos que el marco teórico de referencia ha sido elegido desde una perspectiva funcional, entonces, en esta oportunidad la teoría *per se* no es nuestro foco de interés. La obra de Prego, y en especial sus novelas policiales, nos convocan, nos interpelan y conmueven. Desde ese interés genuino por releer y visibilizar al autor y su obra es que realizamos este

trabajo. Algunos de los presupuestos elegidos condicionan nuestra visión, pero, consideramos que fueron elegidos luego de una búsqueda y una selección intensas que demandó años. A su vez, no queremos disimular nuestro propósito de rescate y difusión de la obra de este narrador que se encuentra editorialmente agotada hace tiempo; tenemos la certeza de que ya es tiempo de reeditarla y difundirla. Es una narrativa que aúna compromiso y sofisticación; búsqueda, resistencia y orgullo. Tenemos la convicción de que es uno de los escritores que trabajó temas de interés coyuntural, pero desde una preocupación sincera por problematizarlos y volverlos debatibles. No es solo una voz de izquierda que denuncia las aberraciones de la dictadura cívico militar uruguaya; sería negligente simplificar sus relatos de esa manera. Sus novelas también convocan a replantearnos como personas, como ciudadanos, acerca de temas universales como la honestidad y la fidelidad, por ejemplo. A veintinueve años de la publicación de la primera de sus novelas, treinta y ocho del retorno a la democracia y tres gobiernos consecutivos del Frente Amplio, estamos convencidos de la necesidad de releer a Prego puesto que nos encontramos nuevamente en un momento coyuntural. Los hechos ocurridos este año ratifican la plena vigencia de la obra de Omar, y en particular, la novela “Para sentencia”, puesto que las declaraciones del teniente coronel José Nino Gavazzo<sup>i</sup> y sus consecuencias, vuelven los ojos a los cuerpos mutilados que las corrientes arrastraron hasta las costas uruguayas. La naturaleza que devuelve y descubre la ignominia del Plan Cóndor, de los vuelos de la muerte en el Río de la Plata; la naturaleza responde negativamente al llamado de un silencio cómplice y vergonzante. Las novelas de Prego interrogan una y otra vez, incomodan en este tiempo de acalorados debates puesto que los asesinos y sus cómplices siguen vivos y siguen convencidos que ese accionar, y las mentiras que lo encubrieron, no afecta su honor.

Por otra parte, tampoco le fueron ajenos a este autor otros temas y preocupaciones, como el amor (en todas sus posibilidades, de entrega, mercantil, frustrado) y el odio, temas que abordó con sensibilidad empática.

Así, sus novelas nos invitan al goce estético de relatos con espesura, y que nos abren, a modo de hipervínculos, múltiples campos de expresión artística como la música (por medio del tango, la música clásica y la zarzuela, entre otros), la pintura (con alusiones a obras europeas y latinoamericanas), la escultura (por la observación detenida de monumentos y fachadas), la fotografía y, por supuesto, conociendo sus aficiones, el cine. Por la riqueza referida y por las condiciones que implican un trabajo académico de estas características, hubo que tomar decisiones; hubo que jerarquizar y seleccionar no sin sentir que en la poda perdíamos elementos valiosos. Ahora bien, nos estimuló el hecho de saber que hay mucho para profundizar y que no faltarán momentos para continuar explorando.

El enfoque elegido en esta oportunidad, es decir, las hipótesis de las que partimos responden a una delimitación que de ninguna manera quitan relevancia a otros posibles, pero sí, al ser necesario acotar el corpus y definir nuestro objeto de estudio, consideramos que es un enfoque novedoso e interesante; en especial, el hecho de vincular las novelas policiales de Prego Gadea con *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. La añoranza de un tiempo y un paraíso perdidos, por una parte, la Cruz del Sur, el vino negro y el perfume del mate que tiembla en el aire son evocados en las melodías de una milonga o tango viejo que trae un Uruguay que sigue latiendo, aunque sea la denuncia de un mundo enrarecido y en descomposición. Ese paralelo que inficiona la realidad para excretar su veneno.

## *Hipótesis*

- 1- Las novelas policiales de este autor, en general, y la trilogía compuesta por *Último domicilio conocido*, *Para sentencia* y *Nunca segundas muertes*, en particular, son una provocación “de la sentencia social en la escena pública”<sup>ii</sup> por los crímenes ocurridos durante la última dictadura cívico militar uruguaya (1973-1985) aspecto que lo vincularía con otros escritores del Cono Sur que se valieron del policial para dar testimonio de un tiempo y construir memoria colectiva. Esto habilita trazar puentes entre el policial uruguayo de los 90 y el género testimonial, como señala Oscar Brando (1997).<sup>iii</sup>
  
- 2- Este es un escritor difícil de encasillar y, sin embargo, su peculiaridad nos permite alinearlo al grupo de los experimentadores según la clasificación que realiza Ezequiel De Rosso, de la escritura y la crítica del género policial. Sus novelas ubicarían a su autor en “la línea minoritaria: la caja de herramientas”.
  
- 3- El exilio en París dejaría su huella en la narrativa de Prego, principalmente, a través del trabajo periodístico en France Presse y de las intertextualidades con la obra de Marcel Proust *Por el camino de Swuann* y *El tiempo recobrado* de *En busca del tiempo perdido*. No obstante, consideramos que Prego ya manejaba críticamente la obra de Proust.

## CAPÍTULO I

*El género y su desarrollo en el Río de la Plata.*

*Siglo veinte, cambalache /problemático y febril (...)*

*Es lo mismo el que labura/noche y día como un buey  
que el que vive de los otros /que el que mata, que el que cura  
o está fuera de la ley.*

Enrique Santos Discépolo, 1934

### 1.1. – *Génesis y subcategorías del policial rioplatense.*

Si bien hemos elegido como corpus un grupo de novelas de un escritor uruguayo de la década del noventa, es innegable la clara vinculación y mutua influencia de las narrativas argentina y uruguaya. Por tal motivo, recurriremos en primer lugar a referir el trabajo de Roberto Ferro quien elaboró en 2009 una secuencia descriptiva de la genealogía del género en el Río de la Plata, desde Borges a Walsh, pasando por Onetti y el largo linaje de escritores que los reescribe, se apropiaron de procedimientos y de la racionalidad modélica del género policial para construir una narrativa fundada en el desvío, las bifurcaciones y el trastorno. (231,232) En dicho trabajo analiza un conjunto de relatos para exponer los elementos de esa urdimbre. No obstante, en un trabajo previo, en 2006, ya había intentado una suerte de genealogía del policial rioplatense contemplando “la importancia de la tensión entre los modelos y su circulación” (101). Allí puntualizó que, si bien hubo relatos que desde una idealización buscaron borrar

las diferencias entre el centro imperial y las colonias, por otra parte, otros alentaron “la divergencia, exaltándola por medio de la transformación paródica, la inscripción del pastiche, el desplazamiento y exacerbación del desvío genérico” (231). Consideró que, en este último grupo, los relatos policiales privilegiaron, y lo siguen haciendo, la peculiaridad de explorar el punto de fuga, la divergencia. Lo dicho permite observar lo inestable del territorio ficcional del policial puesto que es una suma de cruces, contaminaciones, bifurcaciones y concesiones. Por estos planteos entendimos pertinente aludir a los términos categorías y subcategorías. El género policial es un constructo *per se* laxo y polémico, a priori podríamos decir que suscribe siempre a la mimesis realista, sin embargo, en las páginas que siguen procuraremos fundamentar que en Prego Gadea también su laxitud habilita otros mundos posibles. Desde esas posibilidades Ferro señala lo siguiente:

La narrativa policial es una dimensión relevante de la literatura latinoamericana que permite reflexionar especulativamente en torno de una cuestión vinculada con las diversas modalidades de circulación del género como modelo, que se presenta a la conjetura crítica figurando una encrucijada de senderos que se bifurcan e interesectan. (...) es un corpus privilegiado para investigar los desplazamientos del referente hacia la referencia, marca relevante de la literatura contemporánea. Desde una mirada genealógica la narrativa policial exhibe desplazamientos notables que implican cambios de percepción crítica. (102)

Al observar ambos trabajos constatamos que insiste en la idea de explorar el espacio de hibridez y para eso, para visualizar el intersticio, primero es necesario identificar la ley vulnerada, el desacato. Así, “la ley transgredida enfrenta tanto mundos como modos de representación antitéticos, los límites entre ambos son ambiguos y confusos, el relato de un crimen es el relato del relato de un crimen en

una recurrencia incesante; el delito, el fraude, la duplicidad, se expanden y proliferan como metáfora de la producción literaria” afirma Ferro (2009:239). Aquí podría encontrarse el puente, la coincidencia con lo que planteara en 1999 Leonardo Padura Fuentes con respecto al policial de habla hispana, marcado por el “retraso” y por tal motivo, de “origen modélico foráneo” y con marcado carácter (al menos en la primera etapa) mimético de modelos clásicos. Según Padura Fuentes<sup>iv</sup>, los lazos sociopolíticos, con “nexos semif feudales en las formas de producción” y el escaso desarrollo científico tecnológico sumado a los regímenes dictatoriales, Iberoamérica estaba más apegada al “modernismo y postmodernismo poético del 98 español”, luego se daría la llegada de los ismos de Vanguardia y comenzaría a sistematizarse la transgresión; no obstante, para este autor, eso no ocurriría sino hasta bien entrada la década del 30 y de ahí su opinión con respecto a la idea de “retraso”. Ahora bien, también insiste en que, en las primeras décadas, los escritores de habla hispana acataron y copiaron (salvo parodias excepcionales como el caso de Bustos Domecq, el personaje creado por Borges y Bioy) las normas impuestas por el policial de enigma, inglés. Aquí queremos señalar un distanciamiento de Ferro, quien señala (como ya referimos) que el germen de la transgresión siempre estuvo en el policial rioplatense y, en particular, vemos en la parodia una lúcida elección del humor como forma de contravención. A su vez, la transgresión (con humor o sin él) se va tejiendo y llega a tal complejidad en relatos como los de Onetti que “el desvelamiento del enigma queda perpetuamente entrampado en un diferimiento sin fin”; lo dicho es un argumento que utiliza para demostrar que los relatos policiales rioplatenses no responden todos al linaje de “la novela de enigma” admirada por Borges, donde la historia del crimen iba acompañada de la historia del develamiento del mismo, donde el crimen es en un espacio estéril o que se esteriliza (crimen de cuarto cerrado). Lo importante en ese tipo de relato de Onetti no es el final cerrado. En Omar Prego Gadea, amigo y admirador de Onetti, la influencia en este aspecto es notoria, procuraremos presentarla y fundamentarla en el capítulo dedicado a las novelas específicamente. Entonces, en cuanto al policial, debemos aclarar desde el principio que no podemos hablar de una sola categoría fija, invariable, inamovible. Sí se percibe una codificación semejante en los relatos policiales del

Río de la Plata, es decir, hay elementos recurrentes, pero el producto es diferente porque las influencias provienen de vertientes disímiles. Además, en los escritores que produjeron luego de la década del setenta puede observarse la presencia intertextual o la influencia de los escritores norteamericanos de la Generación Perdida; Prego Gadea también recibiría esta marca de los relatos norteamericanos. La novela negra, desde esa veta norteamericana, se regodea en la pintura de la atmósfera que no es un mero telón de fondo. Ese contexto define en gran medida el carácter de los protagonistas. Así podríamos tomar lo que advierte Ferro, e interpretar en Prego las bifurcaciones: “La búsqueda de sentido más allá del lugar común constituye al relato policial en una modalidad de la inquisición epistemológica. La trama que articula los dos niveles narrativos da lugar a múltiples variantes en la historia objeto que se deslizan a la *metahistoria* por su carácter conjetural” (240). La postergación del cierre del enigma es un aspecto a resaltar, insistimos. Los escritores latinoamericanos tuvieron allí terreno fértil para trabajar su originalidad, sobre todo aquellos que escribieron en tiempo de dictadura y posdictadura, esto en Uruguay cobra otra dimensión por las características de la misma, recordemos que fue una dictadura cívico militar. Cuando hay civiles colaborando, es difícil saber dónde está el peligro, con quién se está hablando.

El gesto de denuncia desplegado en la refuncionalización del género policial, ha producido un prolífico linaje en la literatura latinoamericana. Las convicciones que mueven la investigación trastornan los códigos narrativos del relato policial, si el crimen institucional, el culpable es alguien que forma parte del aparato estatal. Esta circunstancia impone una serie de mutaciones en la pareja culpable/víctima que implican una modificación substancial: los culpables representan a la ley y, en consecuencia, la víctima queda inmersa en una difusa

bruma de sospechas y entredichos. (...) La puesta en cuestión de los roles habituales del género policial significa la inevitable politización del relato, que exhibe cómo los móviles del crimen están más allá de los límites del ámbito privado, transformándose obligadamente en un conflicto social. (Ferro, 2009:233)

A más de cuarenta años, los sobrevivientes que militaron en esos tiempos confiesan que forjaban amistades desconociendo nombres verdaderos o grupo de militancia, por seguridad. La sospecha y la máscara se resignifican en esa circunstancia, también la creatividad los escritores, de encriptar las claves para la resolución del o los enigmas y, sin embargo, dejar la semilla de la sospecha sobre los actores, los criminales. En ese juego de denuncia y susurro, de ocultamiento y revelación a medias, se posterga la resolución.

Pasemos a otros autores que se abocaron a esta temática del policial. En su libro *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial* (2011), Ezequiel De Rosso compila y prologa treinta y nueve artículos de críticos y escritores latinoamericanos que dan su punto de vista con respecto al género. En el prólogo, De Rosso realiza una sucinta reseña del desarrollo del policial en continente y explicita dos grandes polos de referencia: México y Buenos Aires. No deja de puntualizar que según Carlos Monsiváis: “la práctica mexicana de la literatura policial ha sido imitativa, arbitraria, forzada”, lo que lleva al compilador a la siguiente reflexión. “En cierto sentido, la idea de Monsiváis de que la práctica del género policial en América Latina es “imitativa, arbitraria, forzada” será el eje de las reflexiones de gran parte de los ensayos producidos en las tres décadas siguientes”. (De Rosso,25) Además, ensaya una flexible clasificación de tendencias, a saber, presenta dos grupos de escritores latinoamericanos dedicados al género: una “línea mayoritaria: Novela policial revolucionaria. El realismo

negro”, por una parte, y “la línea minoritaria: la caja de herramientas”, por otra parte. En el primer grupo se percibe claramente que la verosimilitud del policial latinoamericano, se interpreta como “reflejo” de lo social y es lo que vuelve inevitable al rótulo de “lo negro”.

Sus defensores reivindicaban (todavía lo hacen) el matiz “realista” de la novela negra que, ahora, se tornaba un modelo de denuncia de las crisis políticas latinoamericanas. Como señala Mempo Giardinelli en 1996. (...) Así lo formula Giardinelli: “El género ya no se aborda desde el punto de una dudosa justicia ni de la defensa de un igualmente orden establecido. La actual literatura negra lo cuestiona todo”. (...) En Chile, en México, en Argentina, en Cuba, el relato policial contemporáneo era propuesto no solo como modelo de compromiso político, sino también de realismo. (28,29)

El segundo grupo, al que denomina como “la línea minoritaria”, se caracteriza por presentar una escritura y reescritura “literaria” del género. Son autores que exploran, experimentan desde la utilización de diferentes técnicas del discurso narrativo, también, se percibe una preocupación significativa por la experimentación lingüística. Así, apunta que “el género es sometido a una reescritura literaria acorde con su nuevo estatuto de “objeto respetable” (...) son textos que no terminan de reconocer su pertenencia al género: se presentan como objetos híbridos, como parodias, como experimentos”. (33,34) El autor ubica en este grupo a los siguientes escritores: Enrique Lihn con *La orquesta de cristal* (1976), Hiber Conteris con *El diez por ciento de vida* (1985), Ricardo Piglia con *La loca y el relato del crimen* (1975) y Mario Levrero con *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* (1976). Prego, aunque no figura en el

listado de De Rosso, hace del género, como los demás escritores de este grupo, un “taller de experimentación” que vuelve al texto un artificio sofisticado o, al menos, tolerable para los círculos intelectuales. No olvidemos los pruritos que han tenido con el género al punto de bastardearlo o considerarlo literatura ligera, para papel económico, mero pasatiempo o para antesala de consultorio. Lo que lleva a Juan Justino Da Rosa a señalar como virtud de este autor el hecho de no solo trabajarlo y hacerlo bien sino de elevarlo de ese lugar ceniciento.

A todos estos [los] oficios de buen escritor deberá agregársele a Omar Prego Gadea el mérito de haber jerarquizado un género novelesco desprestigiado y considerado menor, para convertirlo en el medio digno que le permitiera narrar literariamente algunos de los horrores de nuestra historia reciente, sin caer en la literatura testimonial o de denuncia. (11)

Puede observarse con nitidez que la postura de este autor en cuanto a lo de la denuncia se distancia de lo que proponemos en nuestras hipótesis. Es decir, acordamos en parte con su observación y procuraremos profundizar más adelante en lo que disentimos. Sí, adherimos a la idea de Prego no fue un mero realizador del policial, pero estamos convencidos también que manejó con prudencia y eficacia lo testimonial y la denuncia. No acordamos con ese tinte despectivo al utilizar el término “caer en la literatura testimonial o de denuncia”.

Por otra parte, en su ensayo: *Narrativa policial entre dos orillas*, Jorge Lafforgue estudia también las repercusiones de los escritores Jorge Luis Borges y Juan Carlos Onetti. Reitera que ambos fueron lectores voraces de dicho género y trabajaron para difundirlo. Incluso, en el caso de Onetti, mitificó una imagen, la del escritor acostado y rodeado de novelas policiales apiladas, hasta debajo de la

cama. La vertiente inglesa del policial rioplatense, no hay duda ya de esto, la introdujo, defendió y difundió Borges y el grupo Sur. En efecto, la tradición de lectores y críticos asumió que ese era el mojón inaugural del policial argentino, sin embargo, el trabajo de Roman Setton<sup>v</sup> da un nuevo giro al respecto, plantea los antecedentes en el siglo XIX conectándolo con la literatura criolla. Esta idea ya habría sido manejada seguramente de manera informal puesto que Roberto Ferro da cuenta de ella en su artículo del año 2006. Alude a esta postura que defendería seis años después Setton y advierte que la tesis de Rodolfo Walsh es no solo pertinente, sino que constituye un acierto y presenta dos argumentos al respecto.

...sigue siendo, básicamente, válida porque sitúa la emergencia de la narrativa policial en el Río de la Plata en un momento en que el género ya ha alcanzado una divulgación masiva y, por lo tanto, cuenta con un vasto público lector, que conoce las reglas del juego – aspecto que ninguno de sus precedentes puede equiparar- y, especialmente, porque vincula ese comienzo con Jorge Luis Borges, que tuvo una participación decisiva en la difusión del policial en Latinoamérica. (Ferro, 104)

Por su parte, Mempo Giardinelli se cuestiona acerca del por qué la literatura policial negra en América Latina. Señala dos momentos: en primer lugar, cita a Donald A. Yates<sup>vi</sup> para referir por qué “que la ficción policial es un lujo verosímilmente destinado a gustar a un público lector relativamente sofisticado”. (355) Con respecto a esta misma etapa germinal, se estima pertinente señalar que esa idea es “anacrónica” desde fines del siglo pasado. En una segunda etapa, identifica un creciente número de cultores del género a partir de los 70 debido a que:

- a) No consideran que la ficción policial sea un lujo para un público sofisticado;

- b) No creen que sea un tipo de literatura que evita contacto directo con la realidad, sino que al contrario, lo incorpora plenamente;
- c) No solo no admiran y aceptan menos la fuerza policial y el poder de la justicia, sino que los temen, los cuestionan y los detestan;
- d) No se desaniman por eso, sino que están embistiendo contra ello con obras variadas, desmañadas o perfectas.

Puntualmente, este grupo de escritores se esmeró en difundir el género demostrando que el “artificio” en el relato policial no solo es posible sino indispensable. El relato policial encierra un enigma que es, también, un complejo símbolo. Por esto es que a estas novelas se las conoció como “novelas enigma” o “novelas problema”. Este aspecto relevante en estas narraciones no fue comprendido desde el principio. El joven Borges, en diciembre de 1941 publica *El jardín de los senderos que se bifurcan*. A pesar de la repercusión entre sus coetáneos del grupo Sur, y del reconocimiento de “la invención”, “el rigor” y “la elegancia al estructurar el relato” por parte de su amigo Bioy Casares en el prólogo del mismo, el libro no tuvo éxito. “El libro fue incluido como aspirante a uno de los Premios Nacionales de Literatura (...) pero no logró obtener ninguno de los tres premios principales”,<sup>vii</sup> señala Edwin Williamson y especula, además: eso debe haber representado una desilusión considerable para Borges. Un año después del fallo aparecería en la prensa (en la publicación *Nosotros*) un artículo de uno de los integrantes del jurado (Roberto Giusti), reconociendo su desconcierto al evaluar el libro de Borges, por lo que Williamson sentencia: “La verdad era que los jueces simplemente no habían sabido qué hacer con las “extrañas ficciones-ensayos” de Borges. Y más adelante advierte que dicho autor se había abocado al género en este tiempo: “Más o menos en la época en que se divertía escribiendo los cuentos de Parodi con Bioy, Borges también se dedicó al relato policial con fines más serios en mente, y sus experimentos dieron fruto en *El jardín de los senderos que se bifurcan*. (ibid.) Produjo y difundió a través del conocido “Séptimo círculo”, colección de relatos policiales (traducidos, en su mayoría) que dirigió cuidadosamente junto a Bioy, esta empresa es citada una y

otra vez como eslabón referente en el desarrollo del género en Argentina (Jorge Lafforgue, Roberto Ferro, Roman Setton, entre otros). Pero Borges también defendió el género a través de ensayos de crítica, los mismos derivaron incluso en polémicas como la que refiere y analiza Roman Setton.<sup>viii</sup> La polémica suscitada entre Borges y Roger Caillois gira en torno a la confrontación del policial inglés con el francés. Para el escritor argentino, la novela policial francesa es un préstamo.

En el último texto de este breve debate en torno a la literatura policial, “Polémica: observación final”, Borges carga nuevamente contra la tesis que sitúa los comienzos del género en Francia a partir de los condicionamientos históricos, y exalta, en cambio, la tradición de la novela problema y de las literaturas en lengua inglesa. En consonancia con esto, opone las huestes de prestigiosos autores de habla inglesa a los escritores “menores” de la tradición francesa. (45)

Entonces, es más que pertinente explorar los vínculos en el desarrollo del relato policial entre ambas orillas del Plata. Por supuesto, deberemos explorar ajustándonos a un plan de trabajo que identifique “mojones” en ese proceso puesto que, de otro modo, sería desmesuradamente ambicioso y, por tanto, inabarcable; en este sentido, pondremos énfasis en la percepción del desarrollo del género policial en Uruguay.

### 1.2.1- *Particularidades de la novela policial en Uruguay*

Abordar este aspecto es tan polémico y complejo como llegar a una única respuesta que conteste cuándo y dónde se produjo el primer relato policial rioplatense. Al respecto, y posicionándonos en la narrativa uruguaya, son para nosotros una guía para comenzar a discutir este punto, las palabras de propio Prego; cuando Lafforgue y Rivera (1995) le preguntan sobre el tema en una entrevista que figura en *Asesinos de papel*. La interrogante que abre dicha entrevista titulada *Prego: el respaldo de una poética* es la siguiente: “¿Cómo ve usted el desarrollo de la narrativa policial en su país?” El escritor uruguayo responde sin evasivas y enumerando autores y obras que considera precursores del género en Uruguay.

La primera comprobación es que no es comparable con el alcanzado en la Argentina. Hubo, sí, algunos precursores uruguayos como Horacio Quiroga o Vicente Rossi, a principios de siglo. Pero ambos publicaron en Buenos Aires. Más tarde vendrá Enrique Amorín (*El asesino desvelado*) y el elusivo Sidney Morgan, quien después de dos buenas novelas-enigma (...) Se recluyó en un definitivo silencio. Acaso corresponda incluir a Clara Silva (*Aviso a la población, 1964*) y, sobre todo, a Carlos Martínez Moreno (*Tierra en la boca, 1974*).

Pero es recién ya entrada la década del '80 cuando la narrativa policial, con todas sus variantes (desde la novela negra a la parodia, pasando por el esperpento) empieza a ganar terreno en esta banda. (Prego, 1995)

Identificamos aquí una sutil diferencia con lo señalado por Juan Justino Da Rosa en el Prólogo a *Último domicilio conocido* de la 11ª serie de Lectores de la Banda Oriental (2008), donde dice “podemos afirmar con pruebas a la vista que la novela policial uruguaya no tiene fundadores sino realizadores”. Hemos dicho sutil

diferencia porque tendremos que aclarar si “precursores” y “realizadores” no están siendo utilizados en forma sinonímica.

En cuanto a la novela policial y a la narrativa uruguaya, Margarita Carriquiri ya señalaba en su artículo (2007) *De cerca y de lejos. Escritores uruguayos frente a la novela policial y el page Turner*, dos tendencias o caminos divergentes en la narrativa actual de “intriga”. Por un lado, observa, una propuesta que se centra en un misterio que responde a una visión más rígida de la codificación genérica. En este tipo de narrativa, se nota que la prioridad es el enigma y su resolución, por lo que se desestiman las descripciones en detalle. Allí encontraríamos a los relatos que se ajustan al género de la novela policial tradicional. Por otro lado, una línea de trabajo que parece regodearse, por el contrario, en la pluralidad de focos de atención, la morosidad en la pintura de ambientes y perfiles psicológicos. Es aquí, donde podríamos ubicar temporalmente, al menos, a Omar Prego Gadea y su trilogía. Tres argumentos bastarían para comenzar a investigar: a) su manejo polifónico en cuanto a las perspectivas, b) porque sus personajes recorren vericuetos, callejuelas de Montevideo (principalmente) y del alma, la suya y la de los otros. Y en última instancia, c) la experimentación lingüística.

Ahora bien, si consideramos desde el punto de intersticio o el espacio de hibridez el encuentro con el género testimonial que pretendemos explorar más adelante en las novelas de Prego, hay dos autores que no podemos eludir; nos referimos a Alfredo Alzugarat y Oscar Brando. Ambos abordaron el tema del vínculo entre la narrativa y el testimonio, en particular, el de resistencia. El primero focaliza sus investigaciones en los registros carcelarios, de distinta índole, desde la escritura con un fin comunicativo hasta la práctica escritural con un fin estético o lúdico. Pero también, va a mensurar cómo fue la escritura testimonial tanto del exilio como del *insilio*. Con el libro *Trincheras de papel* (2007) se propuso recuperar un espacio de escritura de lucha, de resistencia y de búsqueda de sentido que hasta el momento había sido poco explorada.

Si las cárceles de la dictadura fueron uno de los mayores emblemas de la peor época de este país, también es posible afirmar que en ellas la dignidad humana libró una dura batalla que, entre sus múltiples consecuencias, dejó obras artísticas y literarias de inapreciable valor. (Alzugarat, 5)

Desde la cárcel se hizo cultura de resistencia, primero fue una poética de la supervivencia que llama al Hombre a que dignifique su lucha. Es lo urgente y lo importante fusionados en un espacio oscuro, frío y silencioso, que se llena de voces e imágenes, todo eso en la imaginación. Las prácticas escriturales carcelarias son testimonio del derrotero físico, pero en ningún sentido, moral. El escritor (dramaturgo y periodista) Mauricio Rosencof, hablando de los tiempos de la memoria<sup>ix</sup> advierte “Uno se llena de memorias constantemente (...) Como dice En busca del tiempo perdido, un aroma te lleva al limonero de tu barrio, un sonido te lleva a la baldosa floja de la vereda que tenías que esquivar”. Así es como resignificando su tiempo de encierro (y las secuelas), evoca recuerdos que son ficciones que imaginó para salvarse, a riesgo de enloquecer. “Imaginación con riesgo. Podrías empantanarte y quedar medio tilingo (...) después [en libertad] venía la sanación”, apunta. Escribir en la cárcel, en esas circunstancias, era un acto subversivo en sí mismo. Por eso, Alzugarat se detiene en la riqueza que produjo la censura del acto de escribir.

La censura y el acto prohibido de escribir contienen un rico anecdótico que pone de relieve, por sí solo, una firme voluntad de resistencia. (...) Algunos escritores fueron liberados y alcanzaron a dar a conocer sus obras aun dentro del período dictatorial, lo que los coloca en una situación singular; otros se identifican con el exilio, ya sea porque llegaron tempranamente a él o porque en él permanecen. (7)

En el segundo caso, el autor procura hacer un balance de la década del noventa como continuación de un trabajo previo dedicado a la década precedente. Con un disparador autorreferencial que responde a reflexiones que tuvo durante la presentación de una investigación basada en la década del 80'. Brando observó que los textos y discursos partían de una heterogeneidad de voces y, aún más, desde la polarización de posturas ideológicas. En este mismo sentido Hebert Benítez Pezzolano (2018) <sup>x</sup> advierte, en primer lugar, el valor imprescindible del trabajo de Alzugarat por su exhaustividad informativa, en segundo término, que coincide con ambos en la identificación de tensiones que refiere a modo de esquematización. Así, explicita tres posiciones: a) temporales que corresponden a la posición enunciativa del escritor (si el escritor estuvo preso o no) que responde al eje “dentro/fuera”, b) el eje de pertenencia o no al archivo literario previo a la situación de encierro o abordaje de dicha circunstancia en el contexto de la dictadura, y c) el eje que responde a la tensión de suspensión o no de la referencia carcelaria. En dicha esquematización Benítez ejemplifica con autores y obras que considera son ilustrativas y hasta, entendemos, focalizaciones y voces representativas.

Pasemos ahora a otras observaciones que se focalizan en el aspecto testimonial de las producciones de los 90.

Dentro de un círculo reconocidamente literario, los noventa se expresaban a través de distintas narrativas: la testimonial no solo incluía las voces de izquierda que hacían mención a la dictadura, su cárcel, su exilio y los después, sino también el testimonio de los torturadores que haría eclosión con las declaraciones y los libros del marino Jorge Tróccoli. Batallas de la memoria, fracturas de la memoria jugaban su partido,

mientras emergían los archivos secretos del Plan Cóndor y sufríamos una penúltima sacudida con el caso Berríos (cada suceso se convertiría en un libro, una película, sería el motivo de una ficción). (Brando, 61)

Encontramos oportuno comparar este planteo con el que hace Hugo Achugar en el capítulo titulado “La nación entre el olvido y la memoria” (1995). Este autor señala la necesidad de conciliar y para ello, negociar entre los actores; porque la relectura de ese pasado reciente, desde esa emergencia de actores que hasta ese momento no tenían espacio, es una circunstancia nueva. Ahora bien, considera que esa negociación no significa la resignación de una postura, o principios. Una vez que se logra el retorno a la democracia, una vez que la intransigencia de una voz autoritaria cede ante las urnas, ¿qué significa ser uruguayo? ¿Cómo construir la idea de Nación que durante una década fue consolidada con intenciones de homogeneidad? Achugar repara en un camino no solo plausible sino, a su entender, necesario. En la construcción de ese relato nacional es necesario incorporar las voces silenciadas, invisibilizadas. Queremos cerrar este apartado con la cita que puntualiza ese planteo y luego, nos centraremos en qué ocurrió con la novela en la década de los 90.

Este nuevo relato solo parece ser posible de ser narrado, como decíamos, a partir de una negociación. Una negociación que al mismo tiempo implica la relectura o el análisis de la nación y de lo nacional tanto por parte del sector académico como de los intelectuales o activistas vinculados a los sujetos sociales tradicionales así como a los nuevos. Implica al mismo tiempo una batalla por el discurso y por la representación. Implica de hecho una batalla por ocupar la posición del que tiene-posee la historia, del que sabe y del que elige.

Este sujeto sabe-o se presenta como sabiendo- procede construyendo un relato; pero también, como ya vimos,

inventando, descubriendo las fuentes. Implica una batalla e implica un desafío de transformar batalla en debate, debate en negociación, negociación en conversación. Y conversación viene de *conversari*, de vivir en compañía. Implica el desafío de transformar la imposición autoritaria resultante en toda batalla en la conversación propia de toda negociación.

¿Implica el abandono de reivindicaciones y principios? No.

Implica el desafío de abandonar las reglas de juego vigentes, de modo incontestado, hasta no hace mucho. Implica un desafío y una utopía. La utopía de intentar la transformación del autoritarismo propio del discurso nacional homogeneizador. (Achugar, 24)

### 1.2.2- *Reactivación masiva del género policial en los 90.*

Al cerrar la década, aparece un artículo en el que Benítez interroga la pertinencia del debate filosófico entre Literatura e Historia.<sup>xi</sup> Desde los planteos más antiguos como los de Aristóteles o Platón, hasta la polémica que suscitó la publicación de la novela del uruguayo Tomás de Mattos *¡Bernabé, Bernabé!* en 1988. Su foco de atención es América Latina y realiza un breve recorrido por cómo se interrelacionan Historia y Literatura en los siglos XIX y XX. Nos interesa particularmente cómo puntualiza la condición de “Historia escamoteada”, sobre todo en los contextos de violencia dictatorial.

¿Quién duda hoy que las ideas mismas de Historia y de Progreso se encuentran en crisis global? (...) se sabe que

las dictaduras no han enfatizado precisamente eso, sino una versión oficial defendida con fusiles y represión. La ideología dominante sabe que lo que cuenta es quien cuenta lo que cuenta. (70)

Frente a ese sentimiento de insatisfacción por saber que se manipula la realidad y se legitima una versión que dista mucho de referir todos los aspectos y perspectivas de los hechos, es que los escritores crean ficciones. Lo hacen para confrontarla, complementarla o interpelarla. Surge así la nueva novela histórica en el Río de la Plata y, subraya Benítez, fue desde la segunda mitad de los 80, un fenómeno sobresaliente. Podría decirse que el policial de los 90 sería parte de esa constelación de relatos que conformaban el fenómeno.

