



**Programa de Doctorado**  
**Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación**  
**Universidad de la República**

**TESIS PARA DEFENDER EL TÍTULO DE DOCTORADO EN LETRAS**

**Dos ficciones testimoniales en la literatura uruguaya**  
**de los años ochenta:**

***El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez**  
**Moreno y *El tigre y la nieve* de Fernando Butazzoni**

**Doctoranda: Gabriela Sosa San Martín**  
**Directora de tesis: Dra. Mirian Pino**

Montevideo, abril de 2020

Córdoba, 13 de abril de 2020

2

Sras. y Sres. integrantes de la Comisión de Posgrados de la Facultad de  
Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad de la República

De mi mayor consideración:

Por este medio hago constar, en calidad de Directora de esta investigación,  
que la tesis doctoral de Gabriela Sosa San Martín se encuentra en condiciones de  
ser presentada para su defensa.

Les saluda atentamente,

**Dra. Mirian Pino**

**Prof. Titular (DE) M.I.L.**

**Coordinadora Cátedra Abierta de DDHH**

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, stylized initial 'M' followed by a long, sweeping horizontal line that extends to the right.

Para Leandro, principio y fin

## ÍNDICE

Resumen...*p. 7*

Abstract...*p. 8*

Introducción...*p. 9*

Hacia la construcción del papel de las ficciones testimoniales en el campo literario uruguayo de los años ochenta. Estudio de dos casos: Carlos Martínez Moreno y Fernando Butazzoni...*p. 19*

1. La teoría de los campos: un desafío transcultural...*p. 19*

2. Ficciones testimoniales: los pactos de lectura y la dinámica del género testimonial...*p. 34*

3. Figura de autor/figura de escritor: entre la ética y la estética...*p. 56*

### PRIMERA SECCIÓN

**Desde el exilio: *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno**

I. Composición de la última novela de Carlos Martínez Moreno. Estudio de hipotextos de *El color que el infierno me escondiera*...*p. 69*

II. *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno en el panorama de la literatura uruguaya...*p. 88*

1. Exilio y después: *El color que el infierno me escondiera* como ficción testimonial. Genealogía de las ediciones y su recepción...*p. 88*

2. Figura de escritor: *El color que el infierno me escondiera*, novela en el exilio. Atopías del compromiso y el heroísmo...*p. 107*

III. Tortura y cárcel política en *El color que el infierno me escondiera*...*p. 133*

1. Ficción testimonial y figura de autor...*p. 133*

2. Heroísmo y derrota...*p. 138*

3. El “oficio de triturar hasta las orillas de todas las muertes”: tortura y biopoder...*p. 144*

IV. El debate mexicano en *Cuadernos de Marcha*...*p. 163*

### SEGUNDA SECCIÓN

**La primera posdictadura: *El tigre y la nieve* de Fernando Butazzoni**

I. El campo literario uruguayo de *El tigre y la nieve*...*p. 171*

1. Ficcionalizar la historia reciente. Posiciones en el campo literario de la primera posdictadura...**p. 171**
  2. El lugar del testimonio y sus límites: *El tigre y la nieve* como ficción testimonial...**p. 185**
  3. Genealogía de las ediciones de *El tigre y la nieve* y sus antecedentes. Fernando Butazzoni y la figura del escritor-periodista...**p. 209**
- II. *El tigre y la nieve* y los modelos de lucha, resistencia y traición...**p. 234**
- III. Cárcel política, tortura, experiencia traumática en *El tigre y la nieve*...**p. 258**
- IV. Después de *El tigre y la nieve*: acercamientos al papel de la literatura de Butazzoni en la construcción de la historia reciente...**p. 275**
- Conclusiones: la ficción testimonial en los debates sobre memoria y Derechos Humanos...**p. 288**
- Anexo: cuatro relatos inéditos de Carlos Martínez Moreno...**p. 297**
- Bibliografía...**p. 336**

“Yo tomo distancia con respecto a la concepción de Foucault que a menudo tiende a ver lo real casi exclusivamente en términos discursivos. Es obvio para mí que hay zonas de la realidad, las relaciones de dominio y opresión, por ejemplo, que no son meramente discursivas. [...] la literatura es un espacio fracturado, donde circulan distintas voces, que son sociales”

Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*

“Desde aquí podemos asentar que claramente existe algo más que el «texto» (la hoja donde el texto está escrito)”

Mario Teodoro Ramírez, *El nuevo realismo. La filosofía del siglo XXI*

“Lo que uno no puede responder con la verdad, lo responde con fantasmas, o con fantasías”

Psic. Nieves Labrucherie, *Centro de Investigación, Formación y Asistencia en Psicología Social y Grupal “Enrique Pichón Rivière”*

“Y es como si cada gesto tirara del siguiente y hubiera un encadenamiento, no necesario ni caprichoso sino simplemente, ¿cómo diría?, simplemente histórico”

Carlos Martínez Moreno, relato sin título (inédito)

“Un mundo sin utopías mira inevitablemente hacia atrás”

Enzo Traverso, *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*

## RESUMEN

A partir de dos novelas uruguayas publicadas en la década del ochenta, *El color que el infierno me escondiera* (1981) de Carlos Martínez Moreno y *El tigre y la nieve* (1986) de Fernando Butazzoni esta investigación construye un terreno en el cual se encuentra implicado el concepto de ficción testimonial como una categoría posible de análisis, puesto que recoge la condición híbrida de estas narraciones y permite estudiar las maneras en que ha sido abordado en ellas el estatuto ficcional desde sucesivos contextos de recepción, es decir cómo se ha resuelto, en una diversidad de lecturas, la frontera entre testimonio y novela. Esta tesis indaga en las estrategias mediante las cuales el testimonio se incorpora a los textos, lo cual implica la posibilidad de discutirlos como novelas según el horizonte de espera; analizo cómo el testimonio en calidad de fuente ingresó en cada caso al proceso de novelización, aunque sin perder su condición de tal. Los núcleos temáticos de la cárcel y la tortura constituyeron los contenidos a partir de los cuales bucear en los límites de la ficción, en los efectos éticos y estéticos de narraciones que surgen en la intersección de diferentes campos, como el político, el social, y más específicamente el cultural y el literario.

Los recortes espacio-temporales que la investigación propone se organizan desde las sucesivas ediciones de las dos novelas; en cualquiera de los dos casos las circunstancias del exilio de los escritores, y en Butazzoni la inserción de su figura en la literatura uruguaya de la primera posdictadura, atravesaron la composición de los textos en cuestión. Una perspectiva histórica de la literatura permite observar cómo ciertos géneros, el testimonio en este caso, cumplen determinadas funciones éticas y estéticas en ciertos contextos de recepción y cómo luego migran y/o se rediseñan con nuevas funciones. El análisis exegético de estas novelas, organizado desde los modelos de lucha, resistencia y traición que transmiten, se articula metodológicamente con el establecimiento y la descripción del campo literario en el que ingresan, lo cual supone explicar las tensiones o divergencias en los pactos de lectura y el estudio de los modelos estéticos con los que tales narraciones convivieron, en especial otras modalidades del género testimonial.

**PALABRAS CLAVES:** ficción testimonial – Carlos Martínez Moreno – Fernando Butazzoni – literatura uruguaya – cárcel política

## ABSTRACT

This research focuses on the thematic field of study concerning the concept of testimonial fiction like a possible category for analysis. In order to do this, we use two Uruguayan novels published in the eighties, *El color que el infierno me escondiera* (1981) written by Carlos Martínez Moreno and *El tigre y la nieve* (1986) written by Fernando Butazzoni, because these novels converge reality and fiction. These texts have different sequence reception according to contexts. Also, different readings are possible in each one. They walk a thin line between the categories of novel and testimony.

This thesis inquiries about the form of the narration and its strategies in the testimony.

The possibility of discussing them as novels according to the horizon of expectation analyses how in each of them the testimony was introduced in the process of novelization, without losing its testimony condition. The central thematic about prison and torture are the contents from one may submerge within the limits of fiction and include the ethical and aesthetic effects of narrations. These limits of fiction arise at the intersection of different fields, such as the political, social, and more specifically the cultural and literary subjects.

The successive editions of both novels are organized in space temporal frames of the story. They are both based on the exile of the writers. In the case of Butazzoni his place in Uruguayan literature is portrayed on his novel. From a historical perspective it is noted how certain genres the literature fulfils certain ethical and aesthetic functions. These genres migrate and / or are redesigned with new functions, in this case the testimony. Under exegetical examination, these stories are organized from models of social action. The fight, resistance and treason are methodologically articulated with the literary field that encloses them.