En Argentina y Uruguay tuvo y tiene una intensidad particular y una frecuencia que llama la atención. Por eso parece inocultable que en el Río de la Plata la Historia estaba siendo fuertemente reescrita y recusada por novelas y cuentos que clavan sus flechas sobre acontecimientos neurálgicos del pasado y del presente “históricos”. (...) estas novelas y cuentos vienen a insistir en la insuficiencia científica de la Historia, en su condición de relato interesado, en su perspectiva política y en sus eventuales ocultamientos, en sus lagunas y en su forma fatalmente novelesca, según la cual la ficción no permanece del otro lado, sino que la habita de antemano. (71)

Por otra parte, Ana María Amar Sánchez señala en 2006 que, a partir del regreso a la democracia, puede constatar una significativa cantidad de relatos que han tratado de releer en el presente un pasado olvidado, reprimido y, también tergiversado. Esta autora habla de los países del Cono Sur, Uruguay no queda al margen de dicha apreciación. Vemos allí la convergencia con el concepto de “literatura del trauma” que Mercado-Harvey retoma este concepto en 2015 y profundiza, aplicándolo a ese espacio geopolítico señalado y también con lo señalado por Benítez en cuanto a la relectura de un pasado en el que se “escamotea” y tergiversan los hechos. Los lectores pueden percibir una comunión entre los escritores. Por eso, Mercado-Harvey indica que “esa empatía y conexión nacen de haber sufrido similares violaciones de los derechos humanos y de reflexionar sobre esa realidad al otro lado del Atlántico, una vez en el exilio”<sup>xii</sup>. En diciembre de 2015 se publica un nuevo número [13] de la revista de A.P.L.U. (Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay), el mismo está dedicado a la literatura joven; dos de los once artículos tienen como eje vertebrador al miedo.<sup>xiii</sup> Específicamente, en uno de ellos, Lucio Galizzi presenta una breve genealogía acerca del policial en el Uruguay. Si bien su punto de interés está en dos novelas policiales publicadas en 2014 que abordan el tema de las sombras, nos interesa señalar que emparenta a las producciones de Omar Prego Gadea con el *neopolar*.<sup>xiv</sup> Plantea que, desde la década del setenta, y como consecuencia de los violentos procesos sufridos, la narrativa latinoamericana tuvo un cambio profundo: “De esta manera, el policial adquiere un corte más realista, profundamente psicológico y, sobre todo, periodístico”. (Galizzi,24) Encontramos coincidencias con lo señalado por Mercado-Harvey puesto que también indica que en la década del noventa “la *neonovela* negra se caracteriza por la transatlantización, que gracias a la globalización reinante aúna y emparenta territorios, costumbres y culturas de uno y otro lado del océano; la hibridación, como consecuencia de la posmodernidad donde los géneros ven difuminarse sus límites para pasar a integrar una suerte de pastiche general” (ibid.). Así, resulta llamativo que Galizzi coloque en una misma lista a los siguientes autores: “Hugo Fontana, Omar Prego Gadea, Henry Trujillo, Milton Fornaro, Rodolfo Santullo, Pedro Peña”. Reúne en un mismo listado a

escritores uruguayos dedicados al policial que no son contemporáneos, pero, por los argumentos que expone, considera coetáneos. En efecto, lo que hace plausible dicha congregación es una subjetividad común con respecto al estado de situación: la violencia desaforada. No obstante, debemos insistir en el hecho de que hay notorias diferencias en cuanto a la espesura, la estética y la forma en la que se trabaja esa violencia y la forma en la que se cultiva o transgrede el género.

Para terminar, lo que queremos destacar es que estas narraciones van a ser parte significativa y fermental de una red. Ese tejido de historias que van a tener entre otros propósitos, como el estético, el rescate del olvido. Esas múltiples voces contarán las heridas, reivindicarán pensamientos, denunciarán atropellos y asesinatos que excedieron con mucho un crimen particular. A propósito del olvido, podemos retomar las reflexiones de Hugo Achugar al referir la conflictiva situación de reconstrucción del concepto nación cuando hubo una grieta, cuando esa grieta se llevó o enterró a muchos. ¿Qué pasa con lo que se recuerda? ¿Qué hacer con los fragmentos de pasado que sobrevivieron? El texto de Achugar responde a un tiempo específico, es la década de la emergencia de discursos, la emergencia también de las voces silenciadas porque no se conformaron con la cancelación de esa época oscura, además, había muchas cuentas pendientes y señala con respecto al olvido lo siguiente.

El olvido no es uno ni actúa de una sola manera. Está el olvido inconsciente, el olvido elegido, el olvido impuesto, el olvido a nivel del individuo y el olvido ejercido por una comunidad o por una corporación (...) La actual discusión, la presente batalla de los sujetos sociales largo tiempo silenciados, marginados y olvidados por ejercer la memoria colectiva y construir un espacio público y privado democrático y multicultural ha reaccionado contra el olvido impuesto por una comunidad hegemónica cuyos horizontes ideológicos muchas veces le impedían ver o leer la diferencia del Otro. (24,25)

### 1.3 - Prego y el policial

*Hoy vas a entrar en mi pasado*

*En el pasado de mi vida*

*Tres cosas lleva el alma herida*

*Amor, pesar, dolor.*

Juan Carlos Cobián, 1924

En uno de los prólogos a *El juego de los cautos* (1992), de su compilación de ensayos clásicos acerca del género, Daniel Link advierte los vínculos entre relato policial y la crónica policial. Señala al respecto: La crónica policial precede al género policial, pero el género policial no procede de la crónica sino de la dinámica interna de la serie literaria. Si trabajamos la obra de Prego, partiendo de esta proposición, sería un desafío encontrar los puentes que articulan los dos géneros; y que, como propone Pablo Rocca, en el caso particular del autor elegido, la crónica policial sería “el laboratorio de experimentación y práctica de técnicas y/o estrategias narrativas que utilizaría en la creación de sus novelas policiales” (1). ¿Pero qué lugar ocupó en esa red de autores que de manera explosiva produjeron novelas policiales en los 90? Para contestar esta pregunta, Rocca apunta en entrevista que le realizáramos que:

Pero yo creo que hay que buscarlo a Prego por el lado de las técnicas de la escritura periodística y los posibles puentes que pueda haber entre estas y el policial, tan vinculado al mundo del periodismo. Lo policial y lo periodístico van de la mano. ¿Qué es el policial? En buena medida es eso, es una narración que se produce todos los días y que un buen día, se traduce de pronto, en un relato distinto llamado novela, llamado no sé qué, llamado ficción. Entonces, el origen de Prego es ese. Quiero decir, que me parece que correspondería que te fueras al diario a *El Diario*, ¿no? A leer los específicos períodos donde él estuvo trabajando, en una entrevista que le hicimos aquí mismo hay algunos datos, algunas pistas al respecto de cuándo empezó, cómo y qué. Bueno, probablemente muchas de esas notas sobre cuestiones policiales no estén firmadas; pero me parece que ahí está el origen del estilo. (Rocca, 2016:1)

Detengámonos, ahora, en el siguiente punto: Confianza en la justicia que permite el restablecimiento del orden final. La justicia llega, pero la pregunta es en ese momento, cómo. Por complejo, entreverado o desviado que parezca el camino, el orden es reestablecido al final. Las novelas policiales conforman así un grupo de relatos cuya característica principal es la de presentar un esquema común. La preocupación no está en la textura, de hecho, si algo podemos agregar a todo lo que se ha dicho en torno al tema es que la celeridad en la producción, las volvió progresivamente en una literatura de lectura vertiginosa, hasta como una producción seriada. Incluso, Juan Justino Da Rosa advierte en el Prólogo a la Edición de Banda Oriental (2008) de *Último domicilio conocido* que sería tema de debate el valor estético de varias de las novelas que fueron creadas por una diversidad de generaciones que confluyeron en un lapso acotado de tiempo. Señala que ello permite suponer con poco margen de error que el hecho es fruto de políticas editoriales y estudios de márketing y no de búsquedas y opciones de índole estética. En fin, si pensamos en las novelas de Prego Gadea notamos que no

se ajustan a dicho grupo. Como apunta Juan Carlos Mondragón, “Hay una zona en la obra de Prego, que, si bien funciona como un conjunto y tiene elementos policiales, no por ello reincide en la variante industrial del género”. (5-9) La pluralidad de escenarios (urbanos y suburbanos), de crímenes y de investigadores da cuenta de ello. Aún más, la constante sospecha donde no solo la justicia está en tela de juicio y recordemos que uno de los rasgos característicos de la novela negra es la confianza en la justicia, aunque tarde. Desconfiar de todo y de todos. Finales abiertos donde los culpables no van a la cárcel. Pero es claro que al menos un personaje identifica al culpable, y agrega que:

La palabra dejaba de ser inocente hasta que se probara lo contrario, la palabra se encarcelaba, marchaba al exilio y moría. Prego fusiona la memoria personal de su educación literaria y sentimental, con el sacudón de la historia que a nadie dejó indemne. La nueva violencia que hacía incierto el futuro y doloroso el presente, tenía la extraña potestad de cuestionar nuestro pasado de utopía retrospectiva, hacernos saber que en el idilio, acaso bucólico y futbolero, carrerista y carnavalero, habitaba el Mal. (6)

En los 90 esa era la sensación que predominaba, con el retorno a la democracia no estaba asegurada la restitución justa del orden. Los culpables estaban identificados, pero no pagaban por sus crímenes. Ahora bien, la memoria individual permitirá a su vez colaborar en la construcción de una memoria colectiva que recupera espacios ocultos, silenciados, anulados. Interpretaremos los signos desde la intertextualidad con la obra de Marcel Proust, iremos en busca de ese tiempo perdido que el arte recobró en la visión de Prego. Porque como propone el escritor francés, solo por medio del arte es posible recuperar la vida, la nuestra y la de los demás; así, Prego se vale de ese canal que es el policial. Porque este le permite no solo llegar a aquellos intelectuales que lo aprecian y lo cultivan sino a la masa de lectores no experimentados. Dicha versatilidad del género, con respecto a su recepción, es uno

de los elementos que favoreció la multiplicación de realizadores en un momento histórico literario de encrucijada en la literatura uruguaya. Hubo entonces, en la década del 90, una necesidad de contar y el autor que elegimos, participó significativamente de esta reactivación. Diferentes novelistas latinoamericanos y, específicamente nos centraremos en el caso del uruguayo, presentaron relatos con características semejantes a las de la novela policial o negra como vehículo para declarar y denunciar. Algunos escritores uruguayos como Eduardo Pérez Gómez y Mercedes Rosende aluden a la *novela post dictatorial*, *novela neoliberal* y los *felices 90* para identificar a ese conjunto de novelas policiales que proliferaron y dialogaron entre sí, en la década del noventa.<sup>xv</sup> Es relativa y cuestionable, la etiqueta de *felices 90* pero advertimos que es el reflejo hiperbolizado de la posibilidad de contar públicamente una lectura alternativa al discurso oficial del período dictatorial. Hugo Verani se referirá a las novelas como *neohistoricismo*, hablará de *ficciones testimoniales* de la historia uruguaya. De alguna manera, estas obras refractan estéticamente ese pasado traumático y constituyen una forma de intervención. Lo significativo es que hubo una distancia cronológica de casi una década del retorno a la democracia, pero, también debemos advertir que esto no significa de manera alguna que no se haya hablado o escrito antes. Incluso en tiempos de dictadura, dentro y fuera de fronteras, hubo actores culturales que trabajaron, crearon y divulgaron alternativas al discurso oficial como refiere y fundamenta Hebert Benítez<sup>xvi</sup> cuando recuerda su pasaje por el Instituto de Profesores Artigas y, en particular, el haber sido alumno Héctor Galmés.

Eran tiempos fermentales para nuestra juventud y formación, años difíciles, sobre todo ante una dictadura que nunca dejó de perseguir, apresar y torturar. En esa época, cuando la intensidad de las relaciones con la creación literaria y su enseñanza confluían con otras intensidades de la lucha-política, social, cultural-, cuando la efervescencia de la sensibilidad acompañaba con disponibilidades intelectuales y nuevos desarrollos de la conciencia y de la acción amenazados por la bota militar, allí, en ese momento de resistencia y riesgo, tuve el

privilegio de ser uno de los estudiantes del querido Héctor Galmés. (2016)

Y vuelve a tocar este tema dos años después agregando cuáles fueron los mecanismos de los que se valieron para no ceder a esas presiones que imponen silencio, obediencia e invisibilidad de voces que no se adecuen al discurso homogeneizador, hegemónico, oficial, el discurso de la “bota militar” para utilizar la misma metonimia que refiere en ambas oportunidades el autor.

Pero antes haré una aclaración previa, que es respuesta a lo que en mi concepto ha sido un error que aún subsiste, por más que unos pocos historiadores hayan avanzado en una mirada más comprensiva del fenómeno. Me refiero a la idea, todavía bastante extendida, de que durante la dictadura, es decir durante el conjunto del período de la dictadura, se produjo un “apagón cultural”, una cierta “detención” (juego con el sentido de parálisis y con el uso policial del término) de una determinada cultura. (...) se habría interrumpido por la fuerza de la bota militar, para ser encendida en otro momento más propicio, vale decir, que luego se “restauraría” (...) Porque en esos tiempos “hacíamos cultura”: leíamos libros (varios prohibidos), escribíamos, explorábamos, rastreábamos pasados y presentes escamoteados; a veces se publicaba, discutíamos, incluso, según el sitio en que nos encontrábamos, vigilando la cercanía para no ser oídos y denunciados. Eran tiempos en que escuchábamos canciones, unas prohibidas otras emergentes, que identificaban la resistencia. (Benítez,2018)

Entonces, teniendo en cuenta estas observaciones, insistimos en el término reactivación porque la misma no implica ese apagón al que refiere Benítez como un

error, y sí, individualiza el fenómeno de una producción significativamente mayor con la posibilidad, además, de mayor difusión, en tiempos de democracia.

Por otra parte, desde la demarcación geográfica del fenómeno, Alicia Mercado-Harvey puntualiza y argumenta por qué es insuficiente referirse solo al espacio geográfico latinoamericano. De esta manera habla de “Atlántico iberoamericano” al referir ese espacio geopolítico dinámico, concomitantemente intercultural, que genera una nueva *geotextualidad* al permitir el contacto, el conflicto y el intercambio. Lo que explica esta autora es que por situaciones sociopolíticas homologables y por la filiación lingüística, es más apropiado expandir ese espacio de producción y difusión. Podríamos decir que, en definitiva, se da una continuación de impacto bilateral que comenzó en forma masiva en los 60’ con el Boom Latinoamericano. Esos contactos continuaron gestándose y generando nuevas amistades, ampliando así la red.

La forma de narrar de Prego es peculiar, sin embargo, se emparenta con otros escritores del Cono Sur, esto ocurre porque forma parte de un grupo de narradores que como señala Mercado-Harvey, “utilizaron la novela policial como avenida para crear memoria colectiva” (2015).<sup>xvii</sup> La *nouvelle* se convierte en testimonio para las generaciones que crecieron en los 90’ y desconocen el trauma de vivir una dictadura. En tal sentido, queda en el aire la pregunta de si es posible documentar por medio de estas ficciones, sobre todo si lo que se narra es una incómoda alternativa para quienes apoyan la historia oficial. Prego sabía muy bien esto. Los guiños en sus relatos son frecuentes, baste como ilustración que en no pocos episodios se recurre a situaciones históricas fácilmente identificables (detenciones, secuestros, crímenes, atentados en lugares públicos, entre otros). Como narra María Angélica Petit,<sup>xviii</sup> la historia, y en particular la historia reciente de Uruguay, fueron los temas que le interesaron a Omar. Para ello, procuró documentarse y eso es evidente en sus relatos. Todo sirvió como material y fundamento. Eran anécdotas domésticas, también, los intercambios y reflexiones acerca de sus lecturas y el

contexto político social que derivó en exilio. Si bien, a priori podría imaginarse que vivir en París fue un privilegio, la incertidumbre de no saber cuánto tiempo ni si las condiciones serían siempre propicias, favorables, lo modificaba todo. Los contactos, el trabajo y el manejo funcional del idioma atenuaron lo adverso de padecer el exilio. María Angélica refiere con orgullo el manejo del francés de Prego y confiesa que, a pesar de estudiar mucho, ella no lo dominaba con la misma naturalidad. Entonces, ella compensó también con largas caminatas para recorrer y conocer la ciudad que los recibía. En su retorno a Uruguay, comenta, Prego trajo mucho material mecanografiado para continuar escribiendo; en París se gestaron sus novelas policiales, desde exilio se mira al país que se tuvo que abandonar. Juan Carlos Onetti escribe *Reflexiones de un exiliado* en 1978, un artículo en el que rescata la importancia de los amigos en esa situación.

Quedan todavía muchas personas crueles e indiferentes en todo lugar del mundo; pero la bondad y la comprensión no han desaparecido. Siempre es posible encontrar amigos y brazos cordiales. Una prueba, entre muchas, es que yo esté escribiendo estas líneas. Estar en España no es por completo un exilio. Estoy unido por el idioma y las diferencias geográficas no alcanzan a multiplicar la melancolía. (...) [En cuanto al exilio] Pienso que hombres y mujeres están condenados a sufrirlo muchas veces en sus vidas, aunque no pongan un pie fuera del país en que nacieron. Primer exilio, tantas veces estudiado, el abandono de la felicidad tal vez inconsciente, que supone ser expulsado de la protección del hogar, el abrigo, la alimentación que suponen los nueve meses de estancia en un útero que se ensancha para asegurarnos comodidad. (40,41)

Todo el artículo de Onetti va a sondear ese sentido de pérdida que hombres y mujeres experimentan de manera natural: nacer implica salir, crecer y superar etapas, simbólicamente, también. Ahora bien, el exilio político no responde a esos desprendimientos “naturales” por lo que el desarraigo y la incertidumbre despliegan mecanismos de supervivencia en la diáspora; los vínculos de amistad se vuelven más significativos e intensos en consecuencia.

Para cerrar, y como fundamento de esta exploración que refieren las preocupaciones presentes en sus novelas policiales y que en las páginas siguientes procuraremos explorar desde la noción de desvío, queremos detenernos brevemente en el aspecto del juego y el humor como mecanismo de defensa. En *La fascinación de las palabras*, Omar Prego y Julio Cortázar dialogan y dedican un capítulo a este aspecto “Juego y compromiso político” (1983). Explicitan la paradoja del escritor de compromiso, así Cortázar advierte que es difícil conseguir el equilibrio y es necesario evitar el “ensayo disfrazado” o que la literatura apague el mensaje dejándolo en inferioridad. Cortázar le explica que el humor es como un anticuerpo y, en este sentido, es posible entender algunas salidas extrañas frente a hechos dramáticos y que, esperaríamos, fueran tratados de otra manera. Señala entonces lo siguiente.

Si cuando sucedía algo desagradable te defendías basándote en el humor, salías mejor parado que tu amigo o compañero que no disponía de esa arma, que no veía más que lo trágico. Bueno, de ahí a lo lúdico no hay más que un paso. Porque quien tiene sentido del humor tiene siempre la tendencia a ver en diferentes elementos de la realidad que lo rodea una serie de constelaciones que se articulan y que son en apariencia absurdas. (...) Lo lúdico no es un lujo, un agregado del ser humano que le puede

ser útil para divertirse: lo lúdico es una de las armas centrales por las cuales él se maneja o puede manejarse en vida. (...) El hombre que habita un mundo lúdico es un hombre metido en un mundo combinatorio, de invención combinatoria, está creando continuamente formas nuevas. (218,219)

Aunque estas palabras de Cortázar suenan algo abstractas en primera instancia a su amigo, en la charla esas ideas se despejan con ejemplos como “la noción del monstruo”. El humor constituye así un antídoto para contrarrestar esa “latencia omnímota” que refiere Cortázar. Podemos alinear esas reflexiones a la tensión y la violencia desatada en la dictadura porque lo abraza todo, lo aprehende todo, es asfixiante y corroe. Prego indaga con curiosidad genuina y es punzante en sus apreciaciones; cada pregunta responde al aprendiz que escucha al maestro con respetuosa cortesía y al amigo con gratitud.

El horror se acentúa porque se vuelve una especie de latencia omnímota, una atmósfera que flota, en donde no se puede conocer caras ni responsabilidades directas. Una especie de superestructura. Yo creo que la máquina del horror tiene en el campo de la novela dos ejemplos extraordinarios. Uno de ellos es El proceso, de Kafka. Y aunque ahora hay toda una teoría según la cual el proceso sería un libro cómico y que Kafka lo consideraba como un libro cómico, nosotros por lo menos lo leímos en una lectura dramática. (216)

Entonces podemos concluir este punto señalando que el autor presenta desde sus apreciaciones públicas una preocupación por trabajar los elementos del policial sin que sienta que deba pagar peaje alguno. Exploraremos pues esos intersticios de exploración que, a nuestro entender, lo desmarcan del género en su versión industrial por lo que lo consideramos un artesano de la palabra y un esteta.

## CAPÍTULO II

### 2.1. - *Las novelas policiales de Prego Gadea*

Este es el capítulo que más desafíos presenta y por el que mayores temores hemos pasado. No queremos ocultar el nerviosismo que genera exponer aproximaciones hermenéuticas a la obra de Prego, más allá de nuestra aspiración de hacerlo más visible aún y que, sabemos, su obra no ha sido valorada como merece. El hecho de nombrar sus novelas, para algunos lectores competentes, haría prescindir de estas páginas. Tal vez él nos mire con generosa indulgencia desde algún lugar; en ello pensamos mientras recordamos la voz de quien fuera su empleada y al visitar a María Angélica se le escapara “Qué hombre tan bueno era”. El temor de la negligencia nos acechó un par de veces, pero el desafío también fue el estímulo. Entendemos que es una empresa ambiciosa tal vez; somos conscientes que este trabajo es un abordaje que dista mucho de agotar el tema. Nuestro enfoque, insistimos, responde a las hipótesis que presentamos y a las características del trabajo final referido por tanto decidimos continuar el viaje.

Enfrentamos las dificultades, en principio, con dos armas: intuición y convicción. Luego, la lectura entusiasta que despertaba con mayor frecuencia el deseo de dejar en los libros notas y flechas, apuntes en papeles de colores y los subrayados de aquellas imágenes que emocionaban estética o racionalmente. Las búsquedas en la web, una y otra vez, de títulos de libros, películas y letras de tango eran cada vez más frecuentes. En varias oportunidades la voz de Gardel acompañó, melodiosa y nostálgica, nuestro viaje. Pero también, nos recordó la anécdota que María Angélica

nos contó acerca de una muchacha que quería entrevistar a Onetti y éste la “mandó” a escuchar a Gardel si quería saber de su obra.<sup>xix</sup>

Si tuviésemos que imaginarnos nuevamente en esos momentos, la metáfora que Noé Jitrik utilizó para el prólogo del libro *De la Literatura y los restos* (2009) al pretender explicar lo que significa internarse en ese libro, sería la más apropiada.

... es tan apasionante y tan peligroso como internarse en un océano refugiado tímidamente en un indeciso barquichuelo, o sea, metáfora mediante, en nuestra prudencia lectora, recaudo indispensable para salir con bien de una tormentosa travesía. Y lo es, o sea peligroso, porque tras la aparente certeza de lo que se llama “crítica literaria”, o sea determinado desmonte de un texto por unas manos competentes y presuntamente autorizadas, está la turbulencia de un pensamiento insatisfecho, que vuelve sobre sí en un movimiento espiralado, tan incesante como lo exige la imagen rectora de todas sus aproximaciones. (Jitrik, 9)

## 2.2 – Trilogía: *Último domicilio conocido, Para sentencia, Nunca segundas muertes.*

Prego Gadea se refirió a las novelas elegidas como corpus: “novelas de la dictadura”, por una parte, y desde la configuración discursiva se desprende que es un relato policial. A su vez, también las identificó como “novelas históricas”, así puntualiza María Angélica Petit en la entrevista ya referida. Tal ubicación nos exige hacer una revisión de dicho género o categoría. Al respecto, el trabajo de Roberto Ferro (2010) que aborda la problematización de los elementos que configuran dicho fenómeno, nos es útil para repensar la pertinencia o no de tales

clasificaciones. Este autor comienza con la reflexión en torno al género, desde la metáfora de una explosión. Puntualiza el juego que se da entre los “dos núcleos de doble faz” que se atraen, a saber, “crimen/misterio” e “investigación/develamiento”. Dicho juego va configurando un “conjunto reglado de codificaciones”. Los lectores de cuentos y novelas policiales, según los planteos de Ferro, ponen a prueba con cada nueva lectura, en constante ejercicio de decodificación e interpretación de elementos, su conocimiento de ese género. Pero advierte, a su vez, que se trata de una constelación genérica puesto que, si bien percibimos un esquema que va vertebrando el relato policial, otros elementos se articulan y codifican. Es decir, cierto número de elementos se repiten con insistencia en el discurso policial pero cada relato policial reconfigura los elementos y las tensiones entre los núcleos que modifican las posibilidades, así, puntualiza el autor, dichos núcleos convocan asuntos que condensan materiales con alta densidad simbólica y, de esta manera, constituyen “constelaciones inestables”.

A partir de la trilogía referida, el rumbo de la narrativa de este autor cambia con respecto a las exploraciones anteriores (eran sobre todo cuentos y crónicas) ya que se orienta hacia la novela policial, pero adaptada, “aclimatada” a la geografía física, social, humana del Uruguay de las últimas décadas del siglo XX. ¿Por qué hablamos de una trilogía si hay otras novelas policiales que tocan los mismos aspectos? Por un lado, por la secuencia cronológica que se cortará con la publicación de *Delmira*, pero también, porque el manejo del tiempo es disímil (el de la historia y el de la narración). Pablo Rocca puntualiza que Omar Prego es como “un fantasma”, como “una reaparición” que antes de su regreso a Uruguay a fines de los 80 (había vivido en París durante su exilio), apenas había escrito un libro de cuentos y se había dedicado al periodismo y, escasamente, a la crítica. Juan Justino Da Rosa señala en el Prólogo a *Último domicilio conocido* que “A fines de la década del sesenta edita sus dos primeros libros: *En este país [mongos y bembolios]* (1968) y *Los dientes del viento* (1969). El primero es una compilación de artículos satíricos que el autor publicaba (...) en “El Diario” y

“Marcha”. Al leer las novelas de Prego, por más breves que parezcan, sentimos la exigencia página a página porque la trama se vuelve densa, las múltiples y heterogéneas intertextualidades literarias, pero también filosóficas e históricas, así como las referencias a otro tipo de obras de arte como música (sobre todo tango y clásica) y pintura, dan cuenta de ello. Aunque Pablo Rocca señala que no se trata de novelas demasiado complejas, sí reconoce en su autor una larga preparación en cuanto a estrategias de escritura. Es en este sentido que se refiere al mismo como un “escritor por condensación” y no “por acumulación” como Mario Benedetti, por ejemplo. Consideramos que esta apreciación debería ser fundamentada con mayor detenimiento. ¿A qué se refiere con “condensación”? Este concepto puede implicar desestimar el hecho de que Prego continuó escribiendo en el exilio. ¿Qué implica ser reconocido como tal? Rocca aclara que este tipo de escritores se mantienen al margen de la esfera pública, en apariencia no están, no obstante, continúan trabajando, escribiendo y preparándose. Benítez apunta que estos planteos no se sostienen y su contraargumento toma como ejemplo a “Tomás de Mattos que estuvo aparentemente fuera de esa esfera” (2019). En cuanto a Prego, sus prácticas de escritura tendrían el agregado de la presión que implica la celeridad del periódico (día a día, coordinar crónicas policiales y críticas). Podemos disentir con el autor, no estamos obligados a contemplar su rechazo de considerar como parte de la génesis de su obra a la crónica policial. Sin embargo, la preocupación estética se revela en el espesor de la textura de sus relatos. Volviendo a *La fascinación de las palabras*, vemos que en ese libro Prego interroga a Cortázar con respecto al proceso de construcción, de creación literaria, y notamos que la experimentación es una preocupación presente, constante para Prego. En esa charla de escritores puede percibirse que el cómo contar la historia es tan importante como el qué de la misma.

OP- Claro, porque lo nuevo en Rayuela no es la idea de un texto que se comenta a sí mismo, sino esa voluntad de destrucción. Esto, como vos decís, le movió el piso a más de un escritor y/o

crítico y prácticamente instauró dos categorías: la que rechazó Rayuela y la que, deslumbrada por ella, se dedicó a producir rayuelitas. A lo mejor hay que esperar la llegada de una tercera generación para que el equilibrio se restablezca. (173)<sup>xx</sup>

¿Cabe preguntarnos aquí si la trilogía que inaugura *Último domicilio conocido* aspira a ser esa tercera propuesta? ¿Podemos decir que en ese giro que da a su narrativa, Prego pretende que ese equilibrio se restablezca? Bien, son interrogantes que en este trabajo no agotaremos, es más, apenas podremos esbozar algunas líneas que puedan encaminar las respuestas. Aquí pretendemos explorar cómo a través de la novela policial, el autor trabaja con habilidad la construcción de la memoria, donde los juegos del tiempo y la distancia del exilio, le permitieron procesar fuentes literarias y experiencias que luego nutrieron sus ficciones. El relato presenta un narrador que posee lectura y estas afloran en el discurso ficcional sin desatender la forma. La pluralidad de escenarios (urbanos y suburbanos), de crímenes y de investigadores da cuenta de ello. La constante sospecha, donde encontramos que la justicia está en tela de juicio la aparta de la novela negra convencional a la inglesa. Incluso, las referencias explícitas a Raymond Chandler lo posicionan más cerca de la novela negra norteamericana que a los textos de Conan Doyle o Ágatha Christie. Recordemos pues que uno de los rasgos característicos de la novela que responde al crimen de cuarto cerrado, es la confianza en la justicia, aunque tarde, se confía en que llegue. Desconfiar de todos y de todo. Una certeza, es claro que al menos un personaje identifica al culpable. En los 90, esa era la sensación que predominaba, con el retorno a la democracia no estaba asegurada la restitución justa del orden. Los culpables estaban identificados, pero no pagaban por sus crímenes. Este punto nos acerca a la idea de que esta obra está alineada con el noir. Consideramos que la escritura de Prego es un artificio intelectual y con carácter reflexivo. En la novela el personaje explicita su voluntad de registrar los hechos, pero desde una perspectiva creativa. Es aquí donde comenzamos a encontrar rastros de las lecturas del narrador que, es

claro, nos llevan a las influencias del autor. Un escritor uruguayo del siglo XX, de las características del que estamos abordando, no desconoce las principales fuentes de difusión y producción del policial en el Río de la Plata. Las resonancias de Borges, Bioy Casares y Onetti, serán pues motivo de búsqueda.

En los relatos elegidos de Prego se destaca la “franca decadencia” de los personajes y los espacios. Las dificultades o ausencia de método en sus detectives, periodistas, policías y abogados; nada de ajustarse al prolijo y eficaz método inductivo deductivo de los detectives ingleses son sus cartas de presentación. Bien, nos es útil el estudio que realiza Ana María Amar Sánchez<sup>xxi</sup> acerca de la figura del perdedor en la narrativa hispánica contemporánea. Dicho estudio nos parece más que apropiado para seguir los pasos del personaje del periodista Casal, Casalito de *Último domicilio conocido*. También podríamos hablar con el mismo criterio del Juez Funes de la segunda novela de la trilogía de Prego, *Para sentencia*, claro guiño a Jorge Luis Borges y su memorioso Funes. Memoria y olvido son entonces, paradójicamente, don y castigo al mismo tiempo. El desencanto y la frustración son notas recurrentes en los protagonistas de estas novelas. Pareciera que están cubiertos por una tela gris que los envuelve constantemente. Los periodistas viejos, por jubilarse, con estudios truncados y sueños que se marchitaron o ahogaron en café barato o en alcohol. Es la constatación del derrotero. En las dos primeras novelas, el primer episodio inicial es la aparición de cadáveres. Las investigaciones se tornan complejas por las trabas burocráticas y el sensacionalismo de la prensa solo enrarece y multiplica las versiones de los hechos hasta llegar al absurdo. Los ambientes recreados, no son solo los típicamente urbanos de las novelas policiales. Aún más, podríamos decir que el narrador se regodea en el detalle de descripciones de lugares periféricos, se detiene en el camino. Margarita Carriquiri repara en la confusión que genera la interpretación de hechos del presente a la luz de los hallazgos y el develamiento de crímenes cometidos durante la dictadura.

El tiempo también se torna confuso porque los hechos hunden sus raíces en el pasado y los sucesos actuales solo encuentran su explicación en episodios ocurridos hace años, en los tiempos de la dictadura, muchas veces semiocultos en una bruma imprecisa donde la explicación final o la verdad aún no han sido claramente establecidas. En ese sentido, el policial uruguayo se inscribe dentro de la abundante literatura sobre el período militar, como si solo en el clima de violencia de los años 70 nuestros escritores hubieran encontrado ambiente suficientemente sórdido y terrible que permitiera la germinación de todos los crímenes. (6)<sup>xxii</sup>

Recomendamos aquí, por ejemplo, observar la descripción del camino de la bajada al río en el comienzo de *Para sentencia*. Es una poética descripción del campo en la noche, profundizaremos este aspecto más adelante.

Otro elemento es importante destacar, en las primeras dos puede percibirse la puja por la obtención de la información entre el aparato estatal y la prensa. Como en un juego de cartas, los jugadores se miran con desconfianza, juegan su partida siempre esperando ganar la mano. En algunas oportunidades el chantaje, la hipocresía o la traición entran en juego y unos sirven de los otros para sacar provecho. No obstante, en las tres el policial se percibe “el deseo de resolver un misterio” (143),<sup>xxiii</sup> así define Prego a la novela policial.

La violencia y la corrupción que han marcado los procesos políticos en Latinoamérica en las últimas décadas han derivado

en una singular simbiosis entre política y delito. La Literatura aparece como una vía alternativa para investigar lo que las instituciones del Estado ocultan, entonces, el escritor pasa a ocupar el rol de fiscal. El gesto de denuncia desplegado en la refuncionalización del género policial, ha producido un prolífico linaje en la literatura latinoamericana. (...) Esta circunstancia impone una serie de mutaciones en la pareja culpable/víctima que implican una modificación substancial: los culpables representan a la ley y, en consecuencia, la víctima queda inmersa en una difusa bruma de sospechas y entredichos. (Ferro: 102,103)

Dada la particular coyuntura política de América Latina y, específicamente, en el Cono Sur, estos textos surgidos de la resistencia, el desengaño o el dolor de la pérdida, confrontan con la Historia oficial, hegemónica, que durante al menos dos décadas prevaleció. Una Historia oficial que se impuso desde un poder ejercido con violencia, que desestimó cualquier tipo de oposición. Esas otras historias escamoteadas o pisoteadas por la bota como señala Benítez, son rescatadas en estas novelas. No obstante, es necesario hacer algunas precisiones. En un intento de llegar a acuerdos, una teoría alternativa intenta explicar y conciliar partes, la teoría de “los dos demonios”<sup>xxiv</sup> que en Uruguay tuvo su referente en la figura política de Julio María Sanguinetti, sin embargo, generó una tensa calma durante dos décadas (80’ y 90’). En ella se buscó consolidar la democracia estableciendo una práctica de la memoria “sana” que evitara el retorno de la dictadura. Veintiocho años después de la primera publicación de *Último domicilio conocido* el tema no pierde vigencia y en una nueva coyuntura se reaviva la polémica. En nuevo año electoral para Uruguay, tanto en la prensa escrita como en las redes e incluso en las letras de los cuplés de las murgas<sup>xxv</sup> del carnaval 2019 vuelve a polemizarse esta idea de dos miraras: la de una situación binaria (de izquierda o de derecha y sus expresiones análogas) y, la visión de un conflicto polarizado y una masa de gente neutral (el ciudadano común) en un punto equidistante de los

polos. A modo de ejemplo, nos interesa presentar apenas la referencia a un artículo de *Brecha* de Martín Palacio Gamboa.<sup>xxvi</sup> Allí retoma y esquematiza la teoría de los dos demonios, aludiendo a un plan de sistematización de pensamiento que apunta a las jóvenes generaciones y que, además, sigue generando conflictos. Este dato no es menor puesto que evidencia cómo las nuevas generaciones (incluyendo por supuesto este trabajo que presentamos) no quedan al margen, sino que miran críticamente ese episodio de nuestra historia; es más, es tal la vigencia que, con cada hallazgo o detención, se reactiva la polémica. En un gesto de solidaridad, no necesariamente por cuestiones filiales, se da la emergencia de voces que vuelven a renovar el debate. A lo dicho se suma una tercera postulación de Julio María Sanguinetti, a sus 82 años y la propuesta de plebiscitar la creación de la guardia armada para dar frente a los problemas de seguridad. Dicha propuesta fue impulsada y dirigida por otro precandidato de derecha, Jorge Larrañaga. Todos estos factores convergen en pocos meses y obligan, para defender posiciones, revisitar ese pasado resiente y considerar la pertinencia o no de impulsar la presencia de militares en las calles.