**KEY WORDS:** testimonial fiction – Carlos Martínez Moreno – Fernando Butazzoni – Uruguayan literatura – politic prison

## INTRODUCCIÓN

### 1.

El proyecto de Doctorado que fuera aprobado en 2015 con el título *Dentro y fuera: ficciones documentales de la cárcel política. Mauricio Rosencof, Carlos Liscano / Carlos Martínez Moreno, Fernando Butazzoni, Circe Maia*, proponía abordar las vinculaciones de la ficción con la experiencia de la cárcel política durante las últimas dictaduras del Río de la Plata y sus prolegómenos en las décadas del setenta y ochenta, contraponiendo dos grupos de novelas según la relación establecida entre experiencia y escritura: por un lado, escritores que habían vivido la cárcel política y ficcionalizaban tal experiencia; en segundo término, otros que sin haber estado presos entablaron grados diferentes de involucramiento con la situación carcelaria y se propusieron construir un discurso artístico, sin perder lazos con los documentos que sirvieron de fuentes ni con otros referentes precisos. Es decir, el proyecto proponía la hipótesis de que el proceso de ficcionalización planteaba diferencias a partir de la dicotomía dentro/fuera del sujeto empírico, tanto a nivel textual como en las repercusiones que la literatura carcelaria había tenido, en un caso y otro, sobre la elaboración social de la experiencia dictatorial.

No obstante, la elección de un corpus de cuatro autores y una autora y cinco novelas supuso una extensión mayor de lo esperado, si se considera el trabajo hermenéutico que realicé con los textos, en el marco de una genealogía de las ediciones que diera cuenta del lugar otorgado a la ficción y al testimonio en cada campo literario de referencia. Es decir, sin abandonar la tensión conceptual entre figura de autor y escritor, esta última categoría referida a quien forma parte de un determinado campo sociocultural, y entendiendo en cambio el concepto de autor como constructo textual o función que opera en la circulación o funcionamiento de ciertos discursos como el literario (Foucault, 1983), la investigación se centró en dos casos de los propuestos inicialmente, que asimismo me permitieron analizar el tema de la cárcel política y la mirada sobre la historia

reciente en diálogo con la literatura en las circunstancias del exilio: me refiero a *El color que el infierno me escondiera* (1981) de Carlos Martínez Moreno (Colonia del Sacramento, 1917 - México, 1986) y a *El tigre y la nieve* (1986) de Fernando Butazzoni (Montevideo, 1953). En el primer caso, Martínez Moreno relata hechos ocurridos principalmente durante los años previos al golpe de Estado en Uruguay del 27 de junio de 1973, años en los que se desarrollaron las principales acciones del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN) y su enfrentamiento con las fuerzas represivas: las clases de tortura impartidas a policías y militares uruguayos por un asesor norteamericano, los secuestros de figuras públicas por parte del movimiento, la desaparición forzada, la represión, el maltrato, a veces la muerte de presas y presos políticos en distintos centros clandestinos de detención constituyen algunos de los relatos que componen la novela. Por su parte *El tigre y la nieve* ubica una de sus líneas de acción en el campo de detención y exterminio La Perla, que funcionó en cuanto tal hasta 1979, ubicado a doce kilómetros de la ciudad de Córdoba durante la dictadura argentina (1976-1983), centro en el cual la protagonista Julia Flores, una uruguaya involucrada afectivamente a un probable integrante del movimiento armado Montoneros cae presa en el marco represivo del Plan Cóndor, es decir de las acciones coordinadas y los respaldos conjuntos que existieron durante las décadas del setenta y ochenta entre los regímenes dictatoriales de los países de América del Sur y la cúpula política de los Estados Unidos, liderada por Henry Kissinger. Julia Flores logra salvar su vida en La Perla al ser elegida por el capitán al mando del centro para entablar con él un vínculo afectivo-sexual. La otra acción de *El tigre y la nieve*, alternada con la primera, se ubica años más tarde en el exilio sueco de la protagonista, tiempo en el cual la joven intentará elaborar el relato del trauma, contándole sus experiencias en La Perla a Roberto, su nueva pareja y narrador durante estos tramos de la novela.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> En cuanto al resto de los textos del corpus original del proyecto de Doctorado, *Un viaje a Salto* (1987) de Circe Maia (Montevideo, 1932) quedó integrado al análisis panorámico del campo literario uruguayo de la primera posdictadura; en el caso de Mauricio Rosencof (Florida, 1933), dado el recorte temporal definido, es decir los años ochenta, la atención a su escritura se orientó hacia los textos testimoniales publicados en esa década, en especial *Memorias del calabozo* (1988-1989), más que a la novela *Las cartas que no llegaron* (2001), propuesta en un comienzo.