La existencia de dos violencias enfrentadas: las guerrillas de izquierda y las Fuerzas Armadas actuando en nombre del Estado; 2- la relación de acción/reacción entre las guerrillas y la represión estatal, es decir, la responsabilidad causal de la izquierda en el inicio de la violencia; 3- la equiparación entre ambas violencias a partir de relaciones que van desde la igualación de responsabilidades históricas hasta la equiparación por simetría de fuerzas y/o de métodos; 4- la situación de exterioridad de la sociedad en ese conflicto, que es presentada como ajena, inocente o víctima de esa violencia. (Palacio Gamboa, 2018)

La trilogía de Prego ya presenta, desde los primeros años de esa década del 90, la tensión que perduró (y perdura) durante años. Algo que queda claro en estas novelas es que no hay visión externa, no hay posibilidad de extranjerización del conflicto. Todos, en una medida u otra, participan directa o indirectamente de la situación y tienen/tenemos cuota de responsabilidad. Trataremos de mostrar cómo no es posible en ellas establecer esa polarización que coloca al ciudadano “común” en un lugar equidistante del conflicto. El narrador no es una voz políticamente neutra y los personajes tampoco, aunque tengan una autopercepción diferente y en sus discursos, pretendan (algunos de ellos) mostrarse externos, extranjeros.

La inevitable politización del relato, que exhibe cómo los móviles del crimen están más allá de los límites del ámbito privado, transformándose obligadamente en un conflicto social. (...) Invalidada la instancia del tribunal de justicia, la denuncia debe cambiar de foro y buscar la escena pública para provocar sentencia social; con ese objetivo, la denuncia debe estar avalada por una investigación que pruebe las imputaciones, y a ese efecto el género policial entrega un repertorio muy amplio de recursos para el tratamiento narrativo de la acusación. (Ferro,103)

### 2.2.1- La ratonera. *Último domicilio conocido.*

*Y entonces, como en un sueño,  
verás a la imagen de un tiempo que fue,  
pasar tristísimamente delante' e tus ojos que tanto adoré,  
y podrás darte una idea*

*de cómo se sufre en la desolación,*

*de cómo, lentamente,*

*se vive muriendo, si no hay ilusión.*

*Y así soñó el corazón, pero no la he vuelto a ver.*

Eduardo Ildelfonso Viera, Adolfo Rafael Avilés, 1924

La novela más premiada y, no obstante, pensamos e intentamos fundamentar, las demás no desmerecen el conjunto. Hubo algo en ella que la hizo destacarse, más allá de ser la novela iniciática y donde presenta sus elementos fundantes que le valieron el primer premio (compartido con *Asesinato en el Hotel de Baños* de Juan Grompone) del Ministerio de Cultura, en 1990. Tanto su autor como la crítica la ubican en el género policial, señalamos anteriormente; entendemos que para Prego, este género es la persecución de un misterio. Recordemos que en este aspecto no difiere de lo señalado por Ferro en cuanto a las dos historias, la del crimen y la de su develamiento. En este caso el misterio podría ser develado entendiendo y descifrando los enigmáticos caminos que dejan los rastros brillantes de los caracoles. El código encriptado conecta este plano de la realidad o lo verosímil al menos, con otro, un mundo de símbolos cuyo significado se oculta a personas “convencionales”. Por eso cuando Carlos sigue y anota en su cuaderno todo lo que puede, en cuatro patas siguiendo un caracol, frente a los incrédulos ojos de unos cuantos parisinos en el parque, parece loco; lo creen loco.<sup>xxvii</sup>

- ¿Busca algo, señor? – preguntó el guardián, con ese tono de fraternidad que impone el supuesto extravío de una carta de crédito, de una estilográfica o de un billete de cien francos.

- No, nada, muchas gracias – dijo Carlos-. En realidad, estoy estudiando la escritura de los caracoles, una tarea de extrema importancia para el futuro de la Humanidad. Para

decirle la verdad: acabo de comenzarla hace apenas unos minutos. (112)<sup>xxviii</sup>

Todo se conecta en esta historia y todo está codificado; casi podría pensarse en un policial como tantos de manufactura industrial; pero como dijimos, el policial es para este autor un misterio y el deseo que impulsa a resolverlo. Ese enigma puede develarse de diferentes maneras. En este caso se conjugan los símbolos que permiten pensar en la idea de inconsciente colectivo que propuso Carl Jung y que a Prego le interesaba expresamente. Más adelante retomaremos la charla que tuvo con Cortázar y, en esa ocasión, hablando del tango y sus arquetipos, refiere que con el inconsciente colectivo “estamos metidos hasta el pescuezo” (270), como dice en *La fascinación de las palabras*. Es la puja entre realidad (de saborear unos caracoles a la provenzal en un restaurante de París) y la idea de que ese rastro que dejan los caracoles es un símbolo, un criptograma cuyo contenido decodificado permitirá entender el mundo, y también, la confirmación de dimensiones, planos que pueden conectarse. Son caminos que se bifurcan: el convencional, el de las respuestas lógicas y verificables, por una parte, y, el que se expande y acepta posibilidades extravagantes, fantásticas, que conectan con los antiguos mitos de la historia (occidentales y orientales). En esta novela hay dos misterios que se fagocitan en una densa trama de traiciones y ocultamientos; la realidad es metaforizada en una ratonera llena de telarañas.

A su regreso de París, Carlos quiere escribir una novela, no una novela histórica dice una y otra vez. Quince años estuvo estudiando allí o algo menos (no recuerda bien), exiliado en parte, huyendo, también. Su padre, director del diario que heredaría, decidió alejarlo de las tensiones y de la tentación de la militancia sediciosa. Todavía joven pero madurado por los golpes del descreimiento, el distanciamiento con su padre al verlo tan diferente ideológica y éticamente, regresa al país cuando este ya murió. No sabe a ciencia cierta por qué volvió, busca algo; encuentra en la literatura una forma de desfogar esa pulsión.

Encuentra en un episodio policial misterioso, la posibilidad de reencontrarse con su historia. Quiere rescatar un hecho que lo conmovió: el asalto frustrado a la sucursal del Banco en Paso Molino, (Montevideo). Para poder escribir, primero elige documentarse, aunque sabe que cambiará las referencias. Mentirá a propósito para poder decir la verdad. Uno de los entrevistados es Maciel, un periodista del diario *El Día*. Con él discute sobre sus propósitos y las repercusiones de las diferentes crónicas periodísticas que consultó.

Todo puede servir, uno nunca sabe, le digo. Le explico que estoy tratando de escribir una novela basada en ese episodio. Le digo, como a los demás, que no será una novela histórica ni nada que se le parezca, que me propongo cambiar los nombres y entreverar los naipes. Me observa, con desconfianza: ¿para qué perder el tiempo, entonces, en documentarse? Le digo que no hay literatura sin mentira, que la única manera de mentir es con pleno conocimiento de causa. (...) Le cuento la historia de la patada, del cadáver volteado. Ríe, francamente, ahora.

- Puras fantasías- dice-. Invenciones. Lea mi crónica- insiste- ahí está todo. Los cazaron como a *chingolitos*. A dos de ellos: el tercero, Barrionuevo, creo, se escapó. Nunca pudo saberse cómo. Creo que ahí hubo algo raro. A uno de ellos, Humberto, lo mataron cuando corría hacia el auto. Y al otro, Ernesto- no me acuerdo el apellido- cuando trataba de huir. (77,78)

Tres hombres, una mujer y un comisario (el Macizo); el perito de balística (Petrone) enfrentado a defender su dignidad, todos ellos “mezclados en un merengue” de traiciones y amenazas. En los capítulos 11 y 13 vemos que Prego insiste en encriptar su idea de que *El astillero* de Onetti es una prefiguración de Uruguay en tiempos de dictadura, del Uruguay en descomposición.<sup>xxix</sup> Las evidencias están en que cuando Carlos entrevista a Maciel, charlan de las mil formas de contar el caso del tiroteo del Banco y todo partiendo de las mismas fotografías. El periodista repite furioso que el único fotógrafo fue el suyo, Pombo. Las fotos que figuran en las demás crónicas fueron alteradas a lápiz o pincel por Ibarra (el fotógrafo del periódico de Arospide, el padre de Carlos). Esas imágenes fueron retocadas, dramatizadas para novelar con sensacionalismo el episodio. “Esos trazos que acentuaban el horror o el desprecio. En todo caso, una voluntad de alterar, de inficionar la realidad. Tampoco tendríamos en cuenta las cien variantes introducidas por cada narrador, intuyendo preferencias o rindiéndose a caprichos, escogiendo cada una de las piezas del rompecabezas”, (78) explica Maciel. Hay una cosa en la que se desmarca él de los demás. Todos ignorarían a la mujer, en cambio, él imagina a la traidora vendiendo el asalto, resentida. Para Maciel, ella y el Macizo planearon todo para acribillar a los asaltantes. Construyeron durante un tiempo una ratonera, pero algo no salió como estaba previsto. El comisario acusado de montar un tiroteo falso, porque el asalto era una trampa, finge desconocer al perito de balística Petrone. Consideramos la elección de ese apellido es otra pista que ha dejado Prego para que pensemos en Cortázar. A Petrone lo invisibilizaron, le dieron de baja, lo volvieron un fantasma y, aún más, lo que temía su mujer, le mataron a su hija Clara. Cuando Carlos fue a entrevistarlo todo le parece a punto de desmoronarse. Otra vez la imagen de Onetti, en esta oportunidad es la analogía con el dueño del astillero. A partir de allí, todo cobra otro color y envejece con rapidez ante nuestros ojos, *parasitándose*, desvencijándose.

Petrone camina sin decir palabra, la cabeza baja. El sol espejea en sus anteojos. Entramos a un café desde donde se puede ver los esqueletos herrumbrados de cientos de automóviles, ómnibus y camiones, abandonados allí mientras su admisión al país se tramita en oscuras oficinas, engendra legajos que luego se transforman en expedientes, en selvas impenetrables de fórmulas, citaciones, artilugios, chicanas. Se hinchan, crecen, acaban convirtiéndose en montañas inaccesibles. La mayoría de esos automóviles y camiones han sido despojados de sus neumáticos, parabrisas, faros, piezas del motor, puertas incluso. Nada en ellos parece rescatable. Pensé en Larsen: ¿cómo no hacerlo? Lo vi de pie en el galpón del astillero, gordo, quieto, con las manos metidas en los bolsillos del sobretodo. (88)

El capítulo 12 vuelve la mirada al primero de la novela. Casalito, el puerto, y el cadáver de la muchacha, sin huellas porque “los dedos [estaban] rebajados hasta el hueso”. (17) Podríamos decir que es una continuación simbólica de lo discutido en el capítulo 11, en efecto las historias se acercan, se tocan. El narrador/Carlos toma esta vez la imagen que el periodismo dio a Clara, muerta. Es interesante el extrañamiento que se genera en el cotejo de lo que él recuerda de la muchacha y esa imagen que la ha figurado desfigurándola porque la muerte le “aplastó” el rostro y convirtió en un tajo sus labios festoneados. Por eso, como el tiempo no está trabajado en forma lineal, asistimos a una secuencia de imágenes estáticas, violentadas por la muerte que contrastan con la vitalidad de la joven estudiante de derecho, veinteañera de cabello corto, ojos claros y vivaces que recorría con avidez la feria de Tristán Narvaja. Y Carlos recuerda cuando furtivamente fue al funeral, igual que una sombra.

El entierro de los pobres, piensa. Mira el cajón anónimo llevado por seis o siete hombres, casi todos jóvenes. Es un cajón de madera sencilla, sin ornamentos, despojado, sobre el que cae el sol de las diez de la mañana. Detrás caminan un hombre y una mujer de edad mediana. (...) El silencio impresiona. Es un silencio denso, sólido: tan solo se escucha el restregar de los zapatos en el pedregullo, el ruido de un andar pausado, grave. (82)<sup>xxx</sup>

Entonces, el crimen de Clara que se conecta con el asalto frustrado al Banco es erróneamente identificado como un ajuste de cuentas por el informe de balística de su padre, el perito Petrone. Todo apunta a que la madeja va a ir desenrollándose por ese lado. ¿Dónde podemos señalar una situación de desvío en este relato más allá de la referencia a la lectura de las babas de los caracoles? Carlos logra contactar al sobreviviente del asalto, a Barrionuevo. En la conversación surgen indicios de episodios que interpelan la verosimilitud. ¿Acaso Barrionuevo enloqueció?

- No. La verdad, la pura verdad, es que escapé por milagro. Lo último que recuerdo es el estruendo del tiroteo y la mano de alguien agarrándome con fuerza del brazo. Después, nada. Y de pronto desperté, o resucité, lo mismo da. No quiero hacer literatura, yo no soy escritor, pero quiero decirle que tuve la sensación

de estar en otro mundo. Un mundo no demasiado diferente de éste, pero distinto. Todo era desconocido: la calle, el color del cielo, los olores, los aromas, el canto de los pájaros. ¿Sabe? Yo leí un libro, una vez, hace mucho tiempo. No recuerdo el título. Pero en el libro, la gente, cuando se moría, se iba al cielo, o al infierno, y seguía viviendo en casas como las de la tierra donde también vivían sus padres, sus hermanos, sus amigos. Era eso mismo, ¿se da cuenta? (98)

Sí, podemos coincidir en lo poco convincente de que un hombre de origen humilde, venido de un pueblo de Rivera a sobrevivir en la periferia montevideana y que terminó hombreado bolsas para una barraca de barrio haya tenido esas lecturas y esa profundidad de reflexión frente a lo que parece ser una teofanía. Pero tal vez allí también radique el intersticio y ese hombre salvado en medio del tiroteo por una mano desconocida que lo lleva a otro mundo. También puede resultarnos como un *deus ex machina* el hecho de que se narre su ida a Minas de Corrales a recoger de la tumba de su padre el maletín. Volver a la tierra de su infancia, sin saber muy bien por qué a excepción de la nostalgia del recuerdo de su felicidad allí. De todas formas, una manera de escapar porque continuamente lo acechaban. Algo semejante le ocurre a Carlos Arospide que también emprende el retorno a Uruguay, como hemos visto. Ahora bien, con este personaje ocurre que, una vez fallecido su padre, los empleados del periódico esperan su regreso. Como el final de la novela es abierto podemos conjeturar como lectores que no tomará las riendas de la empresa de su familia al confirmar que su padre fue el responsable del asesinato de Clara Petrone. O, por el contrario, podemos conjeturar que precisamente por eso reencauzará el periódico desde otra postura ética. Teniendo en cuenta estas dos lecturas cabe la siguiente interrogante: ¿Fue azar que Carlos decidiera volver quince años después y encontrara una de las fotos de la secuencia que antes le había mostrado Bonaldo?

### 2.2.2- Para sentencia.

*Caminito que el tiempo ha borrado  
que juntos un día nos viste pasar,  
he venido por última vez  
he venido a contarte mi mal.  
Caminito que entonces estabas  
bordeado de trébol y juncos en flor,  
una sombra ya pronto serás  
una sombra lo mismo que yo.  
Gabino Coria Peñaloza, 1926*

La alternancia de memoria y olvido es en esta novela un juego que interpela desde las primeras páginas. María Angélica Petit no duda en referirse a ella como “una joyita” y, más allá de los motivos personales que la mueven para lo que parece una hiperbólica valoración, procura enumerar los aciertos del autor al imbricar en el texto las repercusiones del develamiento de lo espeluznante.

Para ver la noción de desvío en esta novela nos centraremos en el personaje del juez. El primer capítulo retoma un hecho histórico que conmocionó a una pequeña población: la llegada de cadáveres mutilados a la costa. Las certezas de que fueran los restos de los presos políticos que, torturados padecieron “los vuelos de la muerte” fueron censuradas y ocultas detrás de hipótesis inverosímiles.

Esta novela, que en este año (2019) puede ser resignificada a la luz de los últimos acontecimientos ya referidos con respecto a tema de los vuelos de la muerte, presenta la paradoja de un juez que no puede ajustarse a derecho y termina devastado física y moralmente. Los cuerpos mancillados, mutilados y

desmesuradamente hinchados por estar sumergidos, son devueltos a la orilla en un rechazo del silencio impune y vergonzante. Comienza entonces la peripecia en la vida del juez Funes que se había adaptado a aprobar y sellar formularios y allanamientos a ciegas. En la charla que tiene con el personaje de Adriana, una vieja conocida que había vivido en el exterior durante años hasta su viudez se percibe el estado de tensa calma. Funes reconoce que él y los demás jueces no pueden actuar en términos del derecho. Se lo caricaturiza como un muñeco gordo, pelado, sin fuerzas y cuya melancolía se tapa con alcohol y cantando tangos. Este personaje, reminiscencia del Funes borgeano es un penoso ejemplo de los que es capaz de hacer un sistema dictatorial con las personas.

- Veinte años enterrado aquí. “Que veinte años no es nada, que febril la mirada, errante en la sombra te busca y te nombra”. ¿Te acordás?
- Volver. Pero ya nadie se acuerda de Gardel. Ya vamos quedando pocos.  
Ríe, echando la cabeza hacia atrás. (...)
- Se portaron bien, suelen hacerlo, a pesar de todo. Me asignaron una pensión decente. Pude hacer que Manuel estudiara y todo anduvo bien hasta el 68 o el 69. Ahí me di cuenta de que todo- el país, el mundo, la gente, yo misma, y Manuel, claro- estaba cambiando, ya que nada era como antes, Manuel empezó a militar como casi todos sus compañeros. (54)

Funes va a entenderla verdaderamente cuando le toque vivir en carne propia el temor de tener que cuidar de un militante, su sobrino Marcos que también estaba en la mira. La charla es interrumpida por Godoy, este personaje que reaparece una

y otra vez, el gordo Godoy hace firmar las órdenes de allanamiento. Adriana interpela a Funes y la respuesta es signo de resignación.

- En las actuales circunstancias... asesinatos, torturas, desapariciones. ¿Cómo podés seguir trabajando para gente como esa?
- Podría contestarte con la respuesta clásica: no fue este gobierno el que implantó la violencia. La violencia venía de antes. Lo que hizo el Estado fue defenderse de la violencia subversiva por medio de la fuerza legítima. Eso que llaman represión. (56)

Como este, en varias circunstancias el autor hace hablar a Funes en un ejercicio de empatía que termina siendo piadoso. Funes es un pobre tipo, su matrimonio, lo único que le vale el llanto también está tan desvencijado como los muebles. En un intento por guardar las apariencias, Laura tratará de tener la casa en orden. Por su parte, Funes se autocompadece siempre que encuentra una oreja amiga como en esa charla con Adriana.

Estoy viejo y tengo miedo. Mucho miedo. Si preguntás por ahí te dirán que el juez Funes es un borracho perdido al que casi todas las noches alguien tiene que meterlo en un taxi y despacharlo a su casa, como un paquete. Podría pedir la jubilación anticipada, claro. Pero en las actuales circunstancias, esas de que hablábamos recién, te pueden fondear el expediente durante años, hasta que revientes de hambre o te mueras, simplemente. Tal vez- y a lo mejor

ésta es una coartada- si yo fuera solo me iría del país, como tantos otros. Pero sé que Laura se moriría de angustia. A pesar de todo, a pesar de tener que soportar a un marido borracho y cobarde, de su vida gris y chata, de los pocos amigos que nos quedan, no podría soportarlo. Ni yo tampoco. Estamos demasiado viejos. Podés tomarlo como quieras, pero es la verdad. (56)

### 2.2.3- *Nunca segundas muertes.*

*Volver, con la frente marchita  
las nieves del tiempo platearon mi sien.  
Sentir, que es un soplo la vida  
que veinte años no es nada  
que febril la mirada  
errante en las sombras  
te busca y te nombra...*

Carlos Gardel y Alfredo Le Pera, 1934

Esta novela es un cierre temporal respecto del ciclo de “novelas de la dictadura”; por ello es que pensamos en la categoría de “trilogía”. En resumen, el autor decide abordar en cada uno de estos relatos un tipo de crimen o, mejor aún, una modalidad o “modus operando” de los criminales. En la primera, como vimos, es el crimen de un civil en complicidad con los militares; en la segunda, se pone énfasis en los vuelos de la muerte y en cómo se extorsionaba a jueces y periodistas, y, en este último caso, es el simulacro de la muerte.

La complejidad en este caso puede percibirse desde el claro desplazamiento del referente a la referencia como señalaba Roberto Ferro (2009:232), por una parte, y un enfoque narrativo múltiple, por otra. En cuanto al primer aspecto, la mezcla de diálogos es significativa. Dos diálogos y más que se suceden sin aclaración alguna. Esos diálogos tienen en común a algún referente, un personaje del que otros hablaron en momentos distintos. Es una lectura exigente porque en un par de carillas pueden estar discutiéndose situaciones semejantes pero que, al darse en momentos históricos diferentes cambia totalmente significación. Por ejemplo, y con esto también aludimos al aspecto de la multiplicidad de voces narrativas, en los dos primeros capítulos ya se identifica un cambio en el punto de vista, comienza con una narración desde una perspectiva extradiegética y omnisciente donde la voz describe en detalle la llegada del profesor de Literatura Martín Solana a Buenos Aires. Luego, el enigma de su “desaparición”. Por ello, el segundo capítulo rota a una duplicidad de voces intradiegticas y equiscientes. Solana es un exiliado que en el presente de la narración hace dos décadas se encuentra radicado en Nueva York. Viaja a Buenos Aires por una invitación a un coloquio y, repentinamente su madre (doña Mercedes) detecta la demora; él no llegó a Uruguay en el Vapor de la Carrera. En cualquier persona eso sería solo una tardanza, sin embargo, la mujer señala que en Martín es metódico y desde niño se caracterizó por la puntualidad; una demora es un signo negativo, un mal presagio. La mujer se encuentra en una situación similar a la que vivió en otro tiempo oscuro, veinte años atrás. Prego fusiona las conversaciones y el lector debe pesquisar quién pregunta, qué y a quién, y, lo más importante para comprender, en qué tiempo:

- ¿Usted es amigo del profesor Solana?

-No sé qué hacer, doctor. ¿Podría ayudarme? - dice doña Mercedes y su voz vuelve a quebrarse-. Usted es abogado, sabrá lo que debe hacerse en estos casos.

-Lo conozco desde hace tiempo. Fui profesor suyo y también su abogado – dice mirando los papeles esparcidos en el escritorio, la carpeta abierta-. Su madre me pidió que me ocupara del asunto.

- ¿Cuál es el asunto?

- La desaparición del profesor Solana.

- ¿Usted piensa, entonces, que se trata de una desaparición? ¿Posee elementos, desconocidos para mí, que le permitan pensar en esa eventualidad? - Dice Barrantes con expresión de sorpresa, ¿fingida? (17, 18)

La coincidencia de verticalidad es lo que permite dicha fusión. Una desaparición y quienes deberían garantizar la tranquilidad de los ciudadanos generan mayor sospecha. En el primer caso, la conversación entre una madre desesperada y el oficial en tiempos de dictadura. Luego, la misma persona ha vuelto a desaparecer y su madre pide ayuda nuevamente. Si bien, en esta oportunidad lo que difiere es el estado de democracia, la sombra de ese pasado reciente revive los temores. La ficha de Martín Solana tiene marcas de las antiguas “entradas” pero esa última vez al parecer sirvió de escarmiento desde la perspectiva del agente.

Barrantes parece divertido mientras sus dedos excavan en ese cementerio de datos, de recortes de prensa, de hojas sueltas, mueve la cabeza, como si aprobara algo, escoge una carilla escrita a máquina, frunce el entrecejo, toma otra, la examina, la una a la anterior, con un ganchito y las deposita de nuevo en la carpeta, me mira sonriente. (18)

El detalle en la descripción de la acción del oficial (inspector) Barrantes evidencia la minuciosidad de la investigación, la persecución a un joven militante, estudiante de profesorado de Literatura. Es interesante el tono de burla con el que se dirige a quienes lo buscan dos décadas después en otro tiempo con otras reglas de juego. “En los tiempos que corren, sería extremadamente grave”. Lo significativo es la idea de un estado de situación delicado, todavía endeble y con una honda grieta. Este episodio es un volver a mirar la situación de tensión constante y cómo se ve en perspectiva desde uno y otro bando.

-De acuerdo. Le repito que haremos las indagaciones del caso-dice, mientras baraja los recortes, las fichas, las hojas y las fotografías, con displicencia, como si toda esa papelería no le concerniera. “Como si ese material, proveniente de traiciones, de espionajes y delaciones, de interrogatorios y probablemente de torturas, de miseria y de miedo, de pantalones bajo la lluvia y el frío, ahora polvoriento, con zonas enteras ilegibles, corroídas, en descomposición, perteneciera por derecho natural a un mundo diferente a ese en que se mueve el común de las gentes, un mundo subterráneo y en penumbras, habitado por gentes semejantes a larvas o a seres nocturnos, incapacitados de moverse y respirar al aire libre, a plena luz, deformes”, piensa con asombro. (19)

Una novela que habla de la amistad y el amor revisitados desde una perspectiva de tiempo proustiano, como abordaremos en el último capítulo de este trabajo. La docencia en tiempos de dictadura, y en particular, la formación docente del profesor de Literatura son piedra angular de las reflexiones de Solana. Es la única de sus novelas que toma como protagonista a un profesor exiliado y sus peripecias al volver al país; tal vez por eso se desmarca de las demás en cuanto a la manera

de leer los acontecimientos. Lo que sí resulta notorio es la construcción más convincente del manejo intertextual en cuanto a Solana; puede percibirse que en los demás relatos el autor tuvo que buscar giros (unas veces indulgentes, otras sarcásticos) para volver verosímil una cita de sus personajes, de sus perdedores.

### 2.3 – Una novela colectiva. Prego coordinador.

*Verás que todo es mentira.*

*Verás que nada es amor.*

*Que al mundo nada le importa.*

*Yira, yira.*

Enrique Santos Discépolo, 1929

La novela estuvo propuesta y dirigida por Prego. Fue un segundo intento de trabajar en colectivo; el proyecto previo estuvo postergado por la dictadura; luego, quedó abandonado. *La muerte hace buena letra* constituyó, en los 90', un nuevo ejercicio del policial con algunas exploraciones interesantes de las posibilidades del desvío. Once escritores uruguayos, en 1993, trabajaron a modo de cadáver exquisito y dieron dos vueltas a la rueda. Mario Benedetti, Hugo Burel, Miguel Ángel Capodónico, Enrique Estrázulas, Milton Fornaro, Suleika Ibáñez, Silvia Lago, Juan Carlos Mondragón, Teresa Porzecanski, Omar Prego Gadea y Elbio Rodríguez Barilari<sup>xxxii</sup> crearon una ficción que, capítulo a capítulo da un giro inesperado en varios sentidos. <sup>xxxiii</sup> Ya en la introducción, Prego advierte que, si bien desde lejos en el tiempo la escritura colectiva ha sido un ejercicio, y, en los cuarenta del siglo pasado, Borges y Bioy Casares seleccionaron la novela inglesa *El almirante flotante* para la colección el “Séptimo círculo”, la novela uruguaya difiere de sus estructurados antecedentes. Aunque lo parezca, no es una novela policial convencional, si es que puede hablarse (como hemos insistido en lo laxo y

transgredido de este género) de tal categoría, por lo pronto no siguiendo la veta anglosajona. Ahora bien, ya desde el prólogo, Prego explicita que la idea es crear una novela policial. Hemos elegido poner el énfasis un aspecto del desvío que vincula directamente el enigma con un final que linda entra lo racional y lo sobrenatural, lo raro, lo fantástico. Es pertinente advertir que, a pesar de lo dicho, no descuidaremos aquellos rasgos que conectan los hechos de este relato con su contexto. Nuevamente, y en este caso es Mario Benedetti quien lo incorpora, aparece como referente el estado de alerta de la vida en dictadura, profundizaremos este punto más adelante.

Ahora bien, como hemos señalado, el juego, la propuesta partió de Prego Gadea, él es quien escribe además de sus dos capítulos correspondientes, la introducción y el capítulo final. Por lo dicho, puede observarse que más allá del libre albedrío de todos los cautos jugadores, hay una mirada que organiza y da coherencia general al proyecto. Con esto no decimos que es mejor o peor, simplemente es una opción. Puede percibirse en esa coherencia general, en esa ilación, un solo desplazamiento, una ruptura. Esa fisura que rompe con la lógica de la secuencia es Amparo; el personaje de una mujer suicida, su espíritu y unos zapatos rojos que taconeán al revés por las paredes y espejos, es interpretado y reinterpretado. Un escritor en decadencia física y moral, Govoni, es atormentado por el fantasma de su primera mujer. En el espacio de la casa y por las noches se produce la situación inesperada de las fantasmales representaciones de Amparo, ofendida con el escritor. Consideramos la posibilidad de trabajar esta novela teniendo en cuenta otro relato icónico del policial anglosajón para cotejar elementos e identificar el desvío; elegimos *El asesinato de Roger Ackroyd*, de Agatha Christie.<sup>xxxiii</sup> Elegimos este texto, además, porque es un típico policial de crimen de cuarto cerrado, donde el investigador es el especialista que se regodea de lo eficaz de su trabajo metódico. Es un relato donde el enigma es resuelto utilizando un plan riguroso que apunta a la utilización constante de “las células grises”. Entonces, teniendo como correlato esta novela inglesa, iremos esbozando nuestro cotejo. Algunos de los aspectos que podemos estimar de ajuste al género son, la presentación de un misterio que luego

será secundario, también, la multiplicidad de hipótesis de los hechos que responde a las múltiples versiones de los testigos. La novela colectiva da cuenta de ellos. En cuanto a mirar los dos textos en paralelo, es interesante la coincidencia del comienzo de ambos textos con un misterio como el suicidio “sospechoso” de una mujer que tuvo una relación sentimental con quien sería luego la víctima del crimen principal. Otro elemento que los uruguayos respetan es la inclusión de varios sospechosos con motivos, oportunidades y medios para asesinar al hombre. En el relato de Christie, Poirot no va a resolver solo el caso sino en equipo y en el texto colectivo también va a ser un trabajo conjunto; difieren, no obstante, en la idoneidad. En el primer caso, el detective (que suspende su retiro definitivo a pedido de Flora Ackroyd, sobrina de la víctima) se jacta, sin disimulo, de su profesionalismo y de su estricto apego al método, que, además, esa disciplina es la que le dio el prestigio que tiene. Las siguientes afirmaciones pertenecen a diálogos entre Hércules Poirot y el doctor James Sheppard. Nos permitirán configurar ese apego por el trabajo metódico del que hace apología el investigador belga.

- ¿Cree usted que Parker dice la verdad? - pregunté.

-Respecto al sillón, sí. En otros detalles, lo ignoro. Descubrirá usted, *monsieur le docteur*, si se encuentra ante otros casos como éste, que todos tienen algo en común.

- ¿Qué?

-Todos los que andan mezclados en el asunto tienen algo que esconder.

- ¿Yo también? - pregunté sonriente.

Poirot me miró con atención.

-Creo que sí. (Christie, 68)

Lo dicho dista del camino errático de los periodistas que, a marchas y contramarchas, con más errores que aciertos, avanzan lentamente sobre una hipótesis y esta, termina siendo interpelada. Podemos también referir la hipótesis absurda del suicidio. En la novela inglesa es Mrs. Ackroyd quien la presenta. El arma utilizada para asesinar por la espalda a Mr. Ackroyd es una daga de su propia colección de antigüedades; a Govoni, en cambio, un disparo a quemarropa, de frente y a muy corta distancia, no obstante, los une que el victimario se encuentra dentro de sus allegados. Por último, aunque el punto de vista de la narración es diferente, coincide el motivo por el que mueren estos dos personajes, ambos saben demasiado saben demasiado. Los autores de esta novela escamotearon los mecanismos convencionales y aun comparándola con un ejemplo de digresión clásica, *La muerte hace buena letra* es un ejemplo de multiplicidad de desvíos y retornos, de fisura y convencionalismos.

Por otra parte, ahora, nos interesa puntualizar que la recepción de esta novela colectiva fue inmediata y suscitó cuatro ediciones,<sup>xxxiv</sup> en menos de un año. Un prólogo, veintitrés capítulos, una nota biográfica del escritor protagonista y su correspondiente ficha bibliográfica son los componentes de la ficcionalización de un escritor uruguayo que ya no publica, ni siquiera escribe, que siente el peso de la frustración de la pérdida de sus amores, que es asesinado una noche en el Parque Rodó de Montevideo. Capítulo a capítulo, en un ambiente tensado por teléfonos pinchados que recuerdan un tiempo cercano de libertades coartadas o vigiladas, el gordo Godoy (ese viejo conocido de las narraciones de Prego), un par de periodistas frustrados y un puñado de seres cercanos buscan resolver el crimen de Sergio Govoni. El hombre agobiado por los recuerdos falseados de su mujer que retorna del “más allá”, es asesinado. El enigma de la muerte de este escritor se conecta con las apariciones de Amparo, ella es el elemento de irrupción, el espacio de “oquedad” como lo ha llamado Hebert Benítez.<sup>xxxv</sup> Quienes deben resolver el caso del crimen de Govoni, que aparece tirado con un disparo, cerca de la Rueda gigante del Parque Rodó, buscarán el intersticio por el que lo racional se fugó. Por ello, el capítulo final es paródico; podremos especificar este punto cuando hagamos el

abordaje del mismo. Prego busca un asesino que sea plausible, como en las otras novelas; el final no es cerrado pues hay posibilidades de resolución.

### 2.3.1- *Hay alguien en la línea.*

El primer capítulo, escrito por Mario Benedetti, consiste en una entrevista, aunque hay un narrador extradiegético que está focalizado en las descripciones de las reacciones de la conversación, pero gana terreno en el capítulo, el diálogo. El periodista Sánchez y Govoni discuten en torno al silencio literario del escritor.

-No, Sánchez, no está mal informado. Hace ocho años que no publico nada. Y algo más grave aun: hace ocho años que no escribo.

Sergio Govoni pronuncia la última frase como si estuviera leyendo una pancarta; con un tono levantado pero uniforme, hecho más de rutina que de convicciones. El periodista esboza escéptica.

- Con todos los respetos: me consta que lo primero es cierto, pero lo segundo no puedo creerlo. Después de publicar cinco libros de poemas y siete novelas, de haber obtenido premios

internacionales nada despreciables y excelentes críticas de todas partes, resulta difícil admitir que usted decida en un santiamén borrar de la literatura. (9)

Tres breves párrafos condicionan la tensión del capítulo. En este caso hay dos situaciones que están manejadas para atraer la atención del lector. Por un lado, el hecho de que el escritor famoso y galardonado ya no escribe. Ahí el periodista manipula hipótesis que atañen a lo privado, a los vínculos amorosos del hombre. Dos frustraciones, una primera mujer que se suicida, la segunda (Julia), lo engaña y abandona. Por otro lado, el final del capítulo, la discrepancia que surge del testimonio grabado. Govoni retira el privilegio de conservar la grabación y exige que le deje “la casete”. En capítulos posteriores este hecho será retomado porque en realidad, en la historia que se quiere contar se han escondido cartas y Sánchez se llevó la grabación y dejó otra casete en su lugar. En el capítulo 12, escrito por Mario Benedetti, aparece el tema de los teléfonos pinchados durante un diálogo telefónico entre Roberto Bonecarrere y su mujer, Maruja. Este matrimonio, maduro, es investigado también porque Roberto es sospechoso. Lo que nos interesa mostrar es cómo la tensión social se pone de evidencia y es mostrada por el recurso de diálogos interrumpidos.

-Hablemos en serio.

-Entonces, tu explicación no me convence. Bien sabés que de Govoni se dicen muchas cosas. De vos no tantas, pero también se dicen.

- ¿Por ejemplo?

-Ya alguna vez lo hablamos. No pienso repetirlo. Y menos por teléfono.

- Claro que lo hablamos. ¿Te acordás de mi indignación?
- Me acuerdo de tu rabieta.
- Simplemente, no podía aceptar que dieras crédito a cualquier bolazo y que mi palabra te importara un rábano.
- Lo que pasa es que se juntó con otros rábanos del pasado. ¿Te suena el nombre de Amparo?
- Maruja, por favor. Me niego a que visitemos la morgue.
- Hacés mal. Siempre hay algo que aprender de cada óbito. Aun el de Govoni puede ser aleccionante.
- Buenas noches, amigos.
- Roberto, ¿vos dijiste buenas noches amigos?
- No, pero escuché que alguien lo decía.
- Complicada la vida, ¿no es verdad?
- Tampoco dije complicada la vida no es verdad.
- Mejor cortamos, ¿no te parece?
- Chau, vieja.
- Chau, viejo.
- Chau, viejitos. (95)

En el final de la novela, Prego elegirá nuevamente un diálogo telefónico interrumpido por desconocidos. El tono de burla de quienes están espiando es evidente; esas voces solo aparecen para dejar en claro que no hay privacidad. A pesar de la década transcurrida desde el retorno a la democracia, las libertades estaban condicionadas, vigiladas.

-Necesito un poco más de tiempo, señor Ministro.

-Ni un minuto más allá de las doce. Le quedan diez minutos. Y no me venga con excusas. No estoy dispuesto a aceptarlas.

- ¡Atchís!

-Salud, señor Ministro.

- ¿Qué broma estúpida es ésta, Godoy? Yo no estornudé.

-Yo tampoco, señor Ministro.

- ¿Y entonces?

-Salud muchachos.

-Le aseguro, Godoy, que esto ha ido demasiado lejos. Hágame llegar su renuncia de inmediato. Ahora mismo. ¡Es algo inaudito!

El ruido de la comunicación sonó como un estampido al ser cortada. Después todos pudieron escuchar el tu-tu-tu de la línea.

(211)

Estos elementos presentados serían los que permiten llamar novela policial a este relato. Es el relato del intento por develar el enigma del crimen de Govoni. A su vez, el nexa con las demás novelas que utilizan el policial para denunciar un estado de situación de injusticia. El contexto del crimen particular es una democracia vulnerable y erosionada que se debe defender. Esos teléfonos pinchados recuerdan un momento histórico en que todavía se investigaba a los ciudadanos; son un llamado de atención a los civiles ingenuos y confiados que, con el retorno a la democracia, se consideran libres.

### 2.3.2- Zapatos rojos taconeando en la pared, la transgresión fantástica.

La primera referencia a los zapatos rojos es en el capítulo seis. Este fue escrito por Suleika Ibáñez. Observando su formación como docente de literatura e investigadora, no resulta extraña la marcada presencia de intertextualidades; desde *El cuervo* de Edgard Allan Poe, al sainete lírico con libreto de Ricardo de la Vega *La verbena de la Paloma*, pasando por *Hamlet* y *El Rey Lear* de William Shakespeare, *Casa de muñecas* y *La dama del mar* de Henrik Ibsen y *Las mil y una noche*, todo eso en un capítulo relativamente breve. A su vez, para crear la atmósfera dramática del eterno retorno de Amparo, se alude a compositores como Chaikovski, Hoffman y Stratford. El viudo asiste resignado, cada noche, al espectáculo que brinda su primera mujer. El taconeo del fantasma de Amparo que, en primera instancia, subrepticamente, genera la tensión del taconeo militar, va configurando esa atmósfera perturbadora semejante a la paradoja vacío-presencia de Leonor en *El cuervo*.

De pronto sí, la parte más despojada de Govoni encarnó en la locución vacía de pajarraco poeniano que sólo podía refugiarse en la blancura de la sabiduría. Exactamente entonces Govoni comenzó a escuchar los pasos delicados, el delirio de pasos délficos, por los cuartos y todos los espejos. Sonando a cascanueces, un poco delicia de la desgracia a la Cahikovski, un poco rey de las ratas de Hoffmann. Sonando a rasguídos del rey barroco de Stratford en la tela de los sueños en la que cortó como un sastre mágico de todas las almas. (37)

Es de destacar la explicitación de que el taconeo también se da en todos los espejos de la casa, evidencia el carácter sobrenatural de la presencia. Tal vez genere confusión en el lector, pero para el personaje es un continuum al que ya se ha acostumbrado, porque él, el más realista de los escritores, lleva años tolerando esas visitas nocturnas del espectro de su mujer suicida. Los sonidos van cambiando de ritmo y armonías. Podemos señalar aquí el vaivén entre el carácter de la bailarina, su baile tradicional y las referencias al impacto de la llegada de un ejército militar. Tengamos presente aquí la recurrencia de vincular figurativamente el estado de sitio, la dictadura cívico militar uruguaya y los grandes conflictos bélicos como la Segunda Guerra Mundial. La alusión al río Elba al alba (valga la reiteración del recurso de aliteración utilizada por Prego) con el sonido de la fuerte pisada castrense es, en este sentido, llamativa. La tensión que generan los sonidos que preceden a la aparición es la misma que se genera en esas situaciones referidas.” (37) Pasa a lo visual, aunque para él ya no es sorpresa. Ese repertorio de Amparo le es más que conocido. Govoni sabe que son sus zapatos rojos, sabe que saldrá a escena ella, Amparo Serrano, que en realidad era Morente. La actriz que se había cambiado el apellido porque le sonaba a “muriente”. Entonces, los zapatos, su verdadero apellido, el momento en el que aparece van connotando el deslizamiento. La fisura, es la emergencia de lo otro. Eso que se presenta como sobrenatural y que hoy diríamos es “paranormal”. Ella vuelve cada noche, dramática, cascabeleando para recordarle que se fue. La representación es solo para él, para los demás, Amparo es “la ignota”, es el recuerdo de los personajes que representó.

Ahora Govoni vio los zapatos rojos de Amparo, de tacones todopoderosos, de presilla con botón de rosal en el empeine. Lo que ella usó tal vez en “La Verbena de la Paloma”.

A veces Govoni tuvo que ponerse las calzas negras de Hamlet para violar a Ofelia. A veces la túnica funeral del rey Leal para un incesto majestuoso. Había poseído con la salsa del juego, del disfraz y de lo prohibido a Nora, a Blanche, a la dama del mar que se le extraviaba entre las olas de las sábanas, levantando las manos perdidas, tratando de salvarlas del naufragio. (38)

Otro aspecto interesante es cómo su imagen lo lleva a todas las representaciones de las que él fue partícipe para poder poseerla. Haremos apenas un par de puntualizaciones al respecto, lo que queremos dejar en claro es el desvío del género policial, la transgresión y, en este caso, cómo se da hacia el terreno de lo fantástico.<sup>xxxvi</sup> Cada noche, mientras Amparo vivió, su marido se prestaba al juego de seducción que incluía la teatralización de algún clásico. La ironía de tener que ser otro, otro cada vez, para poder estar con su mujer vuelve paródico el recuerdo y humillante a la vez. La presencia fantasmal de ella, concentrada en la visión de sus zapatos de zarzuela rojos, lo conecta con su pasado sexual y le martilla la imagen de su presente de sexualidad cancelada. Ambos fueron en cada ocasión “lo otro”. Él se dejó llevar por la alucinada imaginación de su mujer de la actriz con la que vivía. Ella, por otra parte, llevaba a la cama la caracterización de cada personaje que había preparado. No había un límite claro, los contornos se volvieron difusos entre la ficción y lo real, porque ella instauraba el estatuto de esa realidad en la cama y, por tanto, cabe la pregunta de hasta qué punto Govoni estuvo con Amparo en su cama.

Según Rosalba Campra<sup>xxxvii</sup> debe haber transgresión en lo fantástico y en este texto, la misma se da en las apariciones del espectro de la actriz, pero, además, en la interacción con Govoni, en su continuum análogo. En el capítulo dos de *Territorios de la ficción. Lo fantástico* (2008), se ocupa de los fantasmas y afines, así presenta una categorización que intentaremos aplicar a este capítulo porque es

medular para entender por qué luego, Prego Gadea lo retoma en el capítulo final. Repasando conceptos diremos que, en primer lugar, señala las categorías sustantivas, el eje más explotado de la literatura fantástica donde proliferan ejemplos de usurpación del yo, <sup>xxxviii</sup>fluctuaciones del tiempo o paradojas espaciales. En esta categoría la situación enunciativa revela “el yo y lo que no es yo”. La invasión o el hecho de suplir el yo provoca el terror de la pérdida del propio yo y todo lo que él implica, señala Campra. En ese “intrincado juego” las soluciones no son posibles o se prevén catastróficas. El yo se desdobra o desliza a otros soportes. Luego pasa a explicar el grupo de las categorías predicativas e indica que este “califica a uno o a todos los elementos del primer grupo”. Es, según la autora “una catalogación de carácter operativo”. Se funda en distinciones ofrecidas por el texto mismo, en cuanto a la organización del material lingüístico. Apunta que aquellos elementos irreductibles de los cuales pueden predicarse cualidades intrínsecas, pueden subvertirse (al invertirse, superponerse u homologarse) y ofrecer “terreno pertinente para la actuación de lo fantástico”.

Govoni ve a Amparo que parece materializarse, pero él no deja de pensar que puede ser una proyección de “su parte sonámbula”. Si aplicamos la categorización de Campra en cuanto a esas cualidades irreductibles, Amparo, por el impacto sonoro y visual de cada una de sus nocturnas representaciones de espanto, podría ser ejemplo de lo no humano, lo no concreto. Constituiría la violación de un orden, la noción de choque, excepto que sea una proyección óptica, un juego de espejos y sonidos generado para torturas al escritor viudo. En esta hipótesis puede observarse el intento de racionalización de una situación que lo desborda. La aparición, no cabe dudas, es descriptiva puesto que el narrador alude a esa dicotomía realidad/evento sobrenatural. Teniendo en cuenta la idea de “hueco” propuesta por Benítez que ya manejamos, las apariciones de Amparo son ese “algo” que no tiene contornos definidos y que en esa perturbadora y oximorónica circunstancia de “ausencia presente” nos desvía temporalmente del enigma principal de la novela si la miramos desde el relato acabado. Podríamos preguntarnos, en este punto, dónde está el enigma policial. No podemos olvidar

que, al ser una novela colectiva, en el momento en el que se creó este capítulo todavía no había un crimen. Elegimos algunos elementos para estudiar más detenidamente puesto que observamos que figuran insistentemente en los resortes de la acción.

Los zapatos rojos al revés, transitando por el techo, volando como pájaros de fuego, con extrañeza de Stravinsky. Es increíble, dijo Sergio Govoni, que esto le pase al más realista de los escritores. Pero ya sabía que ser realista es ver algo más de lo que creemos ver. (38)

Tanto en la cultura oriental como en la occidental, el zapato representa el derecho a propiedad y/o el viaje (por este mundo, o el pasaje a otros). Jean Chevalier y Alain Gheerbrant<sup>xxxix</sup> apuntan a la significación funeraria: “El zapato a la vera de un moribundo significa muerte y viaje hacia el más allá” (1084); por tanto, es símbolo del viajero. Vemos en el caso del fantasma de Amparo, la doble significación cultural (las intertextualidades lo habilitan también). Govoni no se va de esa casa que compartió con Amparo, ella vuelve una y otra vez legitimando su propiedad. La recorre cada noche y por todas partes, taconeando, diciendo con su gesto, que es suya, aunque ya no esté. Taconeando por las paredes y los espejos dando cuenta de su posesión. Esta viajera vuelve del más allá para recordarle a su marido quién es la dueña, y él se condena al sacrificio de ser testigo del espectáculo. Paródico el patetismo con el que la recibe cada noche y la soporta. Lo que perturba no es solo su andar, su baile por toda la casa, literalmente, sino que lo hace al revés. Su caminar hacia atrás recordaría al paso de flamenco, pero no se detiene. Teniendo en cuenta las connotaciones referidas, implicaría un desandar el viaje desde el más allá hacia el mundo de los vivos y, hacia el decrepito mundo de Govoni. Ahora bien, hemos dejado para el cierre de este

punto, la cuestión del color. Consideramos que la simbología que aporta el diccionario de Chevalier y Gheerbrant abre un amplio espectro que responde a la lectura de cada símbolo en un cotejo de diferentes grupos culturales. El rojo, indica Chevalier, “color de fuego y de sangre, es para muchos pueblos el primero de los colores, por ser el que está ligado más fundamentalmente a la vida” (888). Pero hay dos tipos de rojo, el nocturno, con poder centrípeta y que se asocia a la hembra, por un lado, y el diurno, con poder centrífugo, *remolineante*, asociado con el macho. El poder de Amparo, su dominio se legitima cada noche y al alba se desvanece porque la luz invierte la polaridad. El rojo nocturno refiere a lo matriarcal, lo que es solo visible para los iniciados, connota el conocimiento esotérico porque es el color del alma que conecta con la libido porque presenta la ambivalencia vida/muerte. Por eso, los sabios disimulan bajo su manto rojo ese conocimiento prohibido. Amparo también estaba vestida de rojo, aunque el traje de baile de seda roja con mantilla española iba cambiándose por los atuendos de otros personajes representados por ella, como Ofelia y Nora.

El terrible espectáculo se cierra con la discusión, el eterno retorno de un reproche. Primero un parlamento repetido una y otra vez, una y otra noche. El reconocimiento de la multiplicidad de mujeres que encarnaba y la provocación del reclamo. Sergio implora frente al espejo que se calle. Sergio no, “alguien, una cara de tiza y asco en las aguas de Elba del espejo. ¿Por qué basta? ¿Por qué no le dijiste nunca a nadie que Sergio Govoni soy yo? Claro, preferiste decir. Amparo Serrano es mi musa, y esconder en esa frase cursi la verdad” (40). En la discusión no está en disputa la vida conyugal, la culpa o la responsabilidad del suicidio, tampoco los reproches por algún engaño (aunque en otros capítulos, el fantasma de “los cuernos” se retome, el verdadero objeto en disputa es la autoría; la identidad está reclamada en ese juego. El fantasma explica los años de sequedad del escritor porque en realidad, ella era la que creaba, no era su musa: ella era Sergio Govoni. Una vez muerta, lo que quedó fue un hombre que utiliza el nombre pero que no puede escribir. El fantasma de Amparo legitima su derecho de autor.

Entonces, en los primeros siete capítulos de la novela todo parece concentrarse en el gesto del periodista que escamotea la grabación de la entrevista a Govoni y, en conectado con eso la duda de si fue suicidio o no el de Amparo. La muerte de la actriz, ocurrida hacía años sería el enigma, sin embargo, el capítulo ocho, escrito por Juan Carlos Mondragón, introduce el enigma que a la postre, será el enigma central, “Hace un par de horas lo encontraron muerto. Dos balazos en el pecho, 38 corto” (55).

En el último capítulo Prego retoma uno de los aspectos que generaba desconcierto en el realismo de toda la novela, el conflicto generado por las apariciones de Amparo es resuelto con la intervención no menos desconcertante del Pai. Si Corrales, quien tenía móvil, oportunidad y medios para asesinar a Govoni, lo hubiera hecho y fuera descubierto y apresado, tendríamos un plan cerrado. Pero no, esto no ocurre a pesar de las presiones del Ministro. El comisario Godoy cree acorralar al asesino y recordando a las reuniones que Poirot hacía con sus sospechosos, pretende exponer por qué Corrales debe ir a la cárcel. El juego se desarma. En la introducción se dejó claro que este proyecto se distanciaba de su antecedente londinense, de la particularidad de los finales cerrados y, en especial, del análisis inductivo deductivo para resolver el caso. Si en algo, los jugadores tuvieron método fue en apartar a sus personajes del método mismo.

Entonces, se vuelve a la figura de Amparo. ¿El fantasma de Amparo que visitaba a Govoni existió o era una alucinación? La sorpresiva muerte del escritor y las circunstancias que envolvieron su crimen cancelaban la legitimación de esa existencia, a excepción de las consideraciones del narrador extradiegético, pero también allí podríamos, en ese rasgo omnisciente del mismo, identificarlo con la percepción afiebrada de un hombre devastado por la nostalgia del abandono y el engaño.

### 2.3.3- *Final del juego. La resolución de Prego.*

El sorpresivo final desconcierta a todos (personajes y lectores). Si volvemos a tener presente que se trata de una novela colectiva, no está de más recordar que cada escritor fue manipulando el artificio. El último capítulo fue escrito por Prego, sin embargo, también fue el producto de un intercambio que se dio en una comida que hicieron todos los participantes. Los once autores tomaron los diferentes hilos que habían configurado la urdimbre y decidieron el desenlace.

El recurso, a modo de *deus ex machina*, de las revelaciones del Pai de Oxalá vuelve a poner el tema del fantasma de Amparo en el centro de la escena, pero esta vez para cuestionar su existencia. La muerte hace buena letra, en su figuración de mundos, el médium, el instrumento que escuchó el reclamo de los espíritus toma la palabra y narra desde una nueva perspectiva la serie de acontecimientos. Oxalá lo poseyó para cancelar la ofensa, castigar al escritor, el más realista de los escritores. Todas las investigaciones fueron por caminos equivocados, siguiendo pistas falsas, los sospechosos de siempre no eran los responsables y tampoco fue humana la decisión de eliminar a Govoni. O tal vez sí, una mente perturbada, a la que la editora de Govoni (asesinada también, en París) había pagado para trastornar al escritor que se empeñaba en no escribir más ni publicar nada.

-Son todas mentiras. Usted se equivoca, comisario. Ese hombre no tiene nada que ver en esto. Y yo le voy a decir porqué por Oxalá, si él quiere ayudarme: yo maté a Govoni.

El Pai Mirinda echó la cabeza hacia atrás, en un gesto de desafío, con sus negros ojos hipnóticos clavados en los del Comisario, quien lo miraba con la boca abierta, con una patética expresión de asombro e incredulidad dibujada en el rostro. Alguien - ¿Sánchez?- no pudo reprimir una risita nerviosa que sonó como el chirrido de una bisagra mal aceiteada. Corrales y Vidal Fraga se pusieron de pie, como impulsados por un resorte. Sólo Julia permaneció inmóvil, mirando al Pai con una expresión indefinible.

-Yo maté a Govoni. Pero mi mano fue el instrumento de una decisión del ser supremo, de Oxalá. Fue un acto de justicia. Govoni estaba perturbado por un espíritu obsesor, por un *quimba*. Era un ser dañino. Yo fui el elegido, nada más. (207)

El tiempo apremia y las múltiples presiones (tanto en la diégesis como en el relato) exigen un responsable del crimen. La llamada del Ministro al final pone de manifiesto esa tensión creciente. Prego fusiona los elementos que sus cautos jugadores fueron incorporando a la trama: los periodistas, el comisario Godoy, el pai de Oxalá, el fantasma de Amparo y el espionaje.

-¿Es el comisario Godoy?

-Sí, señor Ministro.

-Hace más de media hora que estoy esperando su llamada. Usted quedó en anunciarme la detención de Govoni antes de las once. Ya son las once y media del miércoles. ¿Se le olvidó?

-Sí, señor.

-¿Sí qué?

-Es decir, no. Han surgido dificultades.

-¿Dificultades? ¿Qué quiere decir con eso?

-Bueno, en realidad el caso ha sufrido un vuelco radical. Puedo explicárselo. (211)

No hay tiempo de explicaciones. Se necesita un asesino, hombre o mujer, lo mismo da. El pobre Godoy no encuentra asidero para explicar brevemente que quien asume tener algo de responsabilidad, declara que el autor del crimen es el espíritu de Oxalá. Que este le hizo vestirse como Amparo para torturar a Govoni (el elemento paródico de unos zapatos de baile español, rojos, número 43, en este final, no es menor) y que fue él quien citó al escritor para matarlo junto a la Rueda Gigante del Parque Rodó.

Un estornudo de un tercer interlocutor, una voz desconocida que les dice “Salud, muchachos” reinicia el estado de alerta de todos. Constantemente son espiados y no reconocen por quién, pero lo intuyen. Es el vibrato final del recuerdo ese pasado reciente, todavía hay que manejarse con cautela. El estampido de la comunicación cortada deja nuevamente la sensación de incertidumbre. El comisario tenía todos los elementos para incriminar a Corrales y en el último minuto su teoría se derrumba y surge otra que, además parece ser la más ridícula de todas. La escena final, por demás paródica, evidencia lo complejo de cerrar esos casos. El final es abierto. Godoy tiene el pedido de renuncia del Ministro. ¿Lo concretará? El pai se declara instrumento de Oxalá. ¿Será formalizado como responsable de la muerte de Govoni a pesar de no tener ninguna prueba que lo incrimine? Corrales, ¿quedará libre de culpa y cargo, aunque hay pruebas de sobra para considerarlo responsable ya que tenía motivos, oportunidad y medios de matar al escritor? ¿Quién asesinó a la editora en París? Estas preguntas son algunas de las que nos podemos formular en este final

## 2.4 – La elección de un personaje histórico: Delmira.

*Por una cabeza, metejón de un día  
de aquella coqueta y risueña mujer  
que al jurar sonriendo  
el amor que está mintiendo  
quema en una hoguera  
todo mi querer...*

Carlos Gardel y Alfredo Le Pera, 1935

La trágica muerte de la poeta uruguaya (1886-1914) en manos de su exmarido conmocionó a la pacata sociedad montevideana de su tiempo. Lo morboso y hasta espeluznante de su asesinato causó curiosidad y dolor, por un lado, pero concomitantemente, indignación y rechazo. No obstante, fue un hecho generalmente *romantizado*. Un siglo después, la sociedad uruguaya continúa cuestionando e hipotetizando no solo el hecho sino también sus repercusiones. Desde la ficción y la crítica revisitar las circunstancias y los protagonistas fue un hecho *fermental*. Así, un ejemplo es la publicación de un trabajo de investigación realizado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República)<sup>xl</sup> que atendió tres aspectos: las crónicas (contemporáneas y posteriores), los textos literarios (relatos y dramas) y el estudio crítico principalmente de los protagonistas, Delmira Agustini y Enrique Job Reyes. En dicha publicación se refiere al trabajo de OPG señalando que

En *Delmira*, publicada en 1996 por Alfaguara, Omar Prego (Florida, 1927- Montevideo, 2014) eligió la figura del periodista que indaga los silencios y puntos ciegos de esa historia y, para ello, no sólo recurrió a los documentos y las voces a que Martínez Moreno ya había apelado, sino que revisó los periódicos de julio de 1914 y utilizó algunos fragmentos o glosó ciertas informaciones aptas para su narración. El método del escritor que construye una ficción sobre escritores que iniciara Salaberry en su lejana y perdida novela, que siguiera Carlos Martínez Moreno, en el libro de Prego se integró a la corriente de la literatura que utilizó ciertas crónicas de 1914 para sus mejores propósitos. (11,12)

Esta novela de Prego se desmarca, evidentemente, de las demás; no obstante, no podemos negar que hay puentes que van más allá de haber sido escritas por la misma mano. Uno de ellos es la necesidad de develar un enigma y, en este caso puntual, los presupuestos acerca de la muerte de los protagonistas. Hay personas y hechos que conmueven, que alteran la rutina. La tensión social ya estaba experimentando modificaciones en las primeras décadas del siglo XX en la capital uruguaya. Las ideas de orden y progreso que la Modernidad auspiciaba en su proyecto, sin embargo, generaban confrontaciones con la rigidez de no pocos postulados de la sociedad tradicional, de la familia criolla conservadora. Los fuertes lazos que la familia naturalizaba como valor fundamental fueron cuestionados y hasta disueltos por el proyecto modernista. Por otra parte, también podemos establecer como nexos la forma de estructuración y la manera de hilar los acontecimientos porque es un escritor el que narra y tiene condicionamientos su visión; lo que escriba será el resultado de una investigación cuyo fin es la tesis. Aquí se diferencia del resto de sus novelas puesto que todas las energías están en trabajar la historia de ellos y no tanto y lo difícil que es presentarla con dignidad académica. Asimismo, el tema de las tensiones políticas está esbozado, tocado de manera tangencial y casi al final en una charla con su amigo Mauricio.

“Pero además, ¿por qué Delmira?” Le digo que no sé, acaso por eso que piensa Vargas Llosa, de que el mejor alimento de todo escritor es la carroña, que las mejores novelas reflejan sociedades en descomposición, como estaba ocurriendo a aquel Uruguay y al mundo todo, al borde ya de la guerra, del fin de una época, a cuyo término surgiría una nueva literatura, una nueva música, una nueva pintura. Otro mundo, yo no sabía si mejor o peor, pero diferente. (269)

Y un último puente, esas tensiones finiseculares lo hermanan estéticamente a Marcel Proust como ya hemos referido en la primera parte (dedicaremos el último capítulo a señalar y ahondar este aspecto de los guiños literarios al escritor francés). El objeto de estudio del narrador es un hecho ocurrido en esa transición, en un año, además, que daba inicio a “la Gran Guerra”, esa primera guerra mundial que reconfiguró el mapa y las subjetividades del mundo y, quien escribe el relato de ese asunto se encuentra en otro momento de transición, los años de restitución democrática uruguaya. En ambos casos hay una marcada polaridad y puede percibirse la puja por empoderar una de las posiciones. Por tal motivo, nos centraremos, ahora, en bosquejar esa lucha entre un orden que desfallece y otro que emerge con fuerza, nos centraremos en el análisis hermenéutico del texto y cómo es abordado el objeto de estudio por el narrador. Puntualizaremos algunos aspectos de la metodología que siguió y cómo desarrolló sus hipótesis. En esa lucha de fuerzas, los vínculos fueron condicionados y dieron como resultado un aciago final para la poeta.

#### 2.4.1- *El caso Delmira. Vida y muerte en ficción.*

El papel de la mujer en ese contexto burgués fue muy observado y controlado. Asegurar el dominio constituyó establecer una red de personas e instituciones al servicio del mantenimiento del orden y, por tanto, a la consolidación de la familia. Mabel Moraña<sup>xli</sup> señala al respecto que “uno de los temas recurrentes y *polirresuelto* en América Latina fue la perpetuación de ciertas estructuras de dominación”. La mujer constituía a comienzos del siglo XX ese subalterno que era necesario disciplinar y dominar. Pedro Barrán, en su libro *Historia de la sensibilidad. El disciplinamiento* (1989), alude las diferentes modalidades que se instrumentaron para mantener a la mujer en su lugar. La mujer “con dedal” era el ideal burgués pues encarnaba las virtudes de humildad, abnegación y austeridad. Ella interiorizaba desde pequeña que Dios había decidido que necesitaba de un hombre para vivir con dignidad. Su educación era un cúmulo de hábitos y rutinas (rígidos rituales) que establecían sus límites para mantener un orden preestablecido. La mujer ideal, sumisa y obediente. La otra, la *diabolizada*, su antítesis. Esta mujer podría emanciparse de su familia, vivir sin marido, o lo que era peor y humillante, decidir abandonarlo. En su conducta puede percibirse un desafío constante al orden. Nótese que el carácter de la mujer que no se ajusta al ideal es identificado con la figura de Satán; precisamente, la religión católica fue la mano dura que enderezó a las “ovejas descarriadas”. No obstante, el fantasma de una rebelión ante la norma puso en alerta constante a la sociedad en su conjunto.

El hombre “civilizado” amaba, deseaba y temía a la mujer (y necesitaba, entonces, dominarla), porque ella podía convertirse en un poder alterno dentro de la familia y aun fuera de ella; en la vida política, votando; en la económica, poseyendo y compitiendo con él por los empleos; porque, esposa o amante

conocía toda la intimidad de su dueño, desde el estado de sus finanzas hasta sus debilidades y fracasos más secretos, y era así el talón de Aquiles del burgués seguro y dominante; porque era la única legitimidad de sus hijos, de trascender el pater su muerte a través de su herencia; porque resultaba potencialmente la gran disipadora de su semen y dinero. (173)

Obsérvese que el autor señala que la mujer era el subalterno peligroso. Ella acecha, espera y, si se le permite, puede luchar con su señor y competir con él por el lugar que cree merecer. En esa solapada disputa, en esa tensión que se esconde y que puede estallar en cualquier momento, hombres y mujeres se esmeraron por encauzar las aspiraciones de algunas de las rebeldes. Las estrategias utilizadas por las mujeres para ingresar al espacio público evitando la confrontación fueron principalmente dos: por un lado, hubo jóvenes que buscaron el padrinazgo de alguna figura de ese patriarcado rioplatense, por otro, hubo atrevidas y estrategas que se movieron en red (con cautela y sigilo). Sin embargo, las hubo desenfadadas, osadas y desafiantes que aparecían oponiéndose al señorío masculino. Por eso la institución que tuvo mayor impacto en mantener al margen a ese demonio femenino fue, como referimos, la Iglesia Católica. Barrán también refiere y analiza desde una serie de documentos de la época, este impacto del vínculo hombre-mujer. El historiador identifica y describe, a la luz de dichos insumos, las particularidades de los grupos de mujeres que se podían encontrar. Es preciso que aclaremos que estos elementos nos han servido precisamente porque el objeto de atención de Prego es un personaje histórico o, mejor dicho, el crimen y las repercusiones de un personaje histórico. Delmira Agustini fue y es una figura cautivante.

El conflicto también surge y se desarrolla desde la confrontación de dos sensibilidades diferentes y lo dicho, excede la dicotomía femenino-masculino. La

pareja Reyes Agustini podría aparentar tener un proyecto de familia común; no obstante, bajo la fina capa de cortesía y ritualismos, en lo profundo, algo los distanciaba. Prego Gadea narra en su novela tesis desde la sensibilidad (por momentos perturbadora) de Delmira. Esos espacios imaginados por el autor se mezclan con la perspectiva del “ripio”, de Enrique. La poeta, tras un largo noviazgo de cinco años que cumplió con metódicas y monótonas visitas, terminó con su fugaz matrimonio. Es de público conocimiento el desbalance que hubo entre las aspiraciones de uno y otro de los cónyuges, eso fue uno elemento determinante en el fracaso del vínculo matrimonial que en apariencias cumplía con los requisitos que la sociedad establecía. Pero mientras el espíritu de la poeta era moderno, el de su marido era conservador. La intelectualidad de la joven, lectora voraz de textos como *Las flores del mal* del poeta maldito Charles Baudelaire entraba en conflicto directo con la planicie y vulgaridad de su prometido. Si bien, ha sido señalado como artificial y afrancesados algunos de los textos de sus primeros libros, no hay dudas que su obra rebela una sensibilidad superior, una intelectual exquisita que con el espíritu de su marido conformaba un perfecto oxímoron. Por medio de *Delmira*, Prego investiga, entrevista, lee y presenta esa imagen de una mujer atrapada en ese conflicto de desear a un hombre que no la comprende. Enrique, moldeado en los valores de la sociedad tradicional, con la constante aspiración de ser considerado uno más de la élite criolla, el rematador y ex policía proveniente de la ciudad de Florida, capital del departamento del mismo nombre, sentiría como altamente indignante el abandono de su legítima esposa. Lo humillante era que *su mujer* se fugara del hogar puesto que (convencionalismo católico mediante) le debía respeto y obediencia porque era suya, de su propiedad. ¿Cómo era posible siquiera imaginar que la muchacha no pudiera enfrentar la vida matrimonial, los quehaceres domésticos si fue educada en una familia de bien? Luego del largo noviazgo, el matrimonio se concretó. Pablo Armand Ugón (2014) elige centrarse en la figura del novio, esposo y amante; señala que mucho se investigó y especuló desde el polo de Delmira, pero el otro, el repudiado asesino fue progresivamente quedando en un olvido de censura, su imagen fue tapiada. Un aspecto, apenas, queremos tomar para no desviarnos. Armand Ugón repara en el cambio de valores que se opera en

ese individuo y ese aspecto nos puede servir para comenzar con el abordaje a la novela de Prego.

La vida nueva- práctica, católica, burguesa, *correcta* en definitiva-, que había llevado hasta el momento de su casamiento Enrique Reyes se derrumbó completamente con el abandono y el posterior divorcio. Para aceptar la vida de amantes debió trastornar completamente la visión de lo que había construido de sí mismo. Fundamentalmente debió enfrentarse a su concepción previa sobre la sexualidad, que puede situarse dentro del burgués católico- liberal. Ocurrió un cambio radical en sus valores, pero no precisamente en los de ella. Para aceptar el nuevo vínculo tuvo que estar muy enamorado y, a su vez, obsesionado por Delmira. (194)

Si bien las novelas anteriores de Prego ya habían novelado hechos del pasado traumático, *Delmira* se distancia de las otras en dos aspectos: la atmósfera creada por un Montevideo lejano en el tiempo, por un lado, y, ligado a esto, la investigación indirecta. El narrador va a construir una trama desde los relatos que llegan a él. Principalmente, sus abuelos, Juan Gadea y Ercilia Naranjo. Vemos, aquí que trabajará con una metodología cualitativa en la que priorizará los testimonios de quienes vieron de cerca el caso. De esta manera, gran parte del texto estará marcada por la subjetividad de esas fuentes primarias. Luego realiza una metódica investigación en la Biblioteca Nacional de Uruguay, en prensa de la época, sobre todo los periódicos del año del asesinato, fotografías muchas de ellas, manuscritos, todo lo que pudiera permitirle impregnarse del aire de la poetisa. Es un caso más de relato que vacila entre la historia y la memoria. Veremos ese vaivén entre la historia y la historiografía, los documentos que quedaron

solidificados y esos relatos que siguen siendo modificados. El narrador/investigador irá cotejando y configurando un relato más donde quedarán confrontados los otros relatos, las anécdotas y descripciones de los familiares y conocidos, detractores y admiradores, los críticos legitimados y periodistas amateurs. Celia Fernández Prieto<sup>xliii</sup> recuerda que “En los 90’ la memoria cotiza al alza”. En la naturaleza híbrida de la novela histórica, apunta, tiene importancia el eje de la historiografía puesto que afecta al eje de su funcionamiento semiótico. Así, continúa, la legitimidad de la obra qued [a] atada al conflicto de la confrontación, “la frontera entre ficción y no ficción quedó erosionada o minada”. En la década del 90 del siglo XX se dio ese fenómeno de revaloración de la memoria del que Prego fue un partícipe lúcido, activo y, reiteramos, con clara intención testimonial.

En veintisiete capítulos, el narrador/investigador revisita un caso policial paradigmático de Montevideo del 900. La primera imagen del relato de Prego es una voluminosa mujer envuelta en luto, en una sala que durante dos décadas permaneció igual. El monólogo del desahogo de doña María Murtfeldt Triaca de Agustini frente a los abuelos del narrador es el disparador de la historia. La conexión es subjetiva y el relato mediado, hasta condicionado diríamos, por el distanciamiento doloroso y la empatía con la madre luctuosa. El primer momento del relato se focaliza en el dolor perpetuo de los deudos. El crimen ya ocurrió, casi veinte años atrás. Víctima y victimario muertos, puesto que este último se suicidó. Ochenta años después del crimen, el escritor vuelve a trabajar sobre las diversas hipótesis. ¿Cuál es el enigma? ¿Qué es lo que mueve al Prego para hurgar una vez más en esta historia? Las mismas interrogantes de María Murtfeldt se llevó a la tumba. ¿Por qué la asesinó?