En cuanto a las fechas de publicación, esta tesis buscó poner en diálogo dos tramos espacio-temporales de la década del ochenta: en primer lugar, el desafío de Martínez Moreno por ficcionalizar un conjunto de sucesos de la historia reciente uruguaya cuando la cárcel política aún se sufría en el país, dado que *El color que el infierno me escondiera* se publica en 1981 y desde su exilio en México. En el caso de *El tigre y la nieve*, el tramo comprendido en la primera posdictadura, al regreso de Butazzoni a Uruguay en 1986, cuando los referentes de esta novela escrita durante el exilio sueco resultaban una experiencia cercana.

Si bien los escritores y los textos se han enmarcado geográficamente, al mencionar la experiencia de la cárcel política durante las últimas dictaduras del Río de la Plata, esto no desconoce la categoría de Cono Sur y su vinculación con lo que fuera el despliegue del Plan Cóndor en las décadas del setenta y ochenta. Aunque sin posibilidades de desarrollar este enfoque en la tesis por razones de extensión, el caso uruguayo se ha entendido desde sus movimientos centrífugos y centrípetos con la región: sin perder de vista que los diversos países del Cono Sur debieron enfrentar fuerzas represivas con objetivos coincidentes, y más tarde similares desafíos en sus procesos posdictatoriales, la dimensión de análisis elegida se centró en las respuestas particulares del proceso uruguayo dentro de ese marco regional, como ser el desdibujamiento de los límites entre democracia y dictadura en el plano político, al comienzo y al final del período (Rico, 2009), o

---

Es decir, aunque la separación establecida en la dicotomía dentro/fuera no se desarrolló en esta tesis, tampoco quedó negada. En la selección, consideré a su vez el hecho de que acerca de uno de los autores elegidos inicialmente como parte del adentro carcelario, Carlos Liscano (Montevideo, 1949), existe importante bibliografía especializada sobre su obra, lo cual propició la decisión de dirigir la investigación hacia otros autores menos estudiados en el espacio académico. Como ejemplos de tesis de Maestría y Doctorado dedicadas a la obra de Liscano, menciono *Ficciones de vida. La literatura de Carlos Liscano* (2011) de Juan Pablo Chiappara, *Performance autoral e problematização da escrita em El escritor y el otro de Carlos Liscano* (2012) de Selomar Claudio Borges o *Cuando la literatura es el surco. Figuras del desplazamiento en la narrativa de Carlos Liscano. Ficción, autoficción, testimonio* (2016) de Carina Blixen; incluso mi propia tesis de Maestría, *Oficio de escritor. Las escrituras del yo en la obra de Carlos Liscano* (2014). Por otro lado, ha existido un interés previo de otras investigaciones por la literatura de presas y presos políticos, como *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay* (2007) de Alfredo Alzugarat, y con recurrencia se ha vinculado el género testimonial sobre la tortura y la cárcel política a la escritura de presas y presos, como desarrollaré en esta tesis, restándole protagonismo a otras modalidades genéricas mediante las cuales la literatura también se ha apropiado de estas temáticas, como es el caso de las novelas elegidas. Estas constituyen algunas de las razones que orientaron los criterios de reducción del corpus.

en lo social y cultural la convivencia de diversos imaginarios nacionales del medio siglo que persistieron en la posdictadura (Basile, 2018).