Aquella tarde, poco antes de su propia muerte , doña María Murtfeldt les dijo mis abuelos que no bien había visto aparecer

a *La Nena* tuvo el presentimiento de que algo funesto e inevitable estaba a punto de ocurrir y que trató de rastrear en las huellas dejadas por el insomnio un signo cualquiera a partir del cual, como se lee el Destino en las borras aposentadas del café o en las hojas del té, ella pudiera descifrar el mensaje e interponer el escudo de su cuerpo entre la sentencia y su destinataria. (14)

Pero el destino aciago se cumplió y la madre padeció décadas de la luctuosa vida del que pierde un hijo. El narrador tiene el testimonio de quienes fueron testigos directos del ese dolor que desgarró porque *la visitaban sin falta cada aniversario*. Especula que la intuición de la propia muerte operó en la amarga mujer para que excretara todo de una manera que hasta ese momento no se había permitido. Ese es el primer hilo de la trama, el testimonio del testimonio de la madre, por eso insistimos en la idea de vacilación entre la historia y la memoria. Esta es una novela híbrida en varios aspectos. En efecto, es ficción policial porque es el relato de un crimen y la historia de cómo se intentó revelar las causas del mismo; también aparecen las repercusiones, las consecuencias del crimen de una figura pública como la de Delmira a manos de su exmarido.

A pesar del drama particular que, las muertes de estos jóvenes, supone, el hecho constituyó en su momento (y lo sigue siendo aún hoy) una clara evidencia de un conflicto social que excede lo familiar y, todavía más, la sociedad montevideana. El hombre tradicional, conservador, amaba y deseaba a la mujer, como alude José Pedro Barrán, con la misma fuerza que le temía. La construcción del género y la delimitación de lo masculino y lo femenino han generado una lucha en distintos tiempos históricos de la cultura occidental, pero esa contienda se agudizó en el último siglo. Antes del surgimiento del individualismo, el mundo masculino supo mantener en “su justo lugar” a quien consideraba su subalterno. En una sociedad conservadora como la de esa ciudad de Montevideo del 900, Delmira no pasó

inadvertida más allá de la estricta vigilancia de su madre. Apunta, por ejemplo, Emir Rodríguez Monegal que

Meses después de editado el libro<sup>xliii</sup>, Delmira se casa pero no con el hombre que ha provocado esos versos terribles, sino con un novio que la visitaba desde hace unos seis años, un ripio, como lo llama cómicamente en una carta Roberto de las Carreras, que lo vio muy al pasar en una tarde. En realidad, la que se casa es la Nena. A las pocas semanas de consumado el matrimonio, la Nena vuelve desesperada a la casa paterna, clamando que no puede soportar tamaña vulgaridad. (55)

El autor profundiza en argumentos que abonan lo que más tarde Alejandro Cáceres<sup>xliv</sup> señala como teoría crítica tradicional acerca de la duplicidad de la personalidad de la poetisa. La nena, disciplinada, cariñosa, diurna, por un lado, y por otro, la pitia, la posesa que aparece en las noches o en momentos inesperados del día. Cáceres prefiere proponer que “lo importante en este caso no era concluir que Agustini llevaba en su interior un ser diabólico que de noche la poseía, o que en su psiquis coexistían dos seres en constante lucha por disputarse un mismo cuerpo” (27). Asimismo, señala que precisamente esa rica personalidad simplemente podía adaptarse con gran facilidad a su interlocutor. En la novela de Prego, este rasgo desconcierta al muchacho que observa con incertidumbre los silencios, las miradas distraídas o los desplantes de su prometida. El narrador sigue imperturbable al perturbado en una de las visitas que se dieron en la casa de los Agustini. Consideramos oportuno señalar que la opción de manejo del tiempo no es lineal, y aún más, el narrador va a moverse por los hechos tomando como oportunidad los testimonios y documentos que va exhumando. El narrador, investigador, periodista, vuelto al país luego de su exilio en París, recorre los

vericuetos de Montevideo como recorre los de esta historia. El fin trágico fue gestándose (los testimonios coinciden en este aspecto) y él pretende encontrar los indicios, pero es una tarea compleja encontrar el lenguaje adecuado para narrar los acontecimientos. Aquí vemos otro argumento pertinente para señalar al autor como uno de los escritores que experimentan, el grupo de “la caja de herramientas” que refiere Ezequiel de Rosso. Lo vemos en la siguiente cita donde es evidente el caso de metaliteratura.

Yo tampoco sabré cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. I se pudiera decir “Yo vieron subir la luna” o: “nos me duele el fondo de los ojos” y sobre todo así: “tú la mujer rubia era las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros rostros”... Habría que crear nuevas maneras de narrar, inéditas como inédito e imposible de clasificar fue lo ocurrido esa noche” (...) De modo que tendré que arreglármelas como el implacable dios de la escritura, si existe, me dé a entender. (168,169)

No es la única oportunidad que se cuestiona lo difícil del artificio de narrar, sobre todo cuando mucho se habló, especuló e inventó del asunto. Como ya señalamos, Prego hace que su narrador introduzca largas reflexiones desde la sensibilidad de los distintos actores. Señalamos ese desfasaje de subjetividades entre víctima y victimario. En el mismo capítulo se describe una escena cotidiana de ese vínculo.

Fumaría, sin dejar de observarla, seguirían hablando de banalidades, le preguntaría si había podido escribir algo y ella le diría que no, que estaba atravesando una mala época y de pronto acercaría su cara a la suya y empezaría a hablarle al oído en un murmullo veloz del que él podría rescatar apenas unas pocas palabras extraviadas. La vería abrir la puerta de comunicación de un tirón, desaparecer en el corredor que conduce a su cuarto (...) Enciende otro cigarrillo, el tercero en pocos minutos, en abierta violación de un código de etiqueta no escrito según el cual los hombres no deben fumar en casa ajena sin autorización expresa de la dueña de casa. (170,171)

Cuánta distancia entre los novios, la imaginación del novelista recrea los pensamientos del joven que no comprende las reacciones de ella. Qué dirían los críticos que la halagaban tanto si leyeran las cartitas infantiles que él recibía. Una niña llena de tonterías y poses, pero también, una rebelde que era capaz de escapar con él sin haberse casado.<sup>xlv</sup>

Desde ese planteo, parece sensato interpretar el tono infantil de las esquelas y cartitas destinadas a su conservador y “espiritualmente plano” prometido. Es más, el crítico apunta a la necesidad vital de la muchacha de mantener inalterable el vínculo generado con personas tan distintas como, por ejemplo: su prometido Enrique y su amigo André Giot de Badet. Cada uno, en su particular carácter, provenientes de mundos tan disímiles, enriquecían el mundo interior de la poetisa. Y así podríamos seguir sumando figuras masculinas que nutrieron su intelecto y su espíritu: Rubén Darío, Alberto Zum Felde y Manuel Ugarte, también. En la novela de Prego este aspecto también es abordado como otro hilo de la urdimbre que investigó. Dedicó el capítulo seis a recorrer el vínculo entre Delmira y el Maestro. El comienzo del mismo, evidencia que la preocupación por “el caso Delmira” en Prego tuvo un largo proceso. Los recuerdos de su exilio en París, las

visitas a la Biblioteca Nacional y las caminatas por “los Grandes Bulevares o la rue Monmartre” (63). Imaginó verla caminar por esos lugares parisinos, incluso “una o dos veces [le] pareció verla llegar del brazo del poeta Rubén Darío, su Maestro”. Consideramos que este y otros desvíos del asunto principal apartan de la novela policial a la inglesa y lo acerca al noir. Es un devaneo de la conciencia donde el narrador expone lo complejo del caso. El crimen, un siglo después sigue conmoviendo y generando enigmas. El resto del capítulo lo dedica al intercambio epistolar en el que Delmira pide ayuda al poeta y reconoce su crisis. Ya hemos cómo suple con su imaginación las reacciones de los personajes, sobre todo las de Delmira. El narrador investigador transcribe las cartas como valiosos documentos que le permiten armar un rompecabezas complejo, las diminutas piezas son escrutadas con cuidado.

Entonces, en los primeros días de agosto de 1912 le escribe una larga carta a Buenos Aires. La tengo aquí, delante de mí, reconozco esa letra alta que parece dibujada con cierta dificultad, como una tarea escolar: “Perdón si le molesto una vez más. Hoy he logrado un momento de calma en mi eterna exaltación dolorosa. Y éstas son mis horas más tristes. En ellas llego a la conciencia de mi inconsciencia. Y no sé si su neurastenia ha alcanzado nunca el grado de la mía. Yo no sé si usted ha mirado alguna vez la locura cara a cara y ha luchado con ella en la soledad angustiosa de un espíritu hermético. No hay, no puede haber una sensación más horrible. (64)

La joven busca ayuda en espíritus que puedan comprenderla, era improbable que su prometido lograra entender siquiera el porqué de esas crisis y sus repercusiones. En efecto, la *invisibilización* de la voz femenina en el discurso,

como apunta Elena Romiti,<sup>xlvi</sup> empujó a algunas mujeres a la negociación con el poder hegemónico del hombre, a ceder y conceder al patriarcado, incluso para poder emanciparse ingresando al espacio visible, legitimado. Delmira actuó de esa manera, en parte, amparándose en aquellos referentes de la intelectualidad que legitimaban con su padrinazgo el ingreso al circuito intelectual, al sistema, aunque en un espacio diferenciado, apunta Romiti.<sup>xlvii</sup> Por otro lado, se dejó llevar por su ser sexual y se entregó al vulgar, al ripio, a Reyes. Ambas circunstancias moldearon el mito de Delmira, su obra, su vida y su temprana muerte.

#### 2.4.2- *Las imágenes de la ignominia.*

Otro aspecto que aborda la novela de Prego es cómo las fotografías de la escena del crimen (aunque sean un documento más que valioso para el investigador) son un acto ignominioso. Más allá de la curiosidad, más allá del morbo con que se difundieron las imágenes del cuerpo ensangrentado de Delmira, pretendemos vincular la propuesta de Prego con un aspecto ya señalado: la mujer que se desmarca de lo aceptado por su sociedad debe pagar un alto precio por el exceso. La hipótesis que postulamos aquí apunta a que la fotografía fue la forma de exponer públicamente las consecuencias de la insurrección. El *peaje* que la excéntrica debió abonar por cometer *hybris*. Nuevamente, recurrimos a algunos señalamientos que realiza Mabel Moraña quien señala la pertinencia de preguntarse acerca del dominio de lo privado en cuanto a lo físico: “El cuerpo ¿pertenece a la cultura o a la naturaleza? ¿Cuál es el dominio? Es el lugar de la lucha, lugar de sacrificio, de celebración o de perversión. Es donde se articula la conciencia moderna. Expuesto, sacrificado, ritualizado.<sup>xlviii</sup> La decisión de matar a su mujer (en el caso de que pensáramos que fue un homicidio y no un pacto suicida) connota múltiples lecturas. El hombre, quien por derecho social y

religioso debe enseñorearse de su mujer puesto que es suya (como propiedad privada) vio alterado el orden y atacada violentamente la institución del matrimonio. El miedo a la mujer que no teme empoderarse es lo que, de alguna forma, descontrola al conservador muchacho. Desde esta postura, la sanción moral también la hace el resto de la sociedad. Consideramos que la prensa fue la herramienta utilizada para continuar disciplinando. El horror de la imagen excede el caso particular, esa humillación no sería solo para la poetisa sino para toda aquella muchacha/mujer que se atreviera a sublevarse. El mensaje en realidad era para el género femenino pensamos y no solo una afrenta personalizada en Delmira. De alguna manera, esta es la respuesta de esa sociedad tradicional, conservadora, a la rebeldía femenina que se materializó en esta joven:

La crónica, el relato, discurre entre fotografías de la “eximia poetisa” y de los cadáveres de Delmira y Enrique Job Reyes. En una de ellas Delmira aparece en un innoble primer plano, extendida en el piso, de cara al techo. La fotografía está tomada desde un ángulo según el cual la desordenada cabellera de la poetisa parece invadir el ojo procaz de la cámara, como si hubiera escogido esa postura desinteresada de ausencia para esperar a la muerte, esa muerte trágica por ella presentida desde la niñez, cuyo rostro esquivo había aprendido a conocer y a tolerar o admitir. (102)

Es, también, una postura tomada frente a algunos “avances” de esa modernidad propuesta por la presidencia de Luis Batlle Berres. Cáceres (2006) considera pensar que “es sensato y maduro pensar que esta mujer sensible e inteligente era también un ser sexual como lo somos todos” (24). Agregamos nosotros, que esto es sensato pensarlo hoy, en el Montevideo de 1914 era sencillamente sacrílego.

También señala este autor que “es más lógico pensar que lo que la poeta hizo con su discurso fue retar a la sociedad en la que vivía subvirtiendo el rol de la mujer al aparecerse sexualmente activa y amando al varón”. Concretar con su cuerpo lo que exclamaba en sus versos fue inadmisibile y, por ende, era necesario purgar el pecado, el atrevimiento. Exponer su cuerpo ensangrentado, vulnerado, nos lleva a pensar en lo frágil, líquido y borroso que se vuelve el límite entre la vida privada y la pública. Sin embargo, el escarnio público produjo diversas reacciones; rápidamente las aguas se dividieron en su momento y esta situación se perpetuó durante décadas, la novela de Prego da cuenta de ese debate puesto que confronta las interpretaciones de diferentes actores. Por ejemplo, el autor recurre a lo escrito por Alberto Zum Felde,<sup>xlix</sup> interpretando que esa suerte de oración fúnebre era una “forma de defender la memoria de su amiga”.

“Una tarde de julio de 1914 cundió por la ciudad la noticia de que Delmira Agustini había sido hallada en una ajena alcoba, muerta de un balazo en el corazón, junto al cadáver de su marido, que aún apretaba en su mano rígida el arma con que la había ultimado. Los diarios llenaron páginas con las crónicas de aquel suceso, sin respeto ni piedad por la poetisa, en una puja de sensacionalismo realista, en el que cupo a la fotografía la parte más odiosa. La torpe vulgaridad de un desborde informativo fue el último regalo que hizo la vida a esta criatura extraordinaria, creadora de uno de los mitos más originales que existen”.

Zum Felde incurre en algunos errores. (103)

Aunque los errores u omisiones de información también son referidas por el narrador, lo que nos interesa señalar es la fuerza con la que en ese réquiem Zum

Felde se vale de la misma herramienta para limpiar la mancha, para evidenciar la indignación que produjo exponer el cuerpo de una intelectual. Los calificativos de “torpe” y “vulgar” para el accionar de los responsables de los periódicos marcan una línea divisoria entre la gente común que consumió con avidez todo ese material de pastiche amarillo y los intelectuales, amigos o, tal vez, los que simplemente al respetaban porque entendían que Delmira tenía una sensibilidad exquisita y, comprendiera o no, había logrado pasar de ser objeto a ser sujeto de poesía, tema de poesía para ser poeta, ese paso que no le era permitido a la mujer a excepción de que fuera por inspiración religiosa .<sup>1</sup>

Detengámonos ahora en una de las imágenes, tal vez la que provocó más curiosidad y la que despertó mayor indignación. Puede trazarse un triángulo con los tres focos de atención: en primer plano, tendida en el suelo, Delmira; más atrás, en un segundo plano, dos figuras masculinas. Por un lado, agonizando en la cama, con la cabeza vendada, Enrique, por otro lado, un hombre parado. A este último se le puede ver solamente su indumentaria que se parece más a la de un carnicero en plena faena que a la de un médico o enfermero. Manchas negruzcas pueblan la alborotada cabellera de la mujer “sacrificada”. Cuando los encontraron, indica el narrador, estaban juntos. El hombre, superado por la situación decide morir junto a la que sigue considerando “su mujer”, a pesar del reciente juicio de divorcio que estaba a punto de llegar a sanción definitiva. El lazo disuelto unilateralmente por la mujer, tras un fugaz periodo de convivencia constituyó un desafío al dominio, al poder de su marido. Ahora bien, Reyes no le sirvió como marido, pero los furtivos encuentros y los comentarios póstumos de quienes fueran sus cuñadas, conducen a la idea que el amante, su virilidad, su cuerpo era lo que la seducía. Podemos observar los planteos de Amir Hamed<sup>li</sup> respecto del vínculo Reyes Agustini, donde señala que era de esperar el fracaso conyugal puesto que esa unidad poeta-mujer reclamaba en su escritura un ser sobrenatural, superior, divino: “Su boda (...) resultó un fiasco porque distaba mucho de la sintaxis de sus versos. Si su poesía apostaba a coitos sobrehumanos. (...) En realidad, después de haber firmado esos versos, es más probable que cualquier

hombre -o cualquier mortal- le hubiese resultado igualmente banal”. Pero ese hombre, ¿podría seguir permitiendo una situación donde quien tiene el poder es la mujer? Rendido o no a los pies de su tirana ¿qué tanto le afectaría el sospechar que la podría estar compartiendo? <sup>lii</sup> Prego focaliza su narrador un par de veces en la incertidumbre de Reyes. El miedo a perderla es superado solo por la humillación de tener que compartirla. De este modo, dedica algunos espacios a mostrar cómo la espiaba, la seguía. El tópico de los celos (tan trabajado en el proyecto proustiano) también aparece como otra vía posible para explicar el móvil del crimen.

En medio de un charco de sangre, tiradas en el piso, hay dos personas, un hombre y una mujer. Están inmóviles, al parecer muertos, a los pies de un camastro cuyas sábanas se hallan en el mayor desorden, ellas también ensangrentadas. La mujer, joven, hermosa, semidesnuda, está boca arriba, con las piernas algo recogidas. El hombre, también joven, descansa su cabeza en el hombro derecho de la mujer. Un delgado hilo de sangre se ha deslizado por debajo de su cabeza yacente, ha corrido por el hombro de la mujer y luego ha seguido camino hacia el piso, donde ha formado un charco de buenas dimensiones. Un gran espejo oval está también salpicado de sangre, así como una alfombra oscura. (...) “Ella está muerta, pero el hombre vive aún”. (Dijo el comisario luego de auscultarlos unos segundos). (96-97)

#### 2.4.3- *Muchas preguntas, pocas respuestas.*

El cisne herido de muerte es humillado en público. ¿Acaso el disparo en la cabeza no fue una violenta forma de resistencia? El marido convertido en amante, el señor vuelto vasallo, su poder mancillado por el subalterno. La cabeza, eso que le había permitido disfrutar de halagos y elogios era, a su vez, la barrera. Su intelecto era el enemigo y él disparó sin dar tiempo a defenderse. Prego analiza las diferentes hipótesis manejadas teniendo como acción central el hecho que la mujer estaba poniéndose las medias cuando fue sorprendida por el disparo. Poco se sabe, a ciencia cierta, si tuvo algún instante de lucidez para discernir lo que le estaba ocurriendo. Cáceres niega la hipótesis de la premonición de la muerte: “No quiero caer, de ninguna manera, en algo tan burdo como el volver a iniciar la teoría que sugiere las premoniciones”. (28) Prego, sin embargo, (y en esto vuelve a apartarse de la “objetividad” de la novela histórica) dedica largos pasajes a esa extraña ensoñación, a ese ensimismamiento que era interpretado como una sensación de anticipo. Por otra parte, con respecto a la otra teoría, la del pacto suicida, Cáceres coincide con lo señalado cuarenta años antes por Carlos Martínez Moreno<sup>liii</sup> : “porque no cuentan las desventuras del zángano, aunque la abeja real, en esta extraña historia, también muera. Ella provocó el encuentro, ella provocó su muerte, ella fue la empresaria”. Es posible que quienes admiren a la poetisa piensen que las palabras de Martínez Moreno empoderan a la mujer, dándole también una fuerza viril, o más aún, sobrehumana (recordemos que no era fácil llegar a consenso acerca de la inteligencia femenina a comienzos del siglo XX). Por su genio, Delmira pertenecía a ese escaso grupo de pitias. Por alguna razón (divina, sobre todo), esta muchachita era un ángel/demonio. Pero, por otro lado, es posible interpretar en las palabras de este autor que la mujer tuvo su merecido. Pagó con su sangre sus extraños devaneos que impedían que fuera la casta y abnegada esposa que Reyes pretendía al momento de casarse, *la mujer con dedal* que refiere Barrán. Lo que sufrió el hombre fue una estafa y el veredicto fue “culpable”. Culpable ella y culpable él. Ambos, contrarios, pasionales se consumieron mutuamente. La batalla librada, el cuerpo, el trofeo y el objeto del que Enrique se sentía dueño. En tal contexto, la posesión sexual que precediera al disparo constituye un claro acto de restitución para el hombre. No importará para

él, el consentimiento; si fue con o sin amor suya. La dignidad mancillada o su dolor, o ambos, empujaron para empuñar el arma asesina.

En el capítulo veintiséis de la novela de Prego, el narrador evoca una charla con Rodríguez Monegal que es reveladora respecto de la necesidad de volver al caso y escribir acerca de él. El crimen de Delmira no está resuelto y Prego tiene elementos para retomarlo.

Salimos cuando estaba anocheciendo en aquel verano de París. “Yo que vos trabajaba esa tesis”, me sugiere Rodríguez Monegal. “La muerte de Delmira no fue solo un accidente impuesto por el desvarío de un hombre celoso. Con su doble personalidad y su doble vida, Delmira se preparó para esa muerte con tanta minucia como si ella misma hubiera seleccionado las póstumas fotografías escandalosas, previsto de alguna manera la crónica roja de los periódicos. La Pitonisa y La Nena solo podían acabar fundiéndose en esa doble imagen de la mujer inmolada. (267)

La mató porque era suya, la creía suya como durante siglos el hombre se sintió (porque tuvo el privilegio) con el derecho divino de poseer y dominar a la mujer. El cuerpo, desde esta postura, define las obligaciones y los privilegios. El capítulo IV de su libro *La construcción del sexo*, Thomas Laqueur especifica que es en definitiva el pene, el tenerlo o no, lo que ha dotado de privilegios a unos y obligaciones a otras:

El pene era, por tanto, un símbolo del estatus más bien que signo de alguna otra esencia ontológica profundamente

enraizada: el sexo verdadero (...) que concede a quien lo posee ciertos derechos y privilegios (...) Las criaturas dotadas con pene externo se proclamaban niños y pasaban a disfrutar de los privilegios. (235)

Penetrarla antes de matarla fue un acto de dignidad masculina. Las imágenes que publicó la prensa constatan que la mujer fue asesinada luego del acto sexual. Su desnudez y el camastro revuelto son pruebas de ese juicio y sacrificio al que fue expuesta. Prego repara una y otra vez en las medias que no se terminó de poner la mujer. Este dato afirmaba aún más la hipótesis del asesinato, el sorpresivo ataque del hombre. Desde estos planteos, parece reveladora la elección de Delmira de asociarse analógicamente con el Cisne en su poesía.<sup>liv</sup> El ser andrógino que es esencialmente misterioso y que el Modernismo eligió como símbolo del exotismo del poeta. Mujer que siente como tal, pero piensa y se expresa con una fuerza viril. Solo atacándola mientras ella estaba desprevenida podría vencerla. El cisne ensangrentado remonta vuelo, su hiperbólica mancha de sangre tiñe todo a su paso. No pertenece a este suelo y, por lo tanto, se eleva, busca otro espacio.

Dos días después del drama, como decían los diarios, Montevideo (el pequeño y pacato Montevideo de entonces, dispuesto a escandalizarse con los mólicos sarcasmos que le proponía Roberto de las carreras, ese mismo Montevideo estremecido años atrás por la muerte del poeta Federico Ferrando a manos de su amigo Horacio Quiroga) seguía interrogándose acerca de las oscuras motivaciones del hecho. (104,105)

Más adelante el narrador llegará a una reflexión que si bien no cierra el caso, al menos refiere por qué todavía hay más dudas que certezas. Y por lo dicho hemos encontrado un detractor. En un artículo digital,<sup>lv</sup> el escritor y periodista español Ricardo Bada reconoce el talento de Prego como periodista, pero advierte que, desde lo estético, la novela no está a la altura que el tema y el personaje de Delmira requieren. “El libro de Omar Prego, magnífico periodista, adolece de un exceso de periodismo y un déficit de creación verbal en torno a alguien como Delmira que la está pidiendo a gritos”. En unos pocos párrafos los reproches y sarcasmos superan los tres (escasos y nimios) argumentos que parten de un hecho, el desconocimiento de la obra en su conjunto y de la influencia de Proust. El conocimiento lingüístico de español y francés de Prego iluminan el asunto. Si en una página el nexa “como” aparece en cinco oportunidades (hace lo mismo con el nexa subordinante “que” en un uso insistente del estilo indirecto), no es redundancia, hay énfasis; si anota “nació un 11 de mayo”, no desconoce que el mes de mayo tiene solamente un día once, hay una opción estética. Como Marcel, hay una preocupación genuina por la metacognición del saberse escritor/escribiente, es decir, un escritor que tiene múltiples referentes para contar lo que solo él es portador. Una preocupación por saberse responsable de esa memoria privada que, una vez escrita, va a nutrir la memoria colectiva. Compartimos esas palabras finales de Bada en cuanto al reconocimiento del valor del trabajo de Prego; lástima, lástima que son escasas y finales.

Volviendo a *Delmira*, queda resonando al final lo que Roberto Ferro señalaba con respecto a la narrativa de Onetti, la postergación de un cierre definitivo, la imposibilidad de dar por cerrado el caso. ¿Acaso importa?

(...) ¿qué habría ocurrido? Imposible decirlo, claro, sobre todo porque nuestra mirada de hoy es incapaz no solo de ver con razonable claridad los hechos, sino de imaginar siquiera ese ambiente asfixiante en el que nada o casi nada podía ser llamado por su nombre, en el que ciertas cosas simplemente no

existían por el hecho de ser inmencionables, porque las palabras que podían invocarlas no se pronunciaban ni en voz baja ni en la intimidad más secreta de un dormitorio. (249)

El final de la novela es el encuentro con Josefina, en un halo de humo de cigarro el narrador intenta dialogar, pero poco puede agregar. Ha leído, hurgado en fotos, bibliotecas y en los recuerdos (propios y ajenos) para contar la historia de la historia de la muerte de Delmira. Casi un siglo después del crimen, el mito fue revisitado con la pasión del quien trabaja las palabras seleccionando y cincelandos el discurso. Esta es una de esas novelas que sin exagerar podemos decir que son una sofisticada pieza de orfebrería lingüística y estética.

## 2.5 - Cierre de la década: “Igual que una sombra”

*Ella es una sombra  
que nubla mi frente  
cuando, sin querer, la nombra.  
Es mi pasado, es mi presente.  
Y yo no puedo borrarla de mi mente...*

Enrique Cadícamo, Osvaldo Pugliese, 1946

El investigador privado Ocampo se enfrenta en esta novela a un triple misterio. En primer lugar, una clienta le pide que busque a su novio desaparecido; luego, ella también desaparece y es encontrado su cadáver. Por otra parte, otra clienta lo contrata para investigar a su marido porque cree que la engaña. Dos mujeres ajenas a un Montevideo lleno de sombras, una, española, la otra, proveniente del interior del país; una, proveniente de clase alta y familia acomodada, la otra, una anónima de origen humilde y con un futuro de incierto. ¿Qué une estas dos historias? ¿En qué medida, el investigador se involucra en ambas? El turbio mundo de las drogas, extorsiones, seguimientos y teléfonos intervenidos son puntos de contacto. La manera en que Ocampo se ve en esos otros perdedores de la vida, también. Una vez más, Prego elige como contexto de su relato un año significativo para la historia de Uruguay. Los hechos ocurren en Montevideo, en 1972. En los 18 capítulos en los que está estructurada, se alternan los enigmas particulares con un telón de fondo que se tensa cada vez más. Las múltiples referencias históricas como atentados del MLN<sup>lvi</sup> y la represión militar generan una violencia en aumento. Las repercusiones en la prensa oral y escrita son el termómetro. También la policía participa de las detenciones (capturas), golpizas y ajusticiamientos.

Es la más musical de todas, desde el título suena el fuelle del bandoneón, característico, y así, alternándose con piano y violín, invitan a comprender que nostalgia y melancolía lo impregnan todo. El manejo intertextual es constante con una única excepción, el capítulo catorce donde Ocampo conversa con Blanca, una prostituta de la Ciudad Vieja. Allí hay un dejo melancólico por la toma de conciencia de la vejez, pero discursivamente no hay intertextualidades. No obstante, pensamos que puede ser una correspondencia interna con otra novela. ¿Acaso esa prostituta no es Blanca, la hermana de Andrea Morel de la novela *Sin antes ni después*? De todas formas, tanto en los capítulos que narra el investigador como en los que lo hace una voz extradiegética, es notorio el perfil de intelectual inquieto, de lector voraz del periodista que es, en este sentido, reflejo del otro periodista, de Prego. En el capítulo dos, por medio de una analepsis se actualiza un diálogo en el que Clara Burgos va a la oficina de Ocampo en el barrio Ciudad Vieja. En ese diálogo podemos observar cómo se percibe el detective y que expectativas tuvo.

-En un tiempo aquí vivían las clases altas. Después empezaron a marcharse hacia otros barrios y poco a poco sus casas se convirtieron en tiendas, oficinas, bares de camareras, pensiones de mala muerte o edificios ruinosos ocupados por vagabundos, por intrusos.

-O por detectives.

- *Touché*. En primer lugar este edificio es muy bueno, el alquiler es razonable y a mí me gusta mucho la Ciudad Vieja. A mis clientes también. Este es un barrio donde difícilmente tropezarán con amigos y conocidos. Además, acá tuvo su estudio alguien a quien yo admiro mucho, el doctor Carlos Quijano. ¿Nunca oyó hablar del semanario *Marcha*? Yo siempre soñé que algún día iba a colaborar en él.

- ¿Usted es periodista?

-Fui algo parecido. Pero en *Marcha* no existía una rúbrica policial. No publicaban el tipo de literatura que yo era capaz de producir. (37)

Ocampo atraviesa la ciudad montevideana en busca de claves para descubrir lo que le pasó a Clara. Y el enigma de su muerte se mezcla con la música del tango que va tiñendo de notas grises los edificios, las calles, la gente. Por momentos, pueden percibirse secuencias cinematográficas típicas del cine de los cuarenta y cincuenta que connotan ese paisaje nocturno, lúgubre, inquietante.

El personaje de Clara Burgos abre y cierra el relato, la española de familia acomodada<sup>lvii</sup> que escapó hacia América en busca de libertad y el enigma de su muerte. Desde el primer capítulo la situación inicial instaaura el misterio de la ausencia, el hecho de que Clara no llegó a la cita que tenía pautada con el investigador provoca en este la necesidad de buscar respuestas. El capítulo uno está narrado desde un punto de vista extradiegético y omnisciente porque durante la espera, Ocampo observa la calle desde una cervecería de la Ciudad Vieja. Podemos ver las reflexiones que le provoca ese paisaje humano de contrastes, donde la elegancia y distinción caminan por la misma calle que la miseria y la marginación; donde la desidia es lo que impera.

Después de pagar permaneció unos minutos indeciso, mirando pasar la misma fauna que vio desfilas mientras esperaba a la muchacha: mujeres empinadas en sus vertiginosos tacones, jovencitos de dudosa apariencia, gente que se precipitaba hacia los últimos ómnibus, requecheros disputándose las bolsas de basura a los perros hambrientos. Vio pasar otra vez a la vieja pordiosera de siempre, enlutada, la cabeza envuelta en un

pañuelo mugriento, arrastrando un atado probablemente lleno de sobras. (11)

Como en los textos anteriores, Montevideo es presentada desde diferentes perspectivas, los lugares icónicos, pintorescos (algunos de ellos descuidados), también, la gente que los transita. No queremos dejar de insistir en cómo se va construyendo con el discurso, un paisaje gris, de realismo sucio como señala Juan Justino Da Rosa citando a Oscar Brando (2008:5).

Con la muerte de Clara, otro personaje llegará para convertirse en cliente de Ocampo. Julia viaja desde España para resolver los trámites necesarios, cremar el cuerpo de su hermana e intentar saber por qué la mataron, aunque lo intuye. Con el ingreso a escena de este personaje, Prego revisita un tópico que también trabajará en *Sin antes ni después* (2004), las hermanas, la mujer y su doble. Julia irá dibujando el perfil de su hermana en las sucesivas charlas con el detective. Julia es la antítesis de Clara, y siente como un peso desmedido el hecho de tener que resolver los conflictos generados por la rebelde de la familia.

Cuando descolgué el tubo una voz con inconfundible acento español, después de preguntarme si hablaba con el señor Ocampo, dijo que acababa de recibir un mensaje de la señora Julia Burgos, hermana de la difunta Clara Burgos. La señora Julia Burgos llegaría al día siguiente y deseaba entrevistarse conmigo acerca de todo lo relativo a la muerte de su hermana. Durante su estadía en Montevideo se alojaría en el Victoria Plaza Hotel. También me dijo que fueron ellos-la Embajada- quienes informaron a la señora Burgos de mi relación profesional con su hermana. Quedamos en que yo pasaría por el

hotel alrededor de las seis de la tarde. No pregunté cómo se habían enterado de mi “relación profesional” con Clara: supuse que el dato se los debió proporcionar Godoy. (107)

Solamente en esa cita pueden identificarse varios elementos que fundamentan lo que apuntábamos. En primer lugar, mientras Clara se contacta directamente con el investigador, en el caso de Julia, la conexión la realiza la Embajada española. Nótese que en el fragmento se refieren en tres oportunidades a “la señora Julia”, y en ningún caso a Clara como tal. Acordaron que el investigador pasaría a buscarla a las seis de la tarde, en cambio; Clara había quedado en verse con Ocampo a las diez de la noche en una cervecería de 18 de Julio y Yí. La independencia de Clara, de alguna manera, responde también a una vida disipada, marginal con respecto a su pasado de alcurnia.

### *2.5.1- En estado de alerta.*

¿Tendría razón Santiago, habría que arrasarlo todo y empezar de nuevo, de cero? ¿Revolución o Mierda? ¿La única respuesta a tanta miseria era un pueblo en armas decidido a matar o morir? Para él ya era tarde, piensa, con envidia. Eso había dejado de importarle hacía demasiado tiempo; la desazón, el asco, sobrenadaban apenas lo que tardaba en olvidarse de la vieja encorvada, de las muchachitas condenadas a la prostitución. Eran demasiados años de aceptación, de aprendizaje del arte de

acomodar el cuerpo, de dejarse arrastrar por la corriente, de convivir con el desánimo, la indiferencia, la abulia. (12)

Ese pensamiento evoca una vida de años de fracasos, un hombre más próximo del retiro que de la acción. No obstante, al cotejar con el resto de los capítulos y aún más, con la novela siguiente, podemos afirmar que cronológicamente es un hombre de unos treinta años. Entonces, el impacto es mayor, el hombre se siente tan decrepito como “los chiquillos andrajosos”, “la vieja pordiosera” y “los perros hambrientos”. Incluso, el personaje parece que mimetizara la ciudad empobrecida, desgastada y en crisis.

Un patrullero dobló en la esquina y se internó lentamente en las solitarias avenidas del Prado. Su casa también estaba en penumbras y en toda la extensión de la calle no se veía un alma. El miedo se había apoderado de la ciudad o la estaba ganando poco a poco, piensa, como una peste. (13)

Podríamos decir que es esa tensa calma que caracteriza a las tormentas desaforadas. Ocampo vive en un barrio apartado del centro y que está en el límite de una zona de caserones, de habitantes burgueses. Ocampo ocupa, cuida la casa de Paso Molino, de otro periodista que tuvo que huir (Casal o Casalito, el personaje de *Último domicilio conocido*). Vive de agregado, trabaja como investigador privado y, aun así, sin tener que pagar un alquiler, las cuentas no le dan. Por eso, cuando sale cada día a trabajar y pasa por el barrio vecino el contraste lo golpea, porque, además, desde esos lugares salen algunos de sus clientes.