Tanto Martínez Moreno como Butazzoni responden a figuras que no se acercaron a la escritura con propósitos circunstanciales ni movidos solo por la denuncia; son escritores que desarrollaron el trabajo con la literatura de manera profesional e institucionalizada y el tema carcelario constituye una línea dentro de un universo más amplio de abordaje de la ficción. Es decir, se trabajó con casos en los que se unificaba la observación directa del testigo, entendido desde una pluralidad de implicancias respecto de los sucesos narrados, con el dominio del arte de narrar desde experiencias previas y posteriores con el género novelístico. El hecho de que *El color que el infierno me escondiera* fuera la última novela de una extensa trayectoria literaria del escritor permitió el análisis de una obra en retrospectiva, con el foco puesto en el punto de llegada. En cambio, la elección de *El tigre y la nieve* dirigió la investigación en sentido contrario, ya que aquella novela juvenil se acompañó más tarde de nuevas reflexiones y propuestas creativas de Butazzoni que profundizaron el papel de la literatura en la construcción de la historia reciente del país. El armado de una “historia de vida” en términos de lo que Pierre Bourdieu ha denominado “ilusión biográfica”, que “garantiza la constancia a través del tiempo y la unidad a través de los espacios sociales de los diferentes agentes sociales” (1997, 78) resultó una abstracción necesaria desde la cual elaborar la categoría de “trayectoria”, entendida “como serie de *posiciones* sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo) en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes cambios” (82),<sup>2</sup> aunque lo anterior no niegue la relación dialéctica que la “mismidad” contrae con la “ipseidad”, es decir, el “sí” con el “otro distintos de sí” (Ricœur, 2008, XIII-XIV) en términos individuales. Si bien sostengo una categoría identitaria constante y duradera desde el punto de vista social (Bourdieu, 1997) esto no la limita a una concepción cartesiana del sujeto, a mi entender por dos razones: en primer lugar, porque la “trayectoria” implica una dimensión social más que individual; como segundo aspecto, porque las tomas de posiciones en los

---

<sup>2</sup> Cursiva en el original.

campos no se reducen al plano de la conciencia. Desplegaré más adelante estos conceptos, en su dimensión teórica y desde el análisis de los casos seleccionados para esta tesis.

El problema de la ediciones significó un eje de análisis. De *El color que el infierno me escondiera* consulté cuatro ediciones en español: la primera de Proceso/Editorial Nueva Imagen (México, 1981); la segunda de Monte Sexto (Montevideo, 1986), con prólogo de Mercedes Rein; la tercera de Editorial Fin de Siglo (Montevideo, 1998) que reitera el texto de Rein y finalmente la de Ediciones de la Banda Oriental (Montevideo, 2010), prologada por Rosario Peyrou. Asimismo relevé la traducción de la novela al inglés a cargo de Ann Wright, publicada por Readers International (Londres, 1988) con introducción de John King. En cuanto a *El tigre y la nieve*, trabajé con cuatro ediciones: la primera de Ediciones de la Banda Oriental (Montevideo, 1986); la segunda de Editorial Graffiti (Montevideo, 1994); la tercera de Ediciones Santillana (Montevideo, 2006), a veinte años de publicada la novela y por último la de Editorial Planeta (Montevideo, 2016), conmemorativa de los treinta años y con una presentación a cargo de Raúl Caplán. Salvo al tratar la genealogía de las ediciones o las variantes entre las mismas la investigación remitirá a la primera edición.

Las dos novelas que se eligieron, entendidas en esta tesis como *ficciones testimoniales* abrieron un espacio de conflicto y diálogo con otras modalidades del género testimonial desarrolladas en los ochenta. Provieniendo de escritores ajenos a la vivencia directa de la cárcel estos textos se acercaron a esta temática y la ficcionalizaron, aunque sin renunciar por ello al despliegue documental y a procesos de investigación que establecían sólidos lazos con las fuentes utilizadas, en un contexto cercano al marco histórico al que refieren. Estas narraciones instalaron cierta ambigüedad genérica que problematizó el pacto de lectura desde la ficción en determinados contextos de recepción. La crónica, la novela de investigación periodística, y en especial algunos discursos de la subjetividad como el testimonio aportan herramientas claras a la dimensión novelística. Dicho de otro modo, la ficción testimonial obligó desde el punto de vista teórico a conmovier el estatuto ficcional; en esta dirección, se analizó desde una óptica

pragmático-social, y desde una perspectiva histórica del fenómeno literario cada uno de estos posicionamientos: cómo dialogan las intencionalidades de autor/texto/lectores (Eco, 1997), qué presupuestos adoptan estas narraciones respecto de su relación con lo ficcional y lo testimonial, cómo fue su movimiento y recepción, en qué medida incidió la equívoca pero circulante noción de literatura carcelaria en la elaboración del trauma de la dictadura. Si recurrentemente el estudio de los géneros literarios se ha dirigido a sus variabilidades históricas, Yuri Tynianov (1992) hizo notar cómo son los rasgos “secundarios” o “derivados” los que definen su funcionamiento dentro del sistema. Más que resolver límites genéricos, lo cual volvería taxonómica y por tanto ociosa la reflexión, he buscado en esta tesis valorizar el camino exploratorio y analítico.