La primera situación violenta que sufre el investigador es cuando en medio de la noche ingresan a su casa, son policías, lo llevan en medio del desconcierto ante el comisario Godoy, otro personaje del mundo ficcional de las novelas de Prego. Esa situación violenta es la escena que se va a repetir con mayor frecuencia durante toda la década. El cruce de lo privado (la historia particular del detective) con el contexto histórico político (ataques y represión). Es recurrente dentro de las herramientas que utiliza el autor, que vuelva al golpe que conecta dos situaciones o más. En este caso, un sueño, Ocampo recuerda, sueña con un cortejo fúnebre. La imagen poetizada volverá a utilizarla en la novela siguiente, pero será un funeral real, el de Julio Cortázar que, por otra parte, también figura en *La fascinación de las palabras* (1996)<sup>lviii</sup> y con la misma secuencia descriptiva.

Ignora en qué momento se quedó dormido. Sabe que soñó de nuevo con el mismo cortejo interminable que lo asediaba desde hacía noches en el cual todo el mundo- hombres, mujeres, niños- acataba un luto riguroso. Él marchaba entre los últimos y a causa de ello no podía divisar el féretro, cargado a hombros por compañeros del muchacho asesinado. En cambio, veía una parte de la multitud remontar una cuesta con paso pesaroso. El único ruido provenía de las pisadas, semejante al del mar en una playa pedregosa.

Lo despertó un súbito estrépito que al principio confundió con un redoble fúnebre. No bien terminó de despabilarse comprendió que estaban golpeando a la puerta y supo que solo la policía podría llamar a esa hora y con esa furia. (20)

2.5.2 - *De por qué Ocampo no es el Philippe Marlowe montevideano.*

Así como Chandler detalla la pulcritud de su detective, y dedica para ello largos párrafos, Prego destina espacio significativo para mostrar la geométrica figura *antidetektivesca* cuyo desaliño deja una estela reconocible. Ocampo lee a Chandler y conoce a esa figura que disciplinadamente cuida de su aspecto como de sus métodos para resolver los casos que le llegan. Es un detective que lee a otro, pero dista mucho de ser su epígono del Río de la Plata. En la siguiente cita asistimos al nacimiento de Marlowe en *El sueño eterno*, podemos observar lo meticuloso del chequeo final en cuanto a su aspecto. Una buena primera impresión le valdrá seguir con el caso que se le presenta.

Me había puesto el traje azul añil, con camisa azul marino, corbata y pañuelo a juego en el bolsillo del pecho, zapatos negros, medias negras de lana con dibujos laterales de color azul marino. Iba bien arreglado, limpio, afeitado y sobrio y no me importaba nada que lo notase todo el mundo. Era sin duda lo que debe ser un detective privado bien vestido. Me disponía a visitar a cuatro millones de dólares. (7)

Metonímicamente refiere al general Sternwood y sus dos hijas veinteañeras. Una de ellas, Carmen, destaca en el detective su altura y su fuerza que hacen confundirlos con un boxeador profesional. “No exactamente. Soy un sabueso” (9), agrega él. También puede desprenderse de los diálogos con las mujeres, su atractivo y una sensualidad que intensifica su carácter atrevido.

- No entiendo qué razones puede tener para ser tan reservado- dijo con tono cortante-. Y no me gustan sus modales.
- Tampoco a mí me entusiasman los suyos- dije-. No fui yo quien ha pedido verla. Me ha mandado usted a buscar. (...)
- No consiento que nadie me hable de esa manera- dijo con la voz velada. Seguí donde estaba y le sonreí. Muy despacio, la señora Regan cerró la boca y contemplo la bebida derramada. (...)
- ¡Vaya! ¡Qué hombre tan sombrío, tan guapo y tan bruto! Debiera tirarle un Buick a la cabeza. Froté un fósforo contra la uña del dedo gordo y, de manera excepcional, se encendió. Lancé al aire una nube de humo y esperé. (24,25)

Detallista, provocador, consciente de sus limitaciones y por lo mismo, gran observador para detectar las debilidades en los demás. Todo en él exhala a orden y pulcritud, alineadas con el tipo de clientes a los que aspira. Lo importante es que piensen que gana bien para que sepan que deben pagar bien.

Yo alquilaba habitación y media en la parte trasera del séptimo piso. La media habitación era parte de un despacho que se había dividido para conseguir dos pequeñas salas de espera. En la puerta de la mía, que nunca cerraba con llave, por si acaso llegaba un cliente y estaba dispuesto a sentarse y esperar, solo estaba escrito mi nombre. (65)

Ocampo vive en un departamento del Prado, de un barrio que supo ser emblema de la burguesía acomodada de Montevideo a comienzos de siglo XX, pero que con las décadas fue cambiando su fisonomía hasta convertirse en un oxímoron. Estas imágenes recuerdan las observaciones de Balzac y el barrio Latino de París, donde se hallaba la pensión de Mme Vauquer. La elección del barrio para presentar al detective no solo nos marca las distancias que debe recorrer para llegar (su oficina se encuentra en la Ciudad Vieja), sino que es una manera estratégica de cuestionar esa sociedad hipócrita. Muchos de sus clientes también vivían en el Prado. Prego se vale con recurrencia del desdoblamiento explícito para señalar las distancias entre Ocampo y Marlowe.

Hice un gesto como para espantar una mosca y de golpe me vi como si yo fuera un espectador. Era como si me hubiera apartado bruscamente para ir a instalarme en una imaginaria primera fila de butacas, en una platea en penumbras. Desde ella podía observar a ese hombre que empezaba a envejecer y a engordar. (66)

En esa secuencia se ve a sí mismo discutiendo con una hermosa y sofisticada mujer y aparecen sus lecturas y su autocompasión. Se escucha discutir y reconocer que no es ni Nick Carter, ni Marlowe y ni siquiera el detective Jakc. Toda la novela va a estar transida por ese entretejido de imágenes del cine policial norteamericano, la lectura de *Viento rojo* y los tangos que Ocampo (Prego también) considera de excepcionalidad. Lo que vuelve más patético a Ocampo es que en su autodidactismo se limita a la lectura de un manual de cuarta y a las novelas que son consideradas de mero entretenimiento, pero él no las ve así. El detective uruguayo mira con desencanto su propia imagen y sabe que por más que lo intente no va a llegar a ser como Marlowe que es, en definitiva, su utopía personal.

### 2.5.3 - Más bifurcaciones: Cajas chinas, Cine y Tango.

Hemos elegido estos elementos para cerrar el abordaje puesto que son, a modo de *leit motiv*, hilos conductores en tres niveles. En primer lugar, elementos de lo fantástico o lo no realista. Esa idea de mundos posibles que coexisten y en algún momento se conectan o se perciben mutuamente. Es una Montevideo dentro de otra, *mise en abime* que se proyecta infinitamente. Así, en segundo lugar, y como resultado de lo primero, identificamos que los personajes se mueven misteriosamente en las sombras y parecen duplicados. En las jornadas de homenaje que la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la República le hiciera a Onetti, en 1994, en coordinación con otras instituciones uruguayas y argentinas, Prego alude a los mundos paralelos que los escritores crean. Porque “el escritor jamás se complace con lo que ha hecho, todo le parece provisorio, pasos apenas de esa necesidad de búsqueda que lo consume y que es su razón de ser”, dice. En efecto, pone énfasis en la insatisfacción y en la rebeldía de quien escribe y crea mundos que invaden y hasta suplen “lo real”. En ese juego es que Prego ubica a autores como Flaubert, Proust, Kafka, Faulkner, García Márquez y, por supuesto, Onetti. Aunque no resuelvan la razón que genera ese impulso creador, no dejan de seguir intentando, prefigurando realidades posibles. Algo que queremos destacar es que además señala que ese mundo paralelo va *inficionando* “esto que pensamos la realidad”. Esa capacidad de infectar, corromper o envenenar implica una valoración de ese paralelo ficcional.

Por otra parte, el juego del doble, en cuanto existencia de seres duplicados, también se da en estos dos planos o más y es, en los relatos de este autor, una preocupación que se repite. Es una manera también de traer reminiscencias de ese pasado reciente de identidades intercambiables, de muertes y resurrecciones

sospechosas, de un conocimiento limitado del otro., los otros. Por último, todo eso parece envuelto en una atmósfera cinematográfica que recrea esa estética de los policiales norteamericanos, adaptada a los rincones (sobre todo urbanos) rioplatenses. En esa atmósfera, por supuesto, no falta el humo del cigarrillo que se funde con la niebla portuaria que invade la ciudad vieja y, de fondo, melodías y letras de tangos. Esos que para Prego “nos lleva a Jung y al inconsciente colectivo, en el que estamos metidos hasta el pescuezo en este terreno como en otros”. (270)<sup>lix</sup>

Montevideo parece dormir o finge hacerlo y una vez más lo asalta la sensación misteriosa, inexplicable, de habitar una ciudad hueca, una ciudad concéntrica, diseñada de tal modo que dos ciudades puedan coexistir sin llegar a encontrarse jamás, a no coincidir nunca. Dos ciudades incrustadas la una en la otra, parasitándose, transformadas en laberintos por los cuales circulan furtivas sombras clandestinas sin riesgo alguno de encuentros imprevistos, de cruzarse con hombres y mujeres comunes, con amas de casa obligadas a salir cada mañana a hacer las compras, a llevar a los niños a la escuela, ni con grises funcionarios o empleados de almas muertas. (17,18)

Como señalamos, los personajes habitan un espacio y perciben el misterio de sentir que hay otro plano, otra dimensión. Incluso, cuando recorren los bajos fondos de esos pasillos prostibularios, sospechan que pueden interceptarse con su otro yo o directamente pasar de un espacio a su doble. Esa sensación es una de las formas del desvío pero que se da con mucha naturalidad. En un policial no es extraño que se genere un clima de tensión por medio de episodios descriptivos de lugares ruinosos, oscuros. Eso genera una tensa calma que predispone al lector a

manejar conjeturas acerca de qué hay al otro lado de la pared o qué se esconde en el pasillo; sin embargo, Prego se vale de ese intersticio para dar el salto hacia lo otro y, en la vacilación, se habilita el territorio de mundos posibles, fantásticos. En esta novela puede verse una interesante fusión de influencias de Onetti y Cortázar o, dicho de otra manera, pudo jugar con habilidad y conectar el realismo sucio y el territorio de lo fantástico.

## 2.6 - *¿Fuera de juego?: Sin antes ni después.*

*Fiera venganza la del tiempo,  
que le hace ver deshecho  
lo que uno más amó,  
este encuentro me ha hecho tanto mal,  
que si lo pienso más, termino envenenao,  
esta noche me emborracho bien  
me mamo, ¡bien mamo, pa'no pensar!*

Enrique Santos Discépolo, 1928

En este último punto del capítulo, abordaremos una novela que fue publicada fuera de los límites cronológicos de la década aludida como foco de atención. Sin embargo, es innegable la ligazón temática, ética y estética que la une al resto del corpus. Esa tendencia a pensar en ciclos con números redondos podría llevarnos al error de consignarla por fuera, pero es fácilmente reconocible la unidad del proyecto general. La coincidencia de los procedimientos y las exploraciones que nos remiten a las demás, aspectos que iremos profundizando, es evidente. En efecto, es el cierre de un ciclo, la sexta novela del autor en creación individual que aborda la temática del policial, asociada al contexto de la dictadura en el Uruguay y sus repercusiones (específicamente en aquellos que la padecieron por su

ideología). Es más breve que las anteriores, sí, pero igual de incisiva y nostálgica. Si la novela que le precede es un gesto de gratitud a Onetti y un homenaje que se percibe en cada capítulo y en las referencias al tango que tanto les gustaba, esta novela, porque así insiste en llamarla su narrador/escritor, es un homenaje póstumo a Julio Cortázar. Consideramos que este aspecto es también un argumento para lo referido anteriormente; es un ir dejando huellas de gratitud a los amigos en la opacidad de la última etapa de la vida. Por eso, pensamos, es una novela otoñal, con la lucidez del escritor que ve cercano también su propio fin.

En este caso se explicita ya en la dedicatoria, “a veinte años de su fallecimiento”, refiriéndose a Cortázar. Es un nuevo intento de racionalización del enigma y la constatación de que hay otras cosas que importan, que no todo es método, usar “las células grises” como insistía el belga Hércules Poirot. Narrada desde una focalización interna, el punto de vista del narrador es *infrasciente*. Quien cuenta la historia es Ocampo, un periodista uruguayo, exiliado desde 1974 y que sobrevive en París como lavaplatos. En *Igual que una sombra* era más claro el perfil de investigador privado que el de periodista. Si consideramos *Sin antes ni después* una continuación de la anterior, es comprensible que se lo busque para resolver el caso de la desaparición de la señora Morel.

Un dato curioso es que, en 1986, en el número 13 de *Cuadernos de Marcha* figura un fragmento de un capítulo de lo que sería una novela en proceso: *Historia inventada de una muerte verdadera*. La novela nunca se publicó con el título que se aseguraba, en cambio, aparece dieciocho años después *Sin antes ni después*. Los elementos coincidentes son: el accidente con suerte del personaje protagonista, la ubicación en París como exiliado, el regreso a Montevideo y las charlas en el “Café Brasileiro” con Ferrando. La discrepancia entre ambos textos es el personaje; mientras en el capítulo que apareció en la revista el personaje es Casal, en la novela definitiva el personaje es Ocampo. En la narrativa de Prego, ambos tienen, como vimos en las páginas que preceden, una consistencia que los

diferencia y elementos que los hermana: el exilio forzado por la dictadura y el periodismo que los habilitó a experimentar como detectives. A modo de ejemplo, contrastamos dos fragmentos que fundamentan nuestra observación.

“Tenés suerte, podés irte”, le había dicho Ferrando. Estaban tomando un café en el Café Brasileiro, en Ituzaingó 1447, cerca de la Plaza Matriz de Montevideo, del Cabildo, a unos metros de la Catedral. Él, Casal, acababa de anunciarle que se iba a París, le habían ofrecido un trabajo en la sede central de la Agencia France Presse y Ferrando le había dicho que tenía suerte.

-Podrás salir de todo esto- había dicho Ferrando, con un amplio gesto de la mano que parecía abarcar la ciudad entera. Era de noche y debían estar en verano, en el verano del año 1973. (92)

Como puede observarse, en las distintas páginas de Prego se insiste en la precisión para ubicar los espacios; Montevideo, Buenos Aires y París son ficcionalizadas, creadas y recreadas desde una mimesis realista que permite puntos de fuga. Ocampo se exilia en 1974 y su suerte laboral será algo más precaria que la de Casalito; en el primer capítulo de la novela reflexiona mientras observa su brazo enyesado.

Pero antes cabría interrogarse en qué momento de mi pasado comenzó a dibujarse ese futuro que es ahora mi presente, esto que me han quitado para aplicarme el yeso y que sigue latiendo

en la mesita de luz, al alcance de mi brazo válido. Y asimismo aceptar que nuestro futuro es parte de nuestro pasado. (...)

Aquella vez, en el Brasilero, discutimos dos o tres horas largas con Ferrando de lo que estaba sucediendo al Uruguay y, sobre todo, de lo que aún estaba por venir. Era verano y disponíamos de tiempo, teníamos toda la noche por delante (como yo ahora).

(16)<sup>lx</sup>

Por otra parte, desde el comienzo se alude a la acción de escribir, de intentar dejar un relato, “una novela”, acerca del enigma de la desaparición de Andrea. De modo que nuevamente estamos frente a una voz narrativa que tiene consciencia de querer dejar por escrito la historia, el misterio del que fue testigo y parte. Ese periodista devenido en improvisado investigador pretende ser escritor o escritor de una “novela”, al menos.

Reparemos un momento en el título de la obra; es una elusión porque desde el principio nos señala indirectamente la idea de “presente” desde la negación del pasado y el futuro. Elude verbalizar, explicitar la palabra presente, no obstante, implícitamente se recarga la fuerza en esa perpetuación de ese instante. ¿Quién no tiene “antes” ni “después”? El título refiere al enigma de Andrea Morel porque lo que le ocurrió a ella o, mejor dicho, lo que hizo ella, es el hecho que hace sospechar un crimen. Sin embargo, el narrador irá tomando contacto con espacios que hace mucho tiempo perdió. Por este motivo, la historia secundaria cobra densidad en la trama, espesura, porque buscando a la desaparecida, Ocampo va a reencontrarse con su pasado, con el Uruguay de los edificios que dejó con el exilio y, también, se encontrará con los amigos y conocidos del ayer en lugares simbólicos como “el Café brasilero” o el “Hotel Cervantes”.

### 2.6.1- *El retrato de Morel, o de cómo intentar retener a quien se ama.*

La protagonista de esta historia quedará fijada en un instante, el instante que queda fijado en un retrato que mandó a hacer su segundo marido, Pierre Morel.<sup>lxi</sup> La tapa de la primera edición tiene en un primer plano una gárgola en actitud pensativa (*Le penseur*), es una fotografía sacada desde *Notre Dame* y en el fondo, algo difuso, el río Sena y París.<sup>lxii</sup> La enigmática historia de Andrea Morel comienza allí, en París y en las cercanías de su catedral emblemática. Por otra parte, esa imagen es análoga a la actitud del narrador/investigador puesto que a lo largo del relato irá construyendo una imagen de hombre pensativo, que se regodea en reflexiones. De esta manera, la novela es un largo devaneo en el que recuerdos propios y ajenos se irán entretejiendo. Como es, además, un intento de recuperar una historia que ocurrió muchos años atrás, el tiempo no está trabajado en forma lineal, los recuerdos se agolpan e invaden el presente.

Tal vez no sepamos nunca quién era esa mujer que llamaremos Andrea Fontaner (o Andrea Halley y Finalmente Andrea Morel), cuya única obsesión fue, al parecer, la de ir borrando los rastros de su paso por la vida, de suprimir toda huella delatora, el menor indicio susceptible de arrojar una luz hacia las sombras en las que pretendió guarecerse. (11)

Así comienza el primer capítulo y las primeras palabras del narrador condicionan la lectura. El enigma es la desaparición de una mujer, una dama que vivía en París. ¿Cómo llega a Ocampo este caso y por qué es él quien debe intentar resolverlo? Por un lado, el azar condujo al experiodista a que tomara contacto con el enigma. Otro uruguayo exiliado, otro personaje de novelas anteriores, Barcelo, el pintor, visita en el hospital de *Saint- Louis* a Ocampo que había sido atropellado. No es erróneo pensar en Cortázar y Proust, sobre todo porque el narrador insiste en este tema del azar. Hay nueve referencias a la buena suerte que tuvo solo en el primer capítulo. También, están las intertextualidades más sutiles con *El tiempo recobrado* (1921) como el hecho de ser sorprendido como lo fue Marcel a su llegada al palacete de Guermantes (capítulo III)<sup>lxiii</sup> y la toma de conciencia del valor de dicha situación como podemos verlo en esta cita.

En primer lugar, había que decir que nada de lo que aquí se cuenta había sido posible si el motociclista que me atropelló en las proximidades de *Notre-Dame*, en el *quai Saint Michel*, para ser exactos, no hubiera pasado por allí como un bólido en el preciso instante en que yo, distraído, pretendía atravesar la calzada, es decir, si aquel motociclista despavorido y yo no hubiéramos coincidido en ese lugar concreto de París, a esa hora precisa, acatando ciegamente lo que unos denominan fatalidad y otros, quizás más sabios, generosa intrusión del azar.

(12)

Nótese que la descripción del incidente es presentada con una estética que recuerda los largos periodos de Marcel Proust. Es muy sugerente que todo el párrafo sea un solo enunciado. Hay aquí una jerarquización del tópico del azar puesto que tuvo la suerte de no morir y que, por ese encontronazo, un compatriota

lo encontrase también y le llevase el enigma de “la mujer desaparecida”. Entonces, desde el comienzo de la novela ya tenemos la voz de un exiliado que ya no vive del periodismo como lo hacía en Uruguay ,y, si bien es un hombre de cuarenta años, un brazo enyesado mengua sus capacidades físicas. Nuevamente, un personaje que como detective se asemeja al antihéroe y no al pulcro detective clásico. Ocampo va a recordarnos una y otra vez que el misterio de esta historia merecía ser contado y por eso casualidad y causalidad van a ir alternándose en los sucesivos encuentros con otros uruguayos. Aunque no llegue a develar la historia del crimen (porque además no se sabe a ciencia cierta si hay crimen o no), lo interesante es que sí se explaya en contar la forma en la que intenta resolver y develar el misterio. El personaje irá tras las pistas y en el camino conversará con los demás, los que como él se fueron del “paisito” y que por eso sienten nostalgia y culpa, y los que quedaron para sobrevivir y lo lograron. Con respecto a esto último, no podemos olvidar que la investigación que se narra es una evocación de hechos del pasado, no tan reciente. El personaje dirá al final: “Han transcurrido muchos años, demasiados quizás” (154). Es una nueva mirada al caso que lo hizo volver a Montevideo y le exigió (o permitió) volver a transitar aquellos lugares que hacía más de una década estaban cancelados, tapiados para él. Por eso, esta es una novela donde los años tienen una densidad simbólica, 1984 es un año histórico. Se dedica el capítulo tres a la conmoción de aquel 14 de febrero, porque “Murió Cortázar” y luego el viaje a Uruguay previo pasaje por Buenos Aires. Por otra parte, también es un año de acontecimientos históricos decisivos para Uruguay. Ese año es simbólico porque es el año de cierre de negociaciones y, en noviembre, se concretan los comicios; el triunfo de Julio María Sanguinetti y el retorno a la democracia. Hubiese sido impensado, anacrónico o suicida, que un hombre como Ocampo caminara con la libertad que lo hace por la ciudad, un tiempo antes.

¿Este que estás viendo es el paisito que estuviste extrañando todo este tiempo? ¿El país que añoraste tomando mate en la *chambre de bonne* de la *rue de Valence*? ¿O más tarde en el cuartito de la *rue Monmartre*, en el mismo edificio donde murió

el Conde de Lautréamont? ¿Por qué no? Al fin de cuentas toda novela es una historia inventada para borrar o corregir otras historias, para suplantarlas. ¿Alguien puede atribuirse el derecho de impedirme imaginar un final para esta historia que parece no tener ninguno pero que yo estoy empeñado en contar, en hacerla creíble? (146,147)

Los juegos del tiempo en la memoria y cómo opera el azar en ambos es una preocupación que puede percibirse claramente en la *Recherche* y, también, en el cuento de Cortázar ambos serán medulares para *Sin antes ni después*.<sup>lxiv</sup> ¿Qué es lo que permite que estos narradores se conecten? El deseo de capturar el misterio de la vida, por un lado, y luego, la explicitación de que eso solo es posible por medio del arte. Si en las novelas que preceden es una preocupación, en esta será, además, una ocupación. El narrador/ personaje, investigador/escritor trabajará para dejar escrita esa novela que cree que es capaz de escribir. Incluso, una vez en Montevideo, Ocampo buscará alojarse en la misma habitación del Hotel Cervantes<sup>lxv</sup> que utilizó Cortázar. De esta manera, insistimos en que este relato de Prego está marcado por una lúcida mirada de quien intuye que el ciclo se está cerrando, así como Marcel Proust, culmina un proyecto narrativo con la decisión del personaje de escribir.

Salvadas todas las distancias, ¿no fue eso lo que hizo Cortázar, tirado en esta misma cama en la que empezarías a descabezar un sueño, imaginando llantos nocturnos, fantasmas, ruidos provenientes de la pieza vecina, de esa puerta condenada<sup>lxvi</sup> que sigue estando ahí, a escasos metros, tan invulnerable y tan frágil como entonces? ¿Ruidos que parecen crecer, invadirlo todo y que, finalmente, se transforman en el insistente e insoportable timbre del teléfono? (147)

Ese sería un punto de contacto, las reflexiones, los devaneos de la conciencia, Petrone, Ocampo y Marcel coinciden en eso, y en este caso en particular, la idea de estar en la cama, imaginando, evocando e inventando.<sup>lxvii</sup> El narrador dedica tiempo y espacio a la reflexión que le provoca estar en la misma habitación que estuvo Julio Cortázar cuando creó al personaje de Petrone y el misterio de la puerta condenada.

El capítulo once es el más politizado de toda la novela. En él Ocampo se reúne con Ferrando, el viejo amigo que quedó, el que no se exilió. Aquí Prego utiliza nuevamente el recurso de cruzar diálogos y en esa charla se presenta una mirada crítica desde la mirada del exiliado y del que no pudo o no quiso huir. Utilizamos esa expresión porque precisamente es la confrontación de dos exmilitantes. En cierta manera, Ferrando ve en Ocampo al cobarde que no resistió y que por salvar el “pellejo” prefirió hacer las valijas.

- ¿Ocampo? ¿De dónde estás hablando? ¿De Montevideo? ¿Qué viniste a hacer en esta ciudad podrida? ¿Te aburriste de tu exilio parisiense, de tus caminatas por el Luxemburgo?

Oigo su risa burlona, ya debía estar saliendo de las brumas de la pasada borrachera, de la mala noche en uno de los pocos boliches en que seguían fiándole, como a otros borrachos dispuestos a escuchar sus mentiras, sus proyectos de cuentos o novelas que jamás llegaría a escribir. (95)

Lo primero que se percibe en ese encuentro es el dejo de reproche que se esconde en la burla, el sarcasmo. El país quedó desguazado, Ocampo huyó y Ferrando lo ve como un abandono de la causa, un acto de egoísmo. El detective prefirió lavar platos en el extranjero a seguir hundiéndose en el hedor atendiendo

casos a precios módicos. Con todo, el azar le generó una buena posibilidad que no estaba dispuesto a rechazar, un cliente rico y un misterio excitante.

Estuvo un rato más insultándome sin verdadera pasión, claro que podríamos encontrarnos ¿tenía la dirección? Ahora vivía en unos apartamentos del Banco Hipotecario, en Misiones y Reconquista, a una cuadra del mar, que pasara a buscarlo dentro de una hora, el tiempo necesario para volver a la vida. Me dio los datos precisos: por suerte había conservado el mismo número de teléfono, de lo contrario el reencuentro se hubiera producido en el otro mundo. (96)

Este encuentro es un desvío significativo del enigma central, porque en la charla se concentraron en pasar revista de los viejos tiempos. Fue un ponerse al día con respecto a amigos del diario, los que se jubilaron o murieron; mientras se iban escudriñando, reconociendo uno en las arrugas del otro. Ferrando es el que vuelve a tocar el tema de la militancia, la represión y la dictadura.

Y de pronto, sin que viniera al caso, me preguntó si recordaba una excursión a la Barra del Santa Lucía, con el pretexto de disfrutar de una apacible tarde de sol, destinada en realidad a facilitar un encuentro con un miembro del Movimiento de Liberación Nacional, en los tiempos en que ambos considerábamos la posibilidad de hacernos tupamaros: de quemar las naves. (99)

Este giro en la conversación es lo que permite que la charla que tuvieron en ese entonces se actualice. Ocampo comienza a recordar ese otro encuentro y las diferencias que tenían con respecto a ese tiempo de lucha. Ferrando tenía claro que ya había pasado el tiempo de las palabras y que solo la acción era el camino, para su compañero, eso no estaba tan claro. La discusión toca precisamente ese conflicto de la polarización y el pueblo. Esa teoría de los dos demonios que aludimos antes es la que se cuestiona Ocampo. Para Ferrando todos, “a su manera”, están implicados y si se está del otro lado, la distancia es infranqueable porque es enemigo.

Ferrando y yo habíamos discutido, nos habíamos insultado cariñosamente, convencidos de que lo único que contaba en esos tiempos era la acción: la acción revolucionaria, decía Ferrando, solo una acción revolucionaria podía hacernos desembocar en la Revolución, no los manifiestos, los panfletos, los enunciados teóricos. Entonces yo le deslizaba una que otra cáscara de banana: sí, pero ¿y el pueblo?, ¿el hombre vulgar y silvestre?, ¿las mujeres? Eso era lo más fácil, decía Ferrando, y milagrosamente veríamos pasar un carro viejo, tirado por un caballo puro pellejo y huesos, y a su lado un hombre también flaquísimo y un niño trotando a la zaga, un niño esmirriado y rubio, con las mejillas sumidas, jugueteando con un perro, un cuzco esquelético (...) Fumábamos y seguíamos mirándolos perderse de vista, ¿esos también, Ferrando? y él, esos también, ¿el perro y el niño?, que no jodiera, no era tiempo de bromas, ellos también, a su manera. (100)

Esta *analepsis* es el recurso que habilita la discusión que confronta posiciones. Ferrando recupera otra instancia donde él y su compañero, aunque fueran

militantes de izquierda, estaban distanciados. Por eso los reproches ayer y hoy. Ferrando ve en su ¿compañero? ¿amigo? a un hombre egoísta que prefirió salvar su pellejo antes que seguir luchando por la causa común. No tenían el mismo concepto de hacer la revolución de los costos que ello implicaba, implica.

### 2.6.2 – Elementos no realistas: *El doble y las puertas condenadas*.

El desvío es por medio de una *mimesis* distanciada. La irrupción de lo extraño habilita una posible solución al misterio, pero esta es perturbadora. Como toda la novela estuvo bajo el influjo de Cortázar y su cuento *La puerta condenada*, uno de los posibles es que un personaje esté en lugar de otro, es decir, que dos planos estén coexistiendo y una fisura haya permeado los límites permitiendo la usurpación. En el cuento, Petrone, el huésped del Hotel Cervantes en Montevideo va a escuchar el llanto de un bebé; y mientras hay una razón lógica para explicar el fenómeno, no pasa de ser un dato anecdótico. El niño llora por las noches en la habitación contigua, hay una puerta que une las habitaciones, pero está tapada por un mueble. La puerta condenada, que en otro tiempo permitió el fluir de los habitantes de ese caserón, ya no tiene sentido en el hotel; por el contrario, estorba. La fisura surge cuando la mujer que vivía sola según el encargado, deja el hotel, y, sin embargo, los llantos continúan. La intertextualidad con la novela de Prego es que el personaje de Ocampo, como Petrone y como Cortázar también se hospeda en el Cervantes y pide la misma habitación. Mientras procura encontrarse con las personas que lo puedan guiar hasta la misteriosa Andrea Morel, se regodea en el misterio de habitar ese espacio que en otro tiempo habitó Cortázar y que inspiró ese cuento. De esta forma, la triangulación generará una atmósfera expectante. Ocampo desea escuchar esos ruidos al otro lado de la pared. Es como un estar pendiente de ese otro plano con la necesidad de tener alguna evidencia de que está

allí. Al igual que en la novela que le precede, en esta también el misterio surge de la duplicidad de identidades o de la usurpación de ellas.

## CAPÍTULO III

### *¿Impacto del exilio? Las huellas de Proust en los policiales de Prego*

*Barrio que nunca te he podido olvidar.  
Aunque mi ausencia mucho tiempo duró.  
Barrio, rincón de mi alegría,  
vengo a buscar la gloria  
de mis lejanos días...  
Eugenio Cárdenas, 1928*

#### *3.1.1– Ensoñaciones y devaneos en el relato policial.*

No es contradictorio el sintagma que hemos utilizado para encabezar este punto si tenemos en cuenta todo lo que presentamos en cuanto al género. Hemos referido, citando a los autores que lo abordaron críticamente, que en el policial clásico quedan excluidos las desviaciones y los caminos erráticos por el apego al orden y al método. Sin embargo, debemos recordar que, por una parte, la “novela dura norteamericana” y, por otra, el noir, coinciden en la transgresión, en que permiten el regodeo en la descripción del entorno del crimen. En esta tendencia de la narrativa policial ya no se trata de la resolución efectiva de un caso de “habitación cerrada, esterilizada” sino que hay otras cuestiones que importan. La historia no es resuelta desde una mirada totalizadora que reorganiza las historias de los personajes y les encuentra coherencia. La voz que nos cuenta la historia ya

no es solo una, son diferentes puntos de vista y cada uno de ellos puede brindarnos todo lo que sabe acerca de hechos y personajes o escamotearnos información. En un relato policial, donde la polifonía es un recurso utilizado en forma recurrente, la voz de los protagonistas es un foco de atención ineludible. Más allá de la explicitación de autor con respecto a distanciarse del género, seguimos una intuición y encontramos que en todas las novelas Prego sembró citas de Proust, pero solo al final de la última novela aparece el apellido del escritor francés; esto no ocurrió con las intertextualidades con obras de Onetti, Cortázar o Borges. Creemos que Prego fue dejando indicios en su proyecto narrativo y, sabiendo que se acercaba el final, su propia muerte, explicita la influencia de Marcel Proust y su deseo de recobrar el tiempo perdido. Nótese que es el mayor desvío posible del género anglosajón puesto que la escritura proustiana tiende a multiplicar las complejidades gramaticales y, también, a eludir las exposiciones *cientificistas* en busca de un goce estético; ese goce estético que producen las impresiones, es decir, el efecto que tiene en el individuo el disfrute de la contemplación del objeto (o de otro sujeto). Como refiere Alma Bolón en su libro *Onetti francés* (2014), una particularidad proustiana que puede ser perceptible en la narrativa onettiana, y, agregamos nosotros, también en Prego, es “la unidireccionalidad del tiempo” (80) que se anhela recuperar y la atribución de “pluridireccionalidad del espacio” (ibid.). Aclara que “la temporalidad, despojada de su fluir progresivo, podrá ser transitada según los infinitos trayectos que ofrece un espacio”. Así, se detiene en fundamentar cómo el tiempo es desplegado, *deslinealizado* al espaciarlo. Esa operación discursiva de Proust está en Onetti y en Prego.

Céline y Onetti pueden ser considerados herederos, a mi modo de ver, de esta operación discursiva. Esto se hace particularmente notorio en el tratamiento que dispensa a la expresión “la noche”, lo que sin duda vuelve a señalar el universo proustiano, aunque más no fuera por el inicio de *A la recherche* inicio que, extendiéndose a lo largo de

treinta carillas, narra la vigilia del niño Marcel, confinado en su dormitorio, inmovilizado en su cama desde temprano. (80)

Por otra parte, adherimos también a los planteos de Derwent May al reparar en que, aunque no se trate de un realismo convencional, Proust los vuelve verosímiles en tanto los hace complejos, no obstante, coherentes.

*A la recherche* no es una novela en la línea del realismo tradicional, pero en algunos aspectos observa estrictamente las convenciones del realismo: se hace todo lo posible por tener personajes verosímiles, profundamente arraigados en un medio observado de manera realista, acordes consigo mismos (lo que no significa predecibles) en todo aspecto de su comportamiento. (71)<sup>lxviii</sup>

En cuanto a las figuras elegidas como protagonistas observamos en ellos el disfrute de la soledad, sin embargo, esto no evita que se perciba una tensa calma en ese ambiente. Es un acertado manejo de la tensión, *in crescendo*, que culminará con el descubrimiento de los cadáveres en el río. Consideramos que es en los devaneos y en las ensoñaciones diurnas de esos personajes frustrados donde la memoria colectiva se construye y reconstruye. Esas experiencias personales que convergen porque, como ya hemos señalado, responden a un fenómeno mayor que las comunica. En cuanto a la evocación de esas experiencias, trabajaremos en qué medida la memoria involuntaria recupera tiempo, vida, en la novela del escritor uruguayo. Iremos indagando la obra para argumentar que también allí hay golpes de sensaciones, y una versión uruguaya de las magdalenas humedecidas en té, los

adoquines desprolijos, sonidos como los de una cucharita contra un plato, servilletas *texturadas* de colores, entre otras imágenes que llevan al narrador a una extraña sensación de placer, regocijo o felicidad. Todo ello lo exploramos a partir del tema del tiempo. André Maurois señala que en Proust es una obsesión la “huida de los instantes, el perpetuo pasar de todo lo que nos rodea”. Así observa que ese fluir transformará irremediabilmente todo, materia y pensamiento. Agrega que “Así como hay una geometría del espacio, hay una psicología del tiempo. Todos los seres humanos, quiéranlo o no, se hallan sumidos en el tiempo y son arrastrados por la corriente de los días” (151). En ese sentido el autor apunta que en la obra de Proust el efecto destructor del tiempo impacta en seres individuales y en sociedades, Estados e imperios. De ahí la idea reiterada de que todo se disgrega o está a punto de descomponerse.

En las novelas de Prego, es posible ver cómo la influencia de Marcel Proust permite sondear las impresiones de los personajes. Ellos recuperan con imprecisión diferentes momentos y espacios de ese tiempo de incertidumbre. Es necesario cruzar percepciones, indagar, resignificar situaciones para poder construir memoria. En primer lugar, en el capítulo dos de la novela *Último domicilio conocido*, Casalito, sentado en un café, evoca momentos que se fugaron y los resignifica. Las descripciones no son morosas como las *proustianas*, pero se visualiza la reminiscencia. Por medio del personaje, se deja en claro que siempre se ha jugado escondiendo cartas. No se ha puesto todo sobre la mesa porque es *lo mejor*. Los episodios de esta nouvelle han sido colocados al servicio de este juego de ambigüedades. Este relato presenta algunos rasgos de la novela policial, a saber: hubo al menos un crimen y se intentó esclarecer el enigma. ¿En qué se aparta del género tradicional? Pues, en esas dos historias presentes en cada relato policial, la del crimen y la de su resolución se observa una diferencia con los relatos convencionales del policial, cuando vemos en el comienzo del relato que el crimen ya ocurrió y el detective realiza un relevamiento primario para su investigación, pero se detiene demasiado en una poética del realismo sucio, el narrador queda embelesado por el despertar de ciudad portuaria.

En el relato de Prego, el encargado de aclarar, algo al menos, no es un investigador profesional. Es más, encontramos al personaje en su etapa de decadencia que nos lleva resignificar la figura del perdedor que analiza Amar Sánchez en las novelas latinoamericanas contemporáneas.

La figura del perdedor surge como notable dominante en la literatura hispánica de los últimos cuarenta años del siglo XX (...) El perdedor es una figura atravesada por la historia de su tiempo, es el resultado de una coyuntura trágica y a la vez, se constituye como tal por propia decisión, es decir, deviene en perdedor a partir de una consciente elección de vida. (2006:151)

Ahora bien, en su trabajo, Amar Sánchez pretende “una investigación que analiza, a través de la figura del perdedor, los vínculos entre literatura, política y ética en la narrativa latinoamericana de los últimos cuarenta años” así pues, procura trazar una línea divisoria entre “derrota y deshonra, entre resistir y transigir, entre el fracaso y el triunfo anti heroico”. En ese abordaje identifica que “el perdedor funciona como una figura metafórica a través de la cual los relatos cuentan versiones diferentes de las de la exitosa historia oficial” (ibid.) Entonces, podemos reconocer en este aspecto de las novelas, aparentemente policiales de los noventa, un apartarse de los modelos tradicionales. Los múltiples focos de atención que el perdedor (y no podemos dejar de pensar aquí en Casalito o el Juez Funes) atiende, multiplican y desarticulan los esquemas de la novela negra convencional. La evocación de los espacios es semejante, así como las reflexiones de los personajes. A su vez, es funcional a nuestro abordaje otra observación que realiza Amar Sánchez; apunta que “Los perdedores (...) no sólo son antihéroes, sino que también son personajes que arrastran consigo la historia

de su tiempo” (154). En la siguiente cita de *Último domicilio conocido* pueden percibirse los planteos de la crítica referida.

-¿Nada interesante hoy, jefe?, insiste el mozo al volver con el pedido. Sacude la cabeza: que no tirara la plata, hoy no había nada. ¿Cuántas veces le han hecho es pregunta? ¿Desde hace cuántos años? Diez, quince, acaso más. (...) Se pregunta cuántos años ha dilapidado en esas velas de armas mezquinas, ruines, cuántos encastrando carillas con historias de asesinaros, asaltos, robos, autopsias. Cuántos perdidos en despachos anónimos y malolientes en comisarías, cuántos viendo caras de asesinos, ladrones y estafadores. (21)

Aquí, el narrador omnisciente acompaña ese devaneo que prosigue hasta quedarse concentrado en un episodio puntual, en la imagen que le trajo elogios y reproches. La imagen en primera plana del periódico, del cadáver desnudo colgando de una ventana.

Como aquella mujer que anudó el extremo de una sábana a su cuello y el otro a un radiador y se arrojó, desnuda, ventana afuera (...) Alguien, un transeúnte, vio el cuerpo, la mancha blancuzca, lechosa, mecida apenas por el viento, y llamó a la redacción. Cuando llegaron a la esquina (¿Florida y Paysandú?) estaba amaneciendo. (21)

Si bien tuvo que soportar la cara de furia de la mujer de Arrospide, el dueño del periódico, también recibió esos pesos de más en el sobre de su sueldo, los que le sirvieron para salir con sus compañeros al bar “y después se fueron a dormir con unas putas que encontraron en un bar de camareras de la Ciudad Vieja. Pide otra cerveza, no sabe cómo matar el tiempo, no tiene ganas de volver a su pieza” (23).

En segundo lugar, nos posicionaremos en el capítulo nueve para continuar ejemplificando las evocaciones y devaneos de influencia proustiana. Allí, Carlos se encuentra con Barrionuevo (el primo de uno de los implicados en el frustrado asalto al banco de Paso Molino); tratan de recordar el episodio porque el primero sigue buscando informarse para su novela. “Su casa queda a la vuelta, sobre Piedras, me dice. Mientras caminamos me pregunta si pienso escribir un libro. Camina mirando el piso, como si desconfiara de las baldosas desaparejas. Una novela, le digo, cambiando los nombres, las fechas, los lugares” (53). Estamos de acuerdo, “no cada vez que se nombre baldosas tenemos que pensar en Proust”, advierte Alma Bolón. Sin embargo, al avanzar en la lectura esos guiños se multiplican, como lo vemos en la siguiente cita.

Ahora, esta mañana, me ha parecido volver a escuchar esa carrerita furtiva, he estado a punto de precipitarme a la puerta y abrirla de un tirón, con la esperanza de encontrarla allí, de pie, encorvada, flaca, con su uniforme azul y su delantal: el tiempo se había detenido, había vuelto atrás, nada irreparable ha ocurrido aún. En el transcurso de ese lapso, imposible de medir, una brisa ha rozado mi frente, se ha desvanecido, ha regresado a su reino del nunca jamás, a través del espejo del tiempo. Pero durante esos segundos he estado de verdad en mi infancia, he recobrado ese mundo incontaminado que fue mío, sin magdalena, sin taza de té. (114)

Esta evidente intertextualidad nos permite resignificar la otra, las otras y así interpretar la preocupación de Prego por trabajar esa evocación del tiempo perdido y, como propone el escritor francés, procurar recobrarlo. Solo el arte tiene esa capacidad, esa magia de recobrar la vida y eternizarla.

En tercer lugar, nos referiremos a otro recurso del que se valió en varias oportunidades el autor francés, recordemos que en el capítulo tres de *El tiempo recobrado* al retomar el tema de los golpes de sensaciones que recuperan la memoria involuntaria, la palabra “magdalena” se repite con obsesiva insistencia. Es decir, la evocación que se da de manera involuntaria pero ya no solo por un estímulo sensorial sino por la acumulación de varios estímulos diferentes. Son golpes de sensaciones que se multiplican y despiertan el recuerdo que se creía olvidado o muerto para siempre. En *Último domicilio conocido*, este recurso aparece vinculado al personaje del travesti. En el capítulo nueve también, la expresión “la figura” se repite doce veces en tres carillas (56-58). Si bien notamos que se maneja el suspenso para postergar la referencia explícita a la prostitución del travesti, al subrayar las palabras, la disposición de las mismas parece haber acribillado las páginas y queda esa imagen dando vueltas, como esas figuras, siluetas dibujadas de los cadáveres en la escena del crimen. Esa figura se mueve en la noche dejando ese rastro de perfume de burdel, ese perfume exótico, maldito, corrupto. También recuerda la idea de Cortázar de una triangulación de situaciones, sucesos que él llama *figura*. En *La fascinación de las palabras* ambos escritores conceptualizan esa imagen que es recurrente en la narrativa de Cortázar.

Yo sentía que cuando se producía un elemento A, seguido de un elemento B – que era lo que la gente llamaría una coincidencia o una casualidad – había un tercer elemento C, que podía ser un elemento alcanzable, comprensible o

no; pero que de todas maneras yo sentía que el triángulo, que la figura se cerraba. Nunca había A y B, siempre había A y B que despertaban, que creaban la noción de C. (147)

Por otra parte, en *Nunca segundas muertes*, también puede rastrearse sobre todo la insistencia en cuanto a las evocaciones. El vaivén del tiempo y cómo el pasado vuelve a golpear a los personajes por medio de las sensaciones. Tal vez, la sensibilidad del profesor de literatura que también escribe y pretende dejar registro de esta experiencia está exacerbada por el retorno al paisito que dejó. Porque al volver a recorrer sus calles, Montevideo se le aparece como la misma y, sin embargo, tan cambiada. Y es que Martín Solana tiene además un bagaje lector que le permite no solo conectar con su pasado cada estímulo sensorial sino con los recuerdos de los personajes de los libros que conoce.

A medida que el tiempo transcurría lo fue invadiendo la sensación de estar volviendo atrás, a un pasado remoto que creía irrecuperable, perdido para siempre. Se sentía, dijo, como arrastrado por una turbia correntada que en lugar de avanzar retrocedía hacia aromas y perfumes no solo conocidos sino familiares, como si el aire en que viajaban fuera el mismo que había soplado con ansiosa parsimonia una mañana de hacía veinte años. Mira los árboles, las altas copas inmóviles contra el cielo azul, los muchachos que pasan despreocupados sin siquiera echarle una mirada, indiferentes (...) Y de pronto la vio aparecer en el rectángulo del espejito retrovisor. (...) Poco antes de embarcarse, Solana me dijo que él también había vuelto a verla en esa evocación intacta, despojada, sin ninguna de las suciedades que todos vamos acumulando a medida que avanzamos por la vida, obligados como estamos a pagar

determinados tributos de aceptación y entrega, de renunciaciones.  
(133,134)

En esta secuencia Gerardo Molinari espía a Sara Lender en un intento que recobrar algo de ese pasado que alguna vez los tuvo cercanos. Las reminiscencias nuevamente, los aromas y las imágenes de los árboles lo transportan desde la evocación a la juventud. Eso aumenta la sensación dramática de la toma de conciencia que ese tiempo ya fue y que hoy solo le cabe aceptar con dignidad, si se puede, que ha envejecido.

Pasemos a otro ejemplo. En la novela *Delmira* también hay rastros y restos de las lecturas que Prego hizo de Proust. En este caso en particular, es posible señalar incluso la forma en que llega el contacto con la obra del escritor francés. Omar trabajó como periodista y crítico en “Marcha”, la novela refiere un estrecho vínculo tanto con Carlos Quijano como con Emir Rodríguez Monegal. Con respecto a este último, Hebert Craig lo identifica como uno de los críticos uruguayos que investigó a Proust y lo difundió por medio del semanario referido. Monegal se sumó con entusiasmo (tal vez desmedido para Quijano) a los lectores proustianos que desde la década del veinte lo difundieron en Latinoamérica.<sup>lxix</sup>

Durante la década de los cuarenta otra publicación uruguaya atribuyó mucha importancia a Marcel Proust: fue el semanario *Marcha*. Allí aparecieron varios artículos, reseñas y notas en torno a Proust, así como fragmentos de la *Recherche* y correspondencia. Algunos de sus redactores, como Emir Rodríguez Monegal y Mario Benedetti, apreciaban la obra proustiana. Según Rodríguez Monegal, la atención que él le prestaba a Proust no era siempre del agrado del director Carlos Quijano, quien solía saludarlo diciéndole: “Nada de Proust, de Joyce ni de Huxley”. Antes de que Rodríguez Monegal fuera nombrado director de la página literaria en 1944, habían

aparecido en *Marcha* algunas notas sobre el autor de la *Recherche*, pero después del nombramiento, el número de referencias a Proust se multiplicó. (52,53)

Hasta dar con este material, consideramos como hipótesis que el encuentro del escritor uruguayo con el francés era un contingente del exilio. No queremos decir con esto que desestimábamos su cultura lectora (heterogénea y plural), pero ese contacto directo con la tierra y la obra de Proust nos parecía un factor determinante. Tal vez allí pensamos con ingenuidad. El texto de Craig nos hizo reconsiderar algo que estuvo siempre allí delante: el vínculo con Emir Rodríguez Monegal. Es posible identificar aquí el contacto de Prego con la obra de Proust mucho antes de vivir en París; no obstante, la impronta de la recepción de la *Recherche* en el exilio, insistimos, cobra otra dimensión. En diálogo con María Angélica Petit, en lo que hace a lo biográfico manifiesta que fue duro vivir en París por la incertidumbre de no saber cuánto iba a durar. Expresa que estaban invadidos un sentimiento contradictorio de entusiasmo y pesadumbre. Ambos buscaron aprovechar la circunstancia de estar en una ciudad cosmopolita e indudable centro académico y cultural. Si hubiera sido “un viaje por un año era una cosa” pero, no sabían si podrían volver. Una vez que Uruguay retoma el camino de la democracia y el regreso se concreta, el escritor no encuentra el país que dejó. Esa huella nostálgica de recorrer los lugares que una vez se transitaron y ahora ya no están (porque los demolieron) o están “desguazados” puede percibirse en las novelas de Prego.

En el capítulo cinco, es muy sugerente el despertar de la protagonista, muy semejante a los despertares de Marcel cuando con en ese estado de semi vigilia comenzaba a describir los golpes de sensaciones en un fresco impresionista. En este caso, la sincronía de los personajes es un juego interesante.

Los golpes resonaron en el sueño, imperativos e inubicables, perentorios, de modo que al despertar apenas pudo recuperar unos pocos girones de imágenes dispersas. Creyó incluso estar despierta pero sin oír ningún ruido proveniente de la casa o del exterior, ni el menor atisbo de luz. Se sentí tibia y a salvo en la cama protectora y estaba decidida a permanecer en ella, habitada por formas y figuras huidizas, irreconocibles, que llegaban desde otro mundo. De modo que cuando, ahora sí despierta, volvió a escuchar los golpes, se preguntó si eran reales o no. (...) Entonces vio la claridad a través de los postigos, oyó el canto del benteveo, la algarabía polvorienta de los gorriones y el estrépito de un carro, en la calle. Le llegaban otros ruidos difusos, más familiares, provenientes de la cocina: pasos precipitados, murmullos, una tos. (53)

Como Marcel, Delmira también tendrá esos momentos de confusión y ensoñaciones evanescentes al ir a dormir y al despertar. Se pasea fantasmagórica por la casa paterna, lejana y con un extraño gesto de estar y no estar. El paisaje sonoro va, poco a poco, ubicándola en este mundo. Si bien, en el pasaje elegido en esta oportunidad, no es tan evidente, podríamos sumar a las semejanzas en las imágenes, también, las semejanzas en la sintaxis, La elección de periodos largos con yuxtaposiciones y coordinaciones (aunque Proust prefería el uso de subordinadas en subordinadas). Lo que queremos remarcar es el paralelismo en ese fluir de la conciencia de Marcel y Delmira, ese ir tomando conciencia de su situación “estoy despertando” y luego el devaneo de imágenes que surgen como el agua de una fuente, continuo, incesante, caleidoscópico.

Estas evocaciones vertiginosas y confusas nunca duraban más allá de unos segundos; a menudo, esa breve incertidumbre del

lugar en que me hallaba no distinguía unas de otras las diversas superposiciones de que estaba hecha, del mismo modo que, cuando vemos un caballo correr, no aislamos las sucesivas posturas que el cinetoscopio nos muestra. Pero unas veces unos y otras otros, había vuelto a ver los cuartos donde me había alojado a lo largo de mi vida, y terminaba recordándolos todos en los largos ensueños que seguían mi despertar; cuartos de invierno donde, cuanto estamos acostados, arrebujamos las cabeza en un nido que tejemos con las cosas más dispares: una punta de la almohada, el embozo de las manta, el pico de un mantón, el borde de la cama y un número de los *Débats Roses*, que uno acababa cimentando juntas siguiendo la técnica de los pájaros, que se apoyaban un número infinito de veces en ellas. (10,11)

Una intertextualidad explícita con la primera parte de la primera novela del proyecto de Proust puede observarse unas páginas más adelante, en el mismo capítulo de la novela de Prego. Y, además, queremos puntualizar que consideramos como nexos significativos el personaje de Giot de Badet. Los recuerdos de la amistad con Delmira, en particular, los viajes en tren a las clases de pintura. Eso también nos trae reminiscencias proustianas, el capítulo tres de *El tiempo recobrado* (la séptima y última novela de *En busca del tiempo perdido*). Marcel tiene golpes de sensaciones que le recuerdan sus viajes en tren por la campiña francesa. Giot y Delmira fueron amigos, tema que Prego también investigó, tratando de recuperar recuerdos, rescatar la memoria que se construyó entre la Ciudad vieja, Colón, Paso Molino o Sayago, con el sonido monótono del tren. La memoria involuntaria que le trae recuerdos del paisaje modificándose, volviéndose cada vez más verde.

Tal vez pensaron (sobre todo ella) que el tiempo podía detenerse o en todo caso era posible volver atrás, al influjo de una taza de té y una magdalena, que jamás dejarían de viajar en aquellos trenes que creían veloces y eternos, asociados para siempre a su temprana juventud. “Los años, sin embargo, fueron pasando y el camino que unía Colón a Montevideo empezó a cambiar, hasta convertirse -dice Giot en sus memorias- en una ruta magníficamente pavimentada y cuidada, transitada por automóviles, de modo que yo no tenía necesidad de tomar el ferrocarril. (59)

Una vez más, los elementos icónicos y fundantes de la narrativa proustiana están en esta cita: la magdalena humedecida en té y el tiempo que se busca. Queremos remarcar la insistencia de Prego en volver a esa imagen. El deseo de capturar los instantes y saber que Cronos es implacable, y de pronto, cuando menos uno espera, algo, un sabor, un aroma o un sonido, logra por un instante hacer posible vivir un instante que había quedado atrapado en la memoria. Esa extraña felicidad de volver el tiempo atrás y encontrar el paraíso perdido de la infancia. Este fragmento de la novela del escritor uruguayo nos devuelve esa escena doméstica entre Marcel y su madre, que será el embrión de toda la narrativa de Marcel Proust. Los deseos que se agolpan en su protagonista porque se sabe mortal y ve en él los efectos del tiempo. Necesita saber cómo tiene que trabajar para ser el escritor que quiere ser. Ambos Prego y Proust comparten esa preocupación. El personaje de Proust tiene una revelación a los treinta años, pero pasarán dos décadas antes de que logre catalizarla y darse cuenta que el material no está fuera, sino que es su vida y el arte lo que pueden recobrar el tiempo perdido.

Hacía ya muchos años que, de Combray, cuando no fuera el teatro y el drama de acostarme había dejado de existir para mí, cuando un día de invierno, al volver a casa, mi madre, viendo que yo tenía frío, me propuso tomar, contra mi costumbre, un poco de té. Me negué al principio, pero, no sé por qué, cambié de idea. Mandó a buscar uno de esos bollos cortos y rollizos llamados pequeñas magdalenas que parecen haber sido moldeados dentro de la valva acanalada de una vieira. Y acto seguido, maquinalmente, abrumado por aquella jornada sombría y la perspectiva de un triste día siguiente, me llevé a los labios una cucharilla de té donde había dejado empaparse un trozo de magdalena. Pero en el instante mismo en que el trago mezclado con migas del bollo tocó mi paladar, me estremecí, atento a algo extraordinario que dentro de mí se producía. Un placer delicioso me había invadido, aislado, sin que tuviese la noción de su causa (43)

Este episodio fundante de toda una narrativa tan compleja como fascinante es tomado y metaforizado una y otra vez en las novelas del escritor uruguayo. Su insistencia radica, pensamos, en la idea de presentar como una aparente red enmarañada de acontecimientos que son, en definitiva, la invitación a develar el misterio. Los narradores de Prego aspiran como Marcel a capturar la multiplicidad de planos y sensaciones de una realidad que perciben sensorialmente excitante. Al respecto, Malcom Bowie repara en que la asociación de las imágenes presentadas en largos y enrevesados períodos gramaticales responden a un plan, como si fuese una composición musical, un opus. Puntualiza que “tras el éxtasis de la diferencia sin fin viene la tranquila satisfacción de una red que relaciona y unifica. La narración exhala, y el mundo es muchos. Se mira el libro desde un ángulo, y rebosa de personajes e incidentes. Se mira desde otro, y los personajes empiezan a fundirse” (18). A su vez, el crítico repara en la capacidad del narrador de Proust, y nosotros agregamos que los de Prego también, son tanto una voz solista como un

complejo coro de voces, una confusión de apetitos que responde a un “deseo de largo aliento”. Apunta a la búsqueda de una satisfacción que solo el arte permite, según los descubrimientos de Marcel de cincuenta años; el arte permite recobrar la vida hasta en el goce de situaciones mínimas. Entonces repara en que “la inmediatez sensual del arte puede recordarnos algo que es incluso más inmediatamente aparente y que tiene lugar en la experiencia ordinaria” (66). Prego hace decir a sus personajes que es posible manipular en literatura, esa manipulación tendrá un efecto en el lector porque la recepción de la o las historias se ven modificadas, no olvidemos cómo presenta en todas las novelas la capacidad de inficionar la realidad que tiene la literatura. Pensemos en los siguientes ejemplos de *Último domicilio conocido*.

Tampoco tendríamos en cuenta las cien variantes introducidas por cada narrador, intuyendo preferencias o riéndose a caprichos, escogiendo cada una de las piezas del rompecabezas para ir insertándolas, dejándolas caer en los huecos propicios. Algunos aceptarían las reglas dictadas por un relato lineal. Remontarían a la primera reunión del rancho, insistirían en los pormenores de la lluvia (...) Casi todos ignorarían a la mujer, o la mencionarían al pasar, relegándola a un segundo plano. Yo, en cambio, habría arrancado de la primera entrevista con el Comisario en el despacho estrecho y mal ventilado. Preferiría imaginarla vacilante en la esquina de la jefatura. (78,79)

Al leer esto no es difícil recordar que la presentación de los personajes fue hecha de esa forma convencional. Ese personaje fue presentado así, en el capítulo 3. Gladys entra al rancho empapada por una lluvia que le aplastó en mechones el pelo rubio, sin saludar al visitante (Barrionuevo). Gladys es presentada en forma

tangencial y rápidamente desaparece y se duerme en el cuartucho del rancho; solo un detalle apenas perceptible, el rencor de la prostituta que cansada vuelve a la casa y se encuentra a “su pareja” fumando y tomando café con un amigo. Cuando el asunto es visto desde otra perspectiva, es plausible pensar en ella como la traidora que vendió el asalto y que su silencio no respondía que se hubiese dormido sino a que escuchaba con atención lo que Ernesto y Barrionuevo estaban planeando. Como Maciel, como Carlos Arrospide y Casal, otros también ven en el asalto frustrado una posibilidad de hacer arte. Vemos así que el autor manipula las cartas de varios mazos y juega a multiplicar las posibilidades de narrar desde distintos planos y con manejos diferentes de tiempo.

Tal vez se pueda escribir algo con esta historia, piensa Sánchez. Todo depende del tono, del punto de vista. Imaginar un mundo cerrado, el de los presuntos asaltantes, el de los policías que pretenden tenderles una celada, el de los periodistas que merodean como hienas, que se ciernen, como buitres. (70)

### 3.1.2- *El azar*

Como se sabe, otro de los pilares de la narrativa de Proust es la cuestión del azar. Marcel va tomando conciencia de la importancia que tiene encontrarse con los aromas, objetos, sabores o imágenes que tienen la potencia de conectarlo con su pasado o con las personas que quedaron en él. Así, como recordaremos, el final de *Último domicilio conocido* es una situación azarosa porque Carlos descubre las fotos de la investigación de la que él y Clara fueron objetivos. Fue el azar, según estos autores, el que permitió que su padre muriera antes de deshacerse del

material que lo incriminaba frente a su propio heredero. Los personajes de Prego también irán dándose cuenta de ello y el caso más evidente es Ocampo como vimos en el acercamiento a *Igual que una sombra* o *Sin antes ni después*. En *Á la recherche* Marcel se regodea en señalar la importancia del azar, sobre todo para toparse con el objeto indicado antes de morir; las evocaciones voluntarias no podrán rescatar el espíritu o, mejor dicho, no le permitirán a este liberarse:

Entra por mucho el azar en todo esto, y un segundo azar, el de nuestra muerte, nos impide con frecuencia esperar mucho tiempo los favores del primero.

Me parece muy razonable la creencia celta de que las almas de los que hemos perdido están cautivas en algún ser inferior, en un animal, en un vegetal, en un objeto inanimado, perdidas realmente para nosotros hasta el día, que para muchos nunca llega, en que resulta que pasamos junto al árbol o entramos en posesión del objeto que constituye su cárcel. Entonces se estremecen, nos llaman, y tan pronto como las hemos reconocido, en encantamiento queda roto. Libradas por nosotros, han vencido a la muerte y vuelven a vivir en nuestra compañía. Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido que tratemos de evocarlo, inútiles todos los esfuerzos de nuestra inteligencia. (42)

### 3.1.3- *Recobrar el tiempo perdido*

En el final de *Sin antes ni después*, Ocampo siente, como Marcel, que debería dejar registrados los acontecimientos, ese episodio misterioso que comenzó con un retrato y terminó con la asociación del enigma a un episodio de un film donde una mujer logra usurpar la identidad de otra. Dos artistas, a su manera, desde su estética y con sus instrumentos, pintan la ciudad de Montevideo. Barcelo y Ocampo coinciden en esa atmósfera gris, esa especie de neblina que vuelve misteriosa y peligrosa la ciudad. Pero la memoria se contamina, los olvidos (voluntarios o no) pueden distorsionar las cosas. Barcelo tiene una recomendación para eso, evitar dejar pasar el tiempo. Insiste en recuperar el tiempo perdido por medio de la literatura porque solo el arte puede recuperar la vida.

- ¿Todavía no empezaste a escribir la novela con la que venís amenazando desde hace años, aprovechando toda esta bazofia?
- me preguntó Barcelo de cara a la tela que estaba pintando, en la que ya se dibujaba una vista borrosa de la bahía de Montevideo. (...) Yo que vos me ponía hoy mismo a escribir. La historia tiene todo lo que te gusta: zonas turbias, mugre, hampones, prostitutas, mujeres misteriosas. No falta nada, viejo- sonrió.
- No tengo apuro: tal vez convenga esperar que las cosas se decanten un poco.
- Sí, pero no dejes que se pudran. Después te va a costar mucho recuperar el tiempo perdido, como a Proust, sin ir más lejos- sonrió. (153)

La imagen refleja una realidad inconclusa, el pintor está en el proceso de creación de su tela y Ocampo no ha escrito la novela, aunque tiene mucho material. Sin embargo, paradójicamente, ambos han dejado plasmada la ciudad. Como en el proyecto de Proust al terminar la novela, el protagonista decide escribir una novela porque descubrió que el material está en él mismo, pero ya hemos leído la novela que muestra ese proceso de metacognición. Es esa paradoja del ciclo hermenéutico del narrador/escritor que, una vez contada la historia, explicita que la escribirá.

En las seis novelas del uruguayo pueden rastrearse, tal como hemos hecho esas marcas de la narrativa proustiana; a veces, de manera imperceptible, sutil; otras, con una explicitación categórica. Ahora bien, solamente en este último párrafo del penúltimo capítulo de la sexta y última novela publicada aparece el apellido del escritor francés. En las novelas anteriores era una evocación constante desde lo conceptual, el manejo del tiempo, la dicotomía memoria voluntaria versus memoria involuntaria, el azar, los devaneos de la consciencia, el paraíso perdido, la necesidad de construir un relato de lo vivido y dejar ese registro “novela”. Las reminiscencias impregnan los capítulos y las impresiones que generan son las de un escritor que sabe el valor de la palabra, pero, también tiene el peso de la consciencia de lo difícil que es escribir. Ese relato que sus narradores/periodistas/investigadores/profesores quieren dejar es un testimonio, una confesión de parte o una denuncia. Por ello, Prego adapta con acierto las preocupaciones que Marcel Proust maneja en la primera y la séptima de las novelas del proyecto de *Á la recherche*. Las dos últimas novelas de Prego tienen ese dejo otoñal de quien sabe que el tiempo ha pasado y con el tiempo transcurrido se intuye la muerte. Ocampo se siente viejo y su actitud cansina no sería compatible con sus cuarenta años, pero sí, es un reflejo de los setenta y seis del autor de la novela.

-Yo que vos me ponía hoy mismo a escribir. La historia tiene todo lo que te gusta: zonas turbias, mugre, hampones, prostitutas, mujeres misteriosas. No falta nada, viejo- sonrió.

-Gente perdida en la niebla, como en tus últimos paisajes-dije.

-Tenés razón. Espero que cuando me muera los críticos amigos lo llamen mi “época gris”- dijo burlón.

-No tengo apuro: tal vez convenga esperar que las cosas se decanten un poco.

-Sí, pero no dejes que se pudran. Después te va a costar mucho recuperar el tiempo perdido, como a Proust, sin ir más lejos-sonrió. (153)

Es una forma de ver el asunto, Omar Prego y sus personajes sabían muy bien que se encontraban en la “opacidad del descenso”, como señala la poeta Ida Vitale para referirse a la etapa de la vejez. Y ocurre que cuando un escritor mira con lucidez ese momento y tiene tiempo, ordena. Ordena ideas, cierra ciclos, deja pistas para que sus lectores, esos que Omar considera profesionales, las encuentren. Porque ese lector “ama esa obra por su oficio (generalmente es un investigador o un profesor) pero que, al margen de ese disfrute, está interesado en llegar a lo más hondo y lejos posible, hasta sus mismas raíces”. (313)<sup>lx</sup>

## CONCLUSIONES

La primera conclusión es que queda mucho por investigar y difundir la obra de un escritor uruguayo complejo y sofisticado que cultivó la narrativa policial exigiéndole y exigiéndose con disciplina. Con la posibilidad de abordar su archivo, muchas de las hipótesis de trabajo que fueron indagadas en este proceso podrán ser cotejadas y reelaboradas. Tenemos la convicción de que el acervo escritural, epistolar y fotográfico permitirá reconfigurar la imagen de un autor que ha dejado huellas a propósito y, como él mismo confiesa hablando de su amigo Cortázar: “Casi todos los escritores, sobre todo los grandes escritores, suelen dejar en cajones o armarios, cuando no en sótanos inaccesibles, originales de libros que, por diversas razones, no fueron publicados” (312)<sup>lxxi</sup>. Desde nuestro abordaje a la recepción crítica de la obra de Prego, creemos que hemos referido que estas han sido escasas y puntuales dado el número de novelas publicadas del autor. Tanto Oscar Brando como Margarita Carriquiri, Jorge Lafforgue, Milton Fornaro, Pablo Rocca o Juan Justino Da Rosa presentan estudios que se limitan a un prólogo, una entrevista, un artículo para una revista especializada. Es decir, el autor tuvo un período de recepción en auge a comienzos de siglo XXI, lo que se constata en el cotejo las fechas de publicación de los trabajos de los críticos referidos. Ahora bien, ese *tiempo al alza* comenzó a decaer durante la década, y, no ha variado ni siquiera con la muerte del autor en enero de 2011. En efecto, su muerte produjo una serie de obituarios periodísticos breves que destacaron sobre todo su labor periodística y crítica; en particular, lo recordaron como referente del espacio cultural en la tercera época de *Marcha*, *Cuadernos de Marcha*, a partir de su retorno a Uruguay en 1987. Sin embargo, desde la crítica hubo un silencio que, pensamos, respondió más a una situación coyuntural del país que valorativa de su obra.<sup>lxxii</sup> Esta constituye una pieza imprescindible en la genealogía del policial rioplatense, en lo ficcional y en la crítica de sus contemporáneos. Hemos dado ejemplos de su participación en la recepción y reflexión del género al abordar, en el primer capítulo, el impacto del policial en el espacio geopolítico iberoamericano y, específicamente en el Río de la Plata. Sin embargo,

consideramos que falta mucho para agotar el tema puesto que sería no solo pertinente sino necesario explorar las interconexiones con otros escritores referidos, por ejemplo: Milton Fornaro, Renzo Rossello o Juan Grompone.

También podemos concluir que no puede insistirse en la idea reduccionista y básica de una génesis unilateral y lineal de su ficción. Las fuentes de lo policial en Prego exceden ampliamente la práctica escritural del cronista. Consideramos que hemos presentado argumentos de lo dicho por medio del trabajo hermenéutico que realizamos en sus siete novelas publicadas. Evidenciamos el prolífico y heterogéneo manejo intertextual que va desde las referencias literarias clásicas del género policial, como Edgar Allan Poe, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Raymond Chandler, entre otros; a obras y autores contemporáneos, más cercanos él como Juan Carlos Onetti y Julio Cortázar.

La llegada por múltiples vías de la influencia Proust a Prego no se limita a la lectura personal ni a la vida de exilio en París, en particular por Juan Carlos Onetti y Emir Rodríguez Monegal. Por lo dicho anteriormente, consideramos que otro aspecto a destacar es que las novelas de Prego son un proyecto unitario. Desde aquí afirmamos que es un escritor proustiano porque construyó su constelación como si fuese una composición, un *opus*; y dejó evidencias para resolver el misterio. Por medio del estudio de estrategias como el manejo no lineal del tiempo y la reconceptualización de los espacios y sus límites que, aquí fueron trabajados desde las bifurcaciones y el recurso *mise en abyme* aplicado a la construcción ficcional de Montevideo consideramos haber dado herramientas para continuar profundizando en las novelas, y, también, cotejar si dichos recursos funcionan de manera semejante en su narrativa breve. Otro argumento que elaboramos con respecto al carácter unitario del proyecto narrativo como entramado fue el estudio de los personajes; en particular, nos detuvimos en la figura del encargado de resolver el misterio, el crimen: Casal, Ocampo, Martín Solana. Nos focalizamos en compararlos con los detectives clásicos de la novela policial o de enigma

puesto que, a partir de los planteos de Ana María Amar Sánchez, los identificamos con el carácter *antidetektivesco*.

En síntesis, el estudio de sus siete novelas, desde una focalización específica como el desvío o la transgresión a la codificación clásica del género policial habilita a considerar a Prego Gadea como un escritor de “caja de herramientas” desde la categorización que presenta Ezequiel De Roso

## FUENTES PRIMARIAS

### 1-Trilogía-

a) Prego Gadea, Omar. *Último domicilio conocido*. Primera ed. Trilce, 1990. Ed. Banda Oriental, 2008, Montevideo.

b) ----- . *Para sentencia*. Banda Oriental, Montevideo, 1994.

c) ----- . *Nunca segundas muertes*, Trilce, Montevideo, 1995.