En cuanto al vínculo de los textos con la realidad social, se ha entendido que las formas literarias refractan de manera propia tanto la esfera socioeconómica como el “horizonte ideológico” de su tiempo, la dimensión ética, política, etc. En palabras de Mijaíl Bajtin y Pavel Medvedev, la obra es “refracción ideológica del mundo convertido en objeto de una representación literaria” (1994, 61). Sin desconocer la dicotomía establecida por Roland Barthes (1971) entre “obra” y “texto”, y las consecuencias metodológicas de cada uno de estos conceptos al proponerse como dos teorías de la lectura diferentes, la perspectiva bajtiniana posibilitó la integración de una pluralidad dinámica de sentidos diseminados, que sin embargo no impidiera pensar los textos literarios en tanto formas artísticas. En el desarrollo de la tesis se utilizarán, por lo tanto, de manera indistinta los dos términos.

## 2.

Contraria a la idea de metodologías unívocas, esta investigación se articula desde el concepto de “trayecto crítico” (Starobinsky, 2008): el método no ha sido preconcebido y funcionó como una *autoridad sin autor* que conjugó medios técnicos y reflexión sobre los fines; se intentó construir según las necesidades de cada objeto de estudio. En ese sentido, sin desconocer el riesgo de las contradicciones teóricas al sostener la argumentación desde marcos disímiles, la

recurrencia a autores de diversas epistemes, para retomar de cada uno de ellos conceptualizaciones específicas que no acuñan necesariamente la totalidad de sus postulados, siguió el propósito de elaborar una red teórica que fuera novedosa y creativa. Por tal razón, resulta posible apelar a la teoría de los campos propuesta por Bourdieu y al vínculo entablado por Jacques Rancière (2009a, 2009b) entre literatura e historia, sin que por ello se desconozca ni pase por alto la crítica de este sobre aquel, por ejemplo respecto de las lógicas del consenso implícitas en todo el pensamiento crítico cientista de izquierda, del cual Bourdieu resulta representante, pensamiento al que Rancière (2016) responde con las lógicas del disenso. La perspectiva teórico-metodológica adoptada propició la integración de conocimientos provenientes de distintas ramas del saber, a los efectos de elaborar esa crítica “integral” del texto literario de la que hablara Antonio Candido: “Una crítica que se precie de ser integral deberá dejar de ser unilateralmente sociológica, psicológica o lingüística para pasar a utilizar con libertad los elementos capaces de conducir a una interpretación coherente” (1995, 179). Esto supuso una reflexión acerca de la escritura teórico-crítica como construcción de subjetividad: sin renunciar a un ejercicio de la racionalidad construido en lo que Rancière (2009a) denominó la “hermenéutica de los lenguajes mudos”, es decir los modelos interpretativos propios de las ciencias sociales, de la historia, del psicoanálisis, que poseen la legitimidad de lo que se entiende como parámetros de la racionalidad, he entendido la escritura crítica como construcción de esa racionalidad desde un yo situado, el cual elabora un “segundo lenguaje” (Barthes, 1972) que también es primero. En palabras de Ricardo Piglia, “[e]l sujeto de la crítica suele estar enmascarado por el método (a veces el sujeto es el método) pero siempre está presente [...] ¿Desde dónde se critica? ¿Desde qué concepción de la literatura? La crítica siempre habla de eso” (2016, 8).