2- Prego Gadea, Omar, et al. *La muerte hace buena letra*. Novela colectiva. Ediciones Trilce. 1° Ed.1993, 4° Ed. marzo de 1994, Montevideo.

3- ----- (1996). *Delmira* Ediciones Santillana, Primera edición, Montevideo, 2006.

4- ----- . *Igual que una sombra*. Ed. Alfaguara, Montevideo, 1998.

5- ----- . *Sin antes ni después*. Ed. Alfaguara, Montevideo, 2004.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Achugar, Hugo. “La nación entre el olvido y la memoria. Hacia una democratización de la Nación”. Uruguay: Cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias. Ed. Trilce. Colección Desafíos, Montevideo, 1995. Pp. 15-28.

Alzugarat, Alfredo. *Trincheras de papel: Dictadura y Literatura carcelaria en el Uruguay*. Trilce, Montevideo.

----- . “Narrativa uruguaya post-85; tres enfoques”. Reseña en *Papeles de Montevideo*, N°2, Ediciones Trilce, Montevideo, 1997.

Amar Sánchez, Ana María (2006). “Apuntes para una historia de perdedores. Ética y política en la narrativa hispánica contemporánea”. *Revista Iberoamericana*, VI, Pp.151-164.

----- . “La ficción del testimonio”. Buenos Aires. Pp. 447-461.

Benítez Pezzolano, Hebert. “La literatura de la historia en el Río de la Plata”. En Cuadernos de Marcha, N°171, Montevideo, abril 2001. Pp. 68-75.

-----“Sobre la cárcel, desde la cárcel: escrituras disímiles de la violencia (Carlos Liscano y Ernesto González Bermejo)”. En *Landa*. Revista do Núcleo Onetti de Estudios Literários Latino-Americanos. Universidade Federal de Santa Catarina. Vol. 6 N°2, 2018. <<http://www.revistalanda.ufsc.br/vol-6-n2-2018/>>

Bolón, Alma. Onetti francés. *Estudios de lengua, literatura y civilización francesa en Onetti*. Universidad de la República y CSIC (Comisión Sectorial de Investigación Científica. 2014, Montevideo. Cap. IV, Pp. 79- 89.

Borges, Jorge Luis. “La muerte y la brújula”. En *Artificios*, 1944, Buenos Aires.

----- . “Funes el memorioso”. En *Artificios*, 1944, Buenos Aires.

Bowie, Malcolm. *Proust entre las estrellas*. Alianza editorial. Versión española de Mariano Antolín Rato. Madrid, 2000. Prefacio, capítulos I (Yo) y II (Tiempo),

Brando, Oscar. “La narrativa uruguaya y sus fantasmas (1985-1997)” en *Papeles de Montevideo*, N°2, Ediciones Trilce, Montevideo, 1997.

----- . “Balance y liquidación del siglo XX”. *Cuadernos del CLAEH*. Segunda serie, año 35, n°104, 2016-2 ISSN [en línea] 2393-5979. Pp.- 59-70.

Castellino, Marta Elena. “Borges y la narrativa policial: Teoría y práctica” en *Revista de Literaturas Modernas*, n°29, Mendoza. Universidad Nacional de Cuyo, 1999.

Craig, Hebert. “Marcel Proust en Uruguay: estela crítica y narrativa”. Proust y Joyce en ámbitos rioplatenses. Reflexiones desde Montevideo. Beatriz Hegh- Jean-Philippe Bernabé. UDELAR-FHUCE. Linardi y Risso, Montevideo, 2007.

Cortázar, Julio; Prego Gadea, Omar. *La fascinación de las palabras*. Ed. Alfaguara, 1996, Buenos Aires. Ed. 1997, Herederos de Julio Cortázar y Omar Prego Gadea. Buenos Aires. Sudamericana.

Cortázar, Julio. “La puerta condenada”. En *Final del juego*. 1956.

Chandler. Raymond. *El sueño eterno*. California, 1939. Traducción de José Luis López Muñoz y Juan Manuel Ibeas. Editorial Debolsillo. Buenos Aires, 2014.

Christie Malowan, Ághata (1934). *El asesinato de Roger Ackroyd*. Traducción de G. Bernard de Ferrer. Editorial Planeta, Barcelona, Montevideo, 2018.

De Rosso, Ezequiel, selección, coordinación y prólogo. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá Grupo Editorial, Alcalá la Real, Jaén, 2011.

Ferro, Roberto. “Las reescrituras del género policial. Un modelo dislocado.” *América: Cahiers du CRICCAL*, n°34,2006. Les modèles et leur circulation en Amérique latine, v.2. pp.101-110; <[https://www.persee.fr/doc/ameri\\_0982-9237\\_2006\\_num\\_34\\_1\\_1750](https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2006_num_34_1_1750)>

----- *De la Literatura y los restos*. U.B.A, Buenos Aires, 2009.

----- *El policial: Una configuración genérica*. U.B.A., Coghlan, noviembre, 2010. Franken, Clemens. “Leonardo Padura Fuentes y su detective nostálgico”. *Revista chilena de Literatura*, n° 74, Santiago de Chile, 2009. Pp. 29-56.

Galizzi, Lucio. “Las sombras de la neovelada negra uruguaya”. *[SIC] Revista arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*. Año V, N°13, Montevideo, 2015. Pp. 22-28.

Lafforgue, Jorge (1996). *Narrativa policial entre dos orillas*. En “Atípicos en la literatura latinoamericana”. Compilación de Noé Jitrik. Reimpresión, 1997. Buenos Aires.

----- *Cartografía personal. Escritos y escritores de América Latina*. Taurus, Buenos Aires, 2005.

Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge. *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial. Entrevista a Omar Prego Gadea*. Colección Signos y Cultura, Buenos Aires, 1995.

Link, Daniel, compilador (1992). Prólogo a *El juego de los cautos. Literatura policial: de A. Poe a P. D. James*. Colección cuadernillos de géneros. Tercera edición, Buenos Aires, 2003

Lynd, Juliet. “Memoria y el obstinado problema de la complicidad: estéticas, políticas y Hernán Vidal”, 2006.

Mercier, Lucien. Proust: “¿Tendrá sentido hablar hoy de Proust?” En *Marcha* 13 de agosto de 1971, Montevideo. Pp. 30, 31.

Moraña, Mabel. “Hernán Vidal: misión crítica, intervención teórica e interpelación cultural”. Prólogo a *Ideologías y literatura*. Mabel Moraña y Javier Campos Editores. Universidad de Pittsburgh. Estados Unidos. 2006.

Mercado-Hervey, Alicia (2011). “Reseña a Working through Memory: Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative. Ofelia Ferrán. Lewisburg”. Bucknell UP, University of Florida. Department of Spanish and Portuguese Studies, Florida, 2007.

----- . “El antidetektivesco y la ficción del trauma en el policial iberoamericano”. *Badebec*, Vol. 4, N° 8. 2015.

May, Derwent. Proust. Breviarios. Fondo de Cultura Económica. Traducción de Jorge Ferreiro. 1°. Ed. 1983. Edición en español, 1986, México, D.F.

Maurois, André. En busca de Marcel Proust. Colección Austral, N°1255. Buenos Aires, 1958.

Onetti, Juan Carlos. “Reflexiones de un exiliado”. En *Juan Carlos Onetti. Artículos. 1975-1992*. Herederos de Juan Carlos Onetti. Ed. Galaxia Gutenberg, Montevideo, 2013.

----- . *La vida breve* (1950). Colección de Clásicos uruguayos. Biblioteca Artigas. Volumen 183, 2009, Montevideo.

Padura Fuentes, Leonardo. “Modernidad y Postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica”. *Hispanoamérica*, n°84, año 28. Diciembre, 1999, Pp. 37-50

Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Lectulandia. Buenos Aires, 1986.

Prego Gadea. Onetti. *Perfil de un solitario*. Primera edición, Trilce, 1986. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 2009. Caps. I, V.

----- . “Historia inventada de una muerte verdadera”. En *Cuadernos de Marcha*, Tercera época, año II, número 13. Noviembre, 1986, Pp. 91-94.

----- . “Encuentro entre dos culturas. Lautreamont y Laforgue”. En *Cuadernos de Marcha*, Tercera época, año IX, número 93. Abril, 1994 Pp. 76-78.

----- . “Onetti y su mundo paralelo”. En *Cuadernos de Marcha*, Tercera época, año IX, número 94. Mayo, 1994. Pp. 65,60.

Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swuann*. París, 1913. Traducido por Mauro Armiño. Ed. Valdemar. Clásicos. Tomo I, Madrid, 2005.

----- . *En busca del tiempo perdido. El tiempo recobrado*. París, 1921. Traducido por Mauro Armiño. Ed. Valdemar. Clásicos. Tomo III, Madrid, 2005.

Rocca, Pablo; Paolini, Claudio; Nicolás Der Agopián y Verónica Pérez. Entrevista a Omar Prego Gadea. Revistas culturales del Río de la Plata. Campo literario:

debates, documentos, índices. Ed. Pablo Rocca. UDELAR/Banda Oriental, Montevideo, 2009.

Rocca, Pablo. Nota preliminar. *El crimen de Delmira Agustini*. Estuario Editora, Montevideo, 2014, Pp. v-xiii.

Reizábal, María Victoria (1998). Diccionario de términos literarios, Madrid, Ed. Acento.

Setton, Roman. *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Ed. Iberoamericana. Vervuert, Madrid, 2012. Capítulos II (35-59) y VII (245-259).

Todorov, Tzvetan. Poétique de la prose. Capítulo 1, “*Tipología de la novela policial*”. Traducción de Silvia Hopenhayn.

Williamson, Edwin. *Borges, una vida*. Ed. Seix Barral. Trad. De Elvio E. Gandolfo. Buenos Aires, 2006. Cap. 18, “El jardín de los senderos que se bifurcan (1940-1944)”. Pp. 289-305.



i En entrevista exclusiva con la periodista Paula Barquet. “El País”, domingo 5 de mayo de 2019. La entrevista fue realizada en la casa donde cumple prisión domiciliaria, en Parque Miramar. Véase: *Gavazzo y el traidor del PVP que desató la matanza*. En <<https://www.elpais.com.uy/que-pasa/gavazzo-traidor-pvp-desato-matanza.html>>

Véase también:<<https://www.elpais.com.uy/informacion/judiciales/jueza-reabrio-caso-revoco-sobreseimiento-gavazzo-muerte-gomensoro.html>>

Véase también:<<https://ladiaria.com.uy/articulo/2019/6/jueza-reabrio-causa-contra-gavazzo-por-caso-gomensoro/>>

ii Roberto Ferro señala que “no queda garantía alguna de veredicto justo dentro del orden institucional. Invalidada la instancia del tribunal de justicia, la denuncia debe cambiar de foro y buscar la escena pública para provocar una sentencia social. (Ferro, *De la literatura y los restos*: 230 y ss.).

iii En *Revista Papeles de Montevideo*.

iv Enumera a España, Chile, México y Argentina para referir el comienzo de producción sistematizada para “sentar las bases de una posible expresión hispánica dentro de la novela policial”. (37)

v Doctor en Letras e investigador del Conicet. Se desempeña como docente e investigador de literatura y cine en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad del Cine.

vi Yates, Donald. El cuento policial latinoamericano.

vii Capítulo 18 de *Borges, una vida*.

viii Capítulo II, 2: 42-47. Setton interpreta con agudeza las lecturas que ambos escritores hacen de sus ensayos y señala que las observaciones son, en más de una oportunidad, capciosas y no exentas de ironías. Sin embargo, lo interesante del debate es que en los argumentos que cada uno presenta se van delineando aspectos del género con respecto al determinismo histórico. Borges no concuerda con el hecho de indagar en autores y novelas francesas, la prehistoria del policial, considera que “el género policial es un ejercicio de las literaturas de idioma inglés”. (Setton,45)

ix Entrevista televisiva en “La mañana en casa”, Canal 10. 30 de mayo de 2019, Montevideo.

x En este trabajo va a centrarse en las tensiones escriturales disímiles frente a la violencia, en las narrativas de Carlos Liscano y Ernesto González Bermejo, no obstante, es pertinente a nuestro abordaje la problematización que hace al contextualizar dichas narrativas.

xi Curiosamente aparece en una primera versión en japonés, para la revista *Shincho*, Tokyo, 1999. Luego, la primera versión en español se publica en *Cuadernos de Marcha*, 2001.

xii “El antidectivesco y la ficción del trauma en el policial iberoamericano”, 2015.

xiii El período seleccionado abarca los primeros quince años del siglo XXI. En la convocatoria se propuso dar difusión a textos y autores jóvenes. (Montevideo, 2015)

xiv “género que se atribuye al francés Jean Patrick Manchette, quien lo definió como “novela de intervención social muy violenta” que denuncia la sociedad contemporánea y sus escándalos políticos, y siente especial agrado por el mundo de los marginales y de los excluidos”. (Galizzi,23)

xv En el año 2015 participaron de una conferencia virtual donde se conectaron y entraron en diálogo escritores desde Montevideo (Uruguay), Córdoba (Argentina) y Santiago de Chile (Chile). La propuesta partió desde la Universidad de Córdoba y la idea fue que los escritores, entrevistados por diferentes estudiantes de universidades o institutos de formación docente, dieran su opinión con respecto a la narrativa latinoamericana en general, y al género policial en particular teniendo en cuenta sus propias obras.

xvi Véase “Memoria en borrador” en *La diaria*, Montevideo, 15 de enero de 2016. En <<https://ladiaria.com.uy>>

Véase “El arte es libertad y el fascismo es, naturalmente, hostil a un arte genuino erigido en libertad”. Entrevista a Hebert Benítez Pezzolano. *Hemisferio izquierdo*, 22 de octubre de 2018. En <[www.hemisferioizquierdo.uy](http://www.hemisferioizquierdo.uy)>

xvii En “El antidectivesco como literatura del trauma en el Cono Sur”. Ponencia en panel “Memoria y novela policial en el Cono Sur”. Primer Simposio LASA, Sección Cono Sur. Santiago de Chile, 2015.

xviii Entrevista realizada el 15 de diciembre de 2016 en su casa, en Montevideo.

xix En la anécdota, María Angélica aclara que la muchacha estaba sentada en un rincón tomando nota. Era la “flamante esposa” de Luis Harss, “una alemana rubiecita muy joven”. Así la describe Omar Prego en *Onetti. Perfil de un solitario* (1986) cuando alude a la fiesta en la que él y su esposa conocieron a Onetti y comenzaron a forjar su amistad. Las anécdotas difieren un poco, en la memoria de la historiadora, la actitud del escritor fue más hosca y hasta hostil, actuó sin mediar palabras porque le sacó de las manos la libretita en la que anotaba todo lo que él decía. Mientras que en la publicación aparece un ingenioso y sarcástico Onetti que expresa su desagrado con un discurso. “Pero en ese preciso instante la mujer de Harss extrajo (es la palabra exacta) de su bolso de mano un bloc de taquigrafía- por ese entonces los grabadores eran prácticamente desconocidos- y se sentó en el piso, casi a los pies de Onetti, dispuesta a tomar notas. Onetti interrumpió una frase y se quedó mirándola con sorpresa y, casi sin transición, empezó a desarrollar una teoría acerca del destino del pueblo alemán, de su ancestral vocación guerrera, de su predisposición a aceptar regímenes como el nazi. La muchacha, creo recordar, le dijo que eso era aplicable a casi todos los pueblos del mundo, y le explicó que los jóvenes de su generación (ella ni siquiera había nacido en la época de la segunda Guerra Mundial) no querían saber nada con ese tipo de pensamiento”. (ibid., 15) Luego de esa desafiante respuesta, Harss introdujo a la conversación temas literarios y a Gardel, la velada derivó en escucharlo en el tocadiscos. Las versiones de esa noche varían, para Harss (que estaba incómodo) entre copas y nostálgicos lamentos del inmortal Gardelito, “Onetti se puso áspero, parsimonioso, hurafío y, finalmente, taciturno”. (ibid., 16)

- XX Corresponde al cuarto capítulo de *La fascinación de las palabras*, “Rayuela: la invención desafortada”.
- XXi Amar Sánchez, Ana María. Véase *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura* (De la Flor, 1992 2da. edición), *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas* (Beatriz Viterbo, 2000) e *Instrucciones para la derrota. Narrativas éticas y políticas de perdedores*. (Anthropos,2010)
- XXii Op. cit. pág. 15.
- XXiii Capítulo de *La fascinación de las palabras* dedicado al “Territorio de la novela”. Prego le plantea a Cortázar que una de las lecturas posibles de su novela *Los premios* es tomarla como un policial. A partir de allí discutirán acerca de la noción de figura, la idea que Cortázar tenía de una constelación de elementos o situaciones. Para este nunca podía haber A y B sin que esta secuencia generara la noción de C. Esta idea de triangulación, de figura (aunque no hubiese relación lógica entre los elementos que la conformaran) puede encontrarse también en los textos de Prego, sobre todo en la última de sus novelas publicadas, a saber, *Sin antes ni después*.
- XXiv Véase prólogo al informe *Nunca Más*, Buenos Aires, 1984.
- Véase “El prólogo del *Nunca Más* y la Teoría de los dos demonios. Reflexiones sobre una representación de la violencia política en Argentina” de Emilio Crenzel (CONICET/UBA). *Contenciosa*, Año 1, nro. 1, segundo semestre 2013.
- XXv Luego de siete años de ausencia “Agarrate Catalina” volvió a concursar y además de agotar entradas en tiempo récord de quince minutos, revolucionó las redes sociales con su cuplé “La causa perdida del salpicón”. Las aguas se dividieron rápidamente entre quienes tildaron de blanda, tibia y neutral, por un lado, y quienes consideraron que, por el contrario, el cuplé refleja una clara postura crítica, un reproche a la izquierda (posición ideológica con la que era afín la murga), por otro. “En los años del proceso/contra el discurso oficial/las murgas enarbolaban/la voz del pueblo en el carnaval/hoy eso no se precisa/quedó en los tiempos del medioevo/la gente tiene su twitter/la voz del pueblo le chupa un huevo. (...) Yo me bajo des esta lógica binaria, / de este ring en blanco y negro, de esta noria/ que separa a tus hermanos de los míos/ del absurdo de esta línea divisoria/ya no quiero ser soldado de una idea/ni rebaño de la izquierda o la derecha/ me resisto a etiquetar a las personas/¡y me cago en la locura de esta brecha!... (fragmento del cuplé, Montevideo, febrero de 2019). Las repercusiones de la presentación demuestran que ese debate es un asunto que para nada “quedó en los tiempos del medioevo”.
- XXvi Véase “Uruguay. La teoría de los dos demonios”. En <[www.resumenlatinoamericano.org/2018/](http://www.resumenlatinoamericano.org/2018/)> El artículo aborda la polémica que generaron los dichos del expresidente José Mujica a propósito del fallecimiento de Luisa Cuesta el 21 de noviembre de 2018 y en “La doble cara de la sombra” *Brecha*, 30 de noviembre, 2018. En: <<https://brecha.com.uy/la-doble-cara-de-la-sombra/>>.
- XXvii Capítulo 15. La referencia a Jean- François Champollion, el conocido historiador francés (Champollion el joven), padre de la egiptología por decodificar los jeroglíficos de la Piedra Roseta, trae reminiscencias de los planteos de Carl Jung que en Prego no son extrañas.
- XXviii Paródicamente, luego de pasar la tarde siguiendo al caracol, Carlos, cercano a la salida y al caer la noche, lo aplasta, abandona las anotaciones y recuerda que en la esquina había un célebre restaurante que se especializaba en los caracoles a la provenzal.
- XXix Esta idea es planteada por Omar en el Homenaje a Onetti en FHUCE, 1994.
- XXX Este paisaje sonoro tiene una carga emotiva que conmueve, Prego volverá a él más de una vez como veremos en las referencias al funeral de Julio Cortázar. Podríamos decir que es una de las imágenes que en la narrativa de este autor se vuelven un leit motive.
- XXXi Prego aclara que el orden elegido para la secuencia narrativa es estrictamente alfabético. En el Prólogo se señala que fueron convocados catorce escritores, pero Prego no nombra los tres que no participaron.
- XXXii Nos referimos aquí a que además de continuar con la trama propuesta por el jugador precedente, es también significativo el cambio en la estética, la elección del punto de vista, incluso el manejo intertextual.
- XXXiii Esta novela fue publicada en 1934 y su primera traducción es de 1935 a cargo de G. Bernard de Ferrer. Arturo Pérez- Reverte ha destacado esta novela entre cientos que leyó del género, tal vez con un entusiasmo exacerbado. “En cuanto a Agatha Christie, la más extensa y fértil de todos ellos, miss Marple y Hércules Poirot bastarían para hacerla inmortal; pero es que además escribió la mejor novela criminal de todos los tiempos: El asesinato de Rogelio Ackroyd” dice. En: *Policías, detectives, asesinos*”. El bar de Zenda. Patente de Corso XL Semanal, 21 de enero de 2019. <[www.zendalibros.com/policias-detectives-asesinos/](http://www.zendalibros.com/policias-detectives-asesinos/)>
- XXXiv Por Ediciones Trilce: Primera, noviembre de 1993; Segunda, diciembre de 1994; Tercera, febrero de 1994 y Cuarta edición, marzo de 1994.
- XXXv En “Investigar irrupciones de lo otro para no ver lo mismo”. Ponencia de apertura del Cuarto Coloquio de Literatura fantástica, Salto-Uruguay-junio de 2018. Aludió a este término para referir la categoría tan discutida de “lo fantástico” y su pertinencia.
- XXXvi Categoría largamente discutida pero que de alguna manera nos sirve como indicador de desvío. No es nuestro propósito abordar dicha temática en profundidad. Algunos de los autores que han trabajado esta categoría y han teorizado al respecto son Tzvetan Todorov, Rosalba Campra, David Roas, y en el ámbito nacional, Ángel Rama, Hébert Benítez y Claudio Paolini.
- XXXvii En “Territorios de la ficción. Lo fantástico”. 2008
- XXXviii Retomaremos este concepto más adelante al trabajar la última novela de Prego.
- XXXix Diccionario de Símbolos.

xl En *El crimen de Delmira Agustini*.

xli Seminario de Maestría en FHUCE-UDELAR en 2013.

xlii Novelar el pasado traumático: entre la historia y la memoria. En Conferencia dictada durante el Coloquio Interdisciplinario Tomás de Mattos “Con vencidos y vencedores”. Montevideo, 5 de noviembre de 2018.

xliii El autor se refiere aquí a la publicación de “Los cálices vacíos” (1913).

xliv Introducción a *Delmira Agustini. Poesías Completas*. Pp. 9- 29.

xlv Teniendo en cuenta que en el momento histórico que vivían, algunas modificaciones legales evidenciaban el progreso, podría tomarse como algo exagerada la negativa de Reyes de fugarse con su novia, pero recordemos que Reyes era conservador y todavía era mal vista tal acción, herencia del Montevideo colonial que consideraba “amancebarse”, un delito al punto de cobrar multas. En sus Memorias de Montevideo, Milton Schinca refiere lo siguiente: “Pero mucho más fuerte era la multa para quienes viviesen “amancebados”, esto es, en pareja sin estar debidamente casados: cincuenta pesos o cuatro meses de trabajo obligatorio”. (52) A eso se le sumaba el escarnio público por un acto considerado ignominioso para los conservadores como él.

xlvi “Las poetas fundacionales del Cono Sur”, 2013.

xlvii En Seminario de Facultad de Humanidades: “Las poetas fundacionales del Cono Sur”, 2013, Montevideo.

xlviii Observaciones realizadas por la profesora en el Seminario ya aludido (Montevideo, 2013).

xlix Escritor y crítico rioplatense que desde el comienzo destacó la propuesta poética de Delmira sin disimular que su admiración excedía lo estrictamente literario.

l Tina Escaja en <“The Printer at the far end of the Romance Languages: A cyberartist/feminist/impostor’s take on otherness”>. Refiere a las dificultades que varias poetas latinoamericanas tuvieron que sortear para ser consideradas. Para la autora, más allá de algunos discursos venturosos, los intelectuales (los hombres) no estaban convencidos de incorporar al canon literarios a estas mujeres. Por lo pronto, ellas escribieron al margen y desde ese margen, fueron pocas las estudiadas y valoradas con seriedad. Anómalas, mujeres con ambiciones masculinas pretendiendo ser públicas. Escaja señala la pertinencia de pensar en lo que la expresión *mujer pública* significa tanto en inglés como en español (prostituta). No fue sencillo ser leída e interpretada desde la sensibilidad educada para que la mujer no hablara, sobre todo si su poesía presenta imágenes sexuales tan sugerentes, abordar el tabú de lo que siente el cuerpo de la mujer cuando ama o es amada era un franco desafío a la moral y las buenas costumbres. En cuanto a Delmira Agustini, el crítico y filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira lo cataloga como “un milagro”, un caso de intuición exacerbada que le permitió escribir lo que (para él) no podía saber, comprender o sospechar siquiera.

li Para este autor no aparecía en la poesía hispanoamericana una figura como la de Delmira “desde Sor Juana Inés de la Cruz”. Incluso llega a afirmar que es gracias a ella que aparece “una nueva erótica”, sorprendente sobre todo por el contexto en el que fue educada. “Fiera de amor/raíces de una raza nueva” (Hamed, 1996: 40-44).

lii Por ejemplo, el vínculo con el poeta argentino (y testigo de la boda) Manuel Ugarte puede rastrearse en el intercambio de cartas que ha sido publicado por Cal y Canto y la Biblioteca Nacional uruguaya con el título “Cartas de amor. Delmira Agustini. Prólogo de Idea Vilariño, Montevideo, 2006. El final del ensayo de Mercedes Ramírez presentado para Capítulo Oriental, muestra una fotografía de la carta que enviara Delmira Manuel en el periodo que se tramitaba su divorcio con Enrique. En la misma, las confesiones y los reproches se van alternando en un crescendo que culmina: “Y conste que me siento íntimamente herida”. También, Graciela Alettas De Silvas realiza un recorrido por las cartas que intercambiaron los poetas y subtítulo su ensayo en ese punto como: Una historia de amor. Aborda dicha historia intercalando lecturas y análisis de cartas de los protagonistas con novelas que abordan su historia, una de las novelas tratadas es *Delmira* de Prego Gadea.

liii Martínez Moreno, Carlos (1966). La otra mitad. Fue uno de los primeros en señalar que Delmira sería la verdadera autora del crimen, poniendo el énfasis en que fue la autora intelectual. Reyes, desde esta perspectiva, sería un mero instrumento dominado por ella.

liv Para Ciriot, el cisne es un “símbolo de gran complejidad. El cisne estaba consagrado a Apolo como dios de la música, por la mítica creencia de que, poco antes de morir, cantaba dulcemente. La casi totalidad de los sentidos simbólicos conciernen al cisne blanco, ave de Venus, por lo cual dice Bachelard que, en poesía y Literatura, es una imagen de la mujer desnuda: desnudez permitida, la blancura inmaculada y permitida. Sin embargo, el mismo autor, profundizando más en el mito del cisne reconoce en él el hermafroditismo, pues es masculino en cuanto a la acción y por su largo cuello de carácter fálico sin duda, y femenino por el cuerpo redondeado y sedoso. Por todo ello, la imagen del cisne se refiere siempre a la realización suprema de un deseo, a lo cual alude su supuesto canto (símbolo del placer que muere en sí mismo). Este mismo sentido ambivalente del cisne había sido conocido por los alquimistas, por lo cual lo identificaban con el Mercurio filosófico, el centro místico, la unión de los contrarios, significado que corresponde en absoluto a su valor como arquetipo (...) Ave asociada con el arpa, a la muerte y a los tributos para el viaje al ultramundo. Ave asociada a lo nocturno. En cuanto a este último aspecto, también Jean Chevalier lo plantea y define. Ahora bien, es revelador el planteo que hace dicho autor con respecto a la ambigüedad del símbolo: El cisne encarna por lo general la luz, macho, solar, fecundante. Indica que su blancura alude a una viva epifanía de la luz, pero hay dos tipos de blancura, por un lado, la del día que refiere al macho y por otro, la nocturna, lunar y que refiere a la hembra. Por supuesto, no podemos olvidar el poema “El cisne” de Delmira Agustini que es una pieza que alcanza, más allá de la rica significación del cisne en la poesía modernista, alcanza un sentido mayor.

lv Véase: “Delmira, genio y figura” en la revista electrónica *Revista de Libros*. Segunda época. 1-IX-1998.

lvi Ocampo, agotado, llega a su casa y se entera, por la voz enronquecida del locutor, de los acontecimientos que explican la tensión en las calles, a partir de allí, las referencias a las represalias serán cada vez más frecuentes. “Doce personas murieron y un número todavía sin precisar resultaron heridas en la jornada más trágica de enfrentamientos que conoce el país en toda su historia” (...) En las primeras horas de la mañana elementos pertenecientes al Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros dieron muerte en una emboscada a dos funcionarios policiales de la Dirección de Información e Inteligencia. Un agente de segunda, probablemente un custodio, quedó gravemente herido. Casi a la misma hora, en la ciudad de Las Piedras, otro comando del MLN ametralló a un capitán de corbeta cuando el oficial salía de su casa”. (14)

lvii “El padre, un aristócrata, fue embajador de México, Canadá, Bruselas y finalmente en Roma. Su madre pertenecía a una familia de gran fortuna”. (115)

lviii En la introducción del libro conecta dos momentos fuertes de su amistad con Cortázar: cómo y cuándo se conocieron y la muerte de este último. La secuencia de imágenes para describir el cortejo fúnebre es la misma tanto en el ensayo como en la novela. “Fue una mañana fría, pero luminosa casi sobrenatural para quienes estamos acostumbrados al cielo plomizo y bajo de París en invierno. El sol destellaba en las aristas de mármol de los peatones y en las chapas de bronce y las copas de los árboles se mecían apenas en la brisa matinal. Pero la más impresionante era el silencio. Desde que el cortejo se puso en marcha desde la entrada del cementerio y nos encaminamos hacia la tumba recién removida, no recuerdo haber escuchado una sola palabra. El único ruido, semejante al del mar en una playa pedregosa, era el de los pies arrastrándose por el sendero principal detrás del furgón mortuorio. Después, cada uno de los amigos dejó caer una flor encima del féretro de madera pulida y nos fuimos”. (20, 21)

lix Véase: “La música: Jazz y tango” en *La fascinación de las palabras*. Cortázar y Prego dialogan del machismo que impregna las letras y que son en definitiva una muestra de esa debilidad implícita. Por eso, para el uruguayo, detrás de todas ellas está la idea de que “el hombre macho no debe llorar” aunque se le “piante la percanta”, “aunque lo muerda un dolor”. Para Cortázar algunas son dignas de risa “porque son completamente absurdas, muy mediocres y muy malas”; no obstante, rescata a Homero Manzi y a Celedonio Flores y señala que cuando se habla de ellos “la cosa es distinta”.

lx Véase que, en la página siguiente, al referir una anécdota de una compañera de facultad, Ocampo se refiere a los Cuadernos de Marcha. Es muy interesante que haya puesto justo allí esa referencia, como si quisiéramos que hurgáramos en estas revistas para toparnos con el capítulo que parece duplicado.

lxi Un dato curioso es la vacilación en cuanto al nombre del personaje. En el primer capítulo figura como Pierre Morel y en el segundo capítulo figura como André Morel. “Aún hoy, tanto tiempo después, me pregunto si alguna vez hablé con ella y no con el personaje que empecé a imaginar desde que vi el esbozo que dibujó Barcelo, si la única certeza de su paso por la vida provino de la insuficiente información que me proporcionó su segundo marido, Pierre Morel”(11) (...) “No recordaba muy bien el comienzo de su relación con André Morel, gerente de una empresa francesa en situación de retiro” (21).

lxii Montevideo, diciembre de 2004, con una tirada de 1000 ejemplares. Ediciones Santillana, Alfaguara.

lxiii “Al remover los tristes pensamientos que enunciaba hacía un instante, había entrado en el patio del palacete de Guermantes y en mi distracción no vi avanzar un coche; el grito del conductor, no tuve tiempo de hacerme con rapidez a un lado y retrocedí lo suficiente como para ir a dar a mi pesar contra unos adoquines bastante mal tallados detrás de los cuales estaba estacionado un coche. Pero en el momento en que, recobrando el equilibrio, posaba el pie sobre un adoquín no tan levantado como el anterior se me desvaneció todo el desaliento ante la misma felicidad que en diversas épocas de mi vida me proporcionara la vista de árboles que parecía reconocer en un paseo en coche alrededor de Balbec. (171) Traducción de Marcelo Menasché. (Buenos Aires,1999) Luego de este sorpresivo incidente, Marcel, ya maduro a sus cincuenta años comienza a tener varios golpes de sensaciones que le recuerdan el episodio de la magdalena veinte años antes.

lxiv *La puerta condenada* forma parte del libro *Final del juego* de 1956.

lxv Ubicado en la calle Soriano, entre Andes y Convención. Fue un Hotel icónico para la literatura rioplatense puesto que en él se alojaron, por ejemplo, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Estando allí e inspirado en él, Cortázar escribe el cuento *La puerta condenada*.

lxvi Como Cortázar, el personaje de Prego repara en cómo es frecuente encontrar en los Hoteles, los vestigios de las antiguas casas coloniales. Esas puertas que ya no eran funcionales y se disimulaban con un armario. No obstante, los huéspedes podían captar (sobre todo en la noche) sonidos provenientes de cuartos contiguos. El enigma que toma Cortázar es que su personaje (Petrona) escucha el llanto de un bebé que se supone no existe.

lxvii Es interesante recordar aquí el mito de Marcel Proust encerrado en su cuarto forrado de placas de corcho, enormes y pesadas cortinas que lo aislaban mientras escribía el final de la *Recherche*, mientras Céleste Albaret le traía y llevaba mensajes del exterior. Esta imagen del escritor en la cama, enfermo, escribiendo y leyendo también nos recuerda a Onetti, en ese exilio autoimpuesto que lo aliena de un exterior que ya no lo conmueve. Marcel dirá en *El tiempo recobrado*: “La felicidad es saludable para el cuerpo, pero es la tristeza la que desarrolla las fuerzas del espíritu. (...) El valor objetivo de las artes es poca cosa en sí; lo que se trata de hacer es surgir, de sacar a luz, son nuestros sentimientos, nuestras pasiones, es decir las pasiones, los sentimientos de todos”. (209,210)

lxviii Este fragmento corresponde al capítulo “Penas de amor” y, específicamente, al apartado que aborda la polémica de la homosexualidad de la obra de Proust. (Pp. 52-74) Nos interesa cómo desde esta observación de May podemos visualizar una especie de estructura recurrente en la construcción de los personajes del autor francés y que también

percibimos en el uruguayo.

lxix Álvaro y Gervasio Guillot Muñoz, Alejo Carpentier, Manuel Gálvez, Francis de Miomandre, Emile Vaïse- bajo el seudónimo de Omer Emeth, Juan P. Ramos, José A. Mora, Jenaro Prieto, Eneida Sansone, entre otros.

lxx En *La fascinación de las palabras*.

lxxi Ibid.

lxxii Repercusiones de la noticia del fallecimiento de Prego, en enero de 2011. Véase:

<<https://www.uypress.net/auc.aspx?48352>>. Véase: <<https://www.elobservador.com.uy/nota/el-adios-a-omar-prego-gadea-201412815470>>. Véase: <<https://www.republica.com.uy/fallecio-el-escritor-y-periodista-omar-prego/>>.