Al revisar el papel de la subjetividad en la investigación literaria reivindicó los aportes de la tradición ensayística, tomando distancia de la postura de restringir el género a un discurso más o menos improvisado de ideas personales, sin el sustento conceptual y metodológico propio de los géneros con retóricas formalizadas, en los que habitualmente se exponen las investigaciones literarias

de corte académico. La amenaza al ensayo que observó Fernando Aínsa, al considerar que “el creciente predominio de la crítica y el academicismo ha ido borrando la subjetividad inherente al género”, “esterilizando la espontaneidad de la prosa ensayística” (2014, 51) no debería tener cabida, si se entiende la oposición en términos de estilos retóricos y de manejo explícito de la primera persona gramatical y de las fuentes más que desde distancias epistemológicas. De hecho, Aínsa observa que en la monografía “[l]a profundización exhaustiva de un tema acotado y su presunta objetividad científica se aprecia más que el devaneo diletante o el gusto por la forma estilística” (51); considero que el uso del adjetivo “presunta” demuestra la falacia de tal oposición. Con mayor irreverencia, Jorge Panesi ha afirmado: “la crítica literaria llamada “académica”, la que tanto trabajo se toma en disimular sus pasiones” (2005, 1). Por lo tanto, lo anterior discute que la dupla formalidad/informalidad ensayística deba quedar asociada a la de objetividad/subjetividad.

### 3.

Esta tesis da cuenta de una doble dimensión de análisis: por un lado la tensión genérica mencionada, presente en *El color que el infierno me escondiera* y *El tigre y la nieve*, y analizada desde el problema del estatuto ficcional; por otro, los temas de la memoria, el compromiso y el papel de la literatura en la construcción de los relatos sobre la historia reciente. He dividido la investigación en dos secciones, y cada una de ellas en capítulos que propondrán hipótesis subsidiarias respecto de la central, con el fin de organizar el desarrollo de la investigación. La primera parte está dedicada a Martínez Moreno y *El color que el infierno me escondiera*; la segunda, a Butazzoni y *El tigre y la nieve*. En los dos casos, las ficciones testimoniales se analizan insertas en sus contextos de referencia, delimitados a partir del estudio de una genealogía de las principales ediciones y con énfasis en la primera, es decir la de la década del ochenta. En los dos casos, se tienden lazos entre la posición adoptada por los escritores en el campo cultural y las modalidades en que sus figuras de autor resuelven

creativamente en las obras el tema del compromiso y el heroísmo, los modelos de lucha, resistencia y traición.

En cuanto a criterios de escritura, los nombres de autores y autoras se mencionarán de manera completa en la primera oportunidad (con nombre y apellido) para luego referir solo el apellido. Se utilizarán abreviaturas: *El color...* y *El tigre...* será la manera de nombrar, excepto en títulos de capítulos y citas, a las novelas del corpus central. Asimismo, la *Colección Carlos Martínez Moreno* se abreviará como *Colección*.<sup>3</sup>

Me resta agradecer, para concluir esta introducción, a la institución que me brindó la posibilidad de cursar estudios de posgrado, la FHCE, a profesoras y profesores que intervinieron en las actividades académicas realizadas en el programa, y en especial a quien ha sido mi Directora de Tesis, la Dra. Mirian Pino de la Facultad de Lenguas (Universidad Nacional de Córdoba). El contacto con ella, que sorteó las distancias geográficas y supo revitalizar los encuentros presenciales de carácter anual, combinó el intercambio académico y un profesionalismo de primer nivel con el sostén humano, tan importante en estos largos, complejos, rocosos procesos de aprendizaje. Asimismo agradezco el apoyo de las y los integrantes del Equipo de Investigación *Cartografías Literarias del Cono Sur*, dirigido por la Dra. Pino en Córdoba, e integrado por investigadoras e investigadores de Argentina, Chile y Uruguay, quienes acompañaron año a año los avances de mi tesis de Doctorado en coloquios y ateneos, proponiéndome interrogantes, desafíos bibliográficos, nuevas formas de habitar los saberes académicos. Gracias a la Mag. Edith Silveira, que me brindó generosamente su sabiduría y su amistad, que me acercó a ese grupo humano entrañable que es *Cartografías*.

---

<sup>3</sup> Tal como se sugiere explicitar en *Pautas de estilo FHCE* (2014), a cargo de Maura Lacreu, Nairí Aharonián y Natalia Montealegre y editado por la Unidad de Medios Técnicos, Ediciones y Comunicación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE, UdelaR), esta tesis no utilizará lenguaje inclusivo, aunque esto no impida en algunas oportunidades referirme a los géneros femenino y masculino por separado, a los efectos de evitar la forma genérica masculina.

Disponible en

<<https://www.fhuce.edu.uy/images/comunicacion/Informacioninstitucional/Pautas2015-05-05.pdf>>.

Durante el desarrollo del Doctorado tuve la oportunidad de publicar artículos en revistas nacionales y extranjeras que resultaron avances de esta investigación: “Los imprecisos límites de la ficción. La contienda entre novela y testimonio y el debate mexicano en *Cuadernos de Marcha* sobre *El color que el infierno me escondiera*” se publicó en 2014 en *Memoria Académica* de la Universidad Nacional de La Plata y en 2015 en *[Sic]*, *Revista de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay* (número 12). En 2016 *Amerika* (número 15), revista del LIRA (Laboratoire Interdisciplinaire de Recherche sur les Amériques) editó “Modos del testimonio. Sobre Carlos Liscano, Fernando Butazzoni y la escritura de la experiencia carcelaria”; en 2017 la revista de la Biblioteca Nacional *Lo que los archivos cuentan* (número 5) publicó “Los relatos que el infierno me escondiera. Sobre “La guerra sucia”, un proyecto inconcluso de Carlos Martínez Moreno”; el mismo año apareció en *Remate de Males* (volumen 37, número 2), revista de la Universidad de Campiñas, “Encrucijadas de la ficción (Un texto incómodo de Carlos Martínez Moreno)”. Por último, con respecto a los textos que inicialmente formaron parte del proyecto, en Francia (Editions des archives contemporaines) Fatiha Idmhand y Raúl Caplán incluyeron en *De la isla al mundo: acercamientos a la obra de Carlos Liscano* (2019) el capítulo “*El furgón de los locos* o de la incomodidad del testimonio”; en Uruguay, la *Revista de la Academia Nacional de Letras* (número 15) publicó “Cómo testimoniar la resistencia cotidiana en el insilio. Acerca de *Un viaje a Salto* [de Circe Maia]” (2019).

Finalmente, desde junio de 2018 integro el Sistema Nacional de Investigadores de la ANII. El reconocimiento y el incentivo económico que eso ha significado resultó relevante para la concreción de esta tesis.

## **Hacia la construcción del papel de las ficciones testimoniales en el campo literario uruguayo de los años ochenta. Estudio de dos casos: Carlos Martínez Moreno y Fernando Butazzoni**

### **1. La teoría de los campos: un desafío transcultural**

Como se expresó en la introducción de esta tesis mi objeto de estudio, que parte de los textos de Martínez Moreno y Butazzoni, construye un terreno en el cual está implicado el concepto de ficción testimonial como categoría posible para el análisis del corpus, ya que aquella busca recoger esa condición híbrida de estas narraciones y centrar el enfoque en los siguientes aspectos: por un lado, las maneras en que ha sido abordado el estatuto ficcional desde distintas lecturas en los textos elegidos; por otro, el interrogante acerca de cómo se juegan las fronteras entre testimonio y novela según el caso. Es decir, mediante qué estrategias el testimonio se incorpora a cada una de estas novelas, con el fin de discutir su condición de tales. A partir del análisis sobre las formas y los núcleos temáticos de la cárcel y la tortura bucearé en los límites de la ficción, en el problema del testimonio y en los efectos éticos y estéticos de artefactos narrativos de fuerte impacto político en el Cono Sur al tratar estos temas. Las novelas elegidas se articulan a partir de una construcción que utiliza como materia el testimonio, incorporándose al proceso de novelización aunque sin perder su condición de tal; se observa en ellas la intersección de diferentes campos como el político, el cultural y más específicamente el literario, lo cual suma al impacto político y ético efectos de carácter estético.

Los distintos recortes espacio-temporales que la investigación propondrá serán organizados a partir de las sucesivas ediciones de las novelas elegidas, en tanto “una toma de posición cambia, aunque permanezca idéntica, cuando cambia el universo de las opciones que son ofrecidas simultáneamente a la elección de los productores y de los consumidores” (Bourdieu, 1989-1990, 5). La categoría de “sistema literario”, que algunos formalistas rusos ya desarrollaran en la década del

veinte del siglo pasado, en especial, los trabajos de Tynianov (1992), supuso no solo la concepción sistémica de la obra literaria, también su encuadre dentro de un diagrama mayor, que atendió la relación con otras obras y las múltiples intersecciones con el espacio social.<sup>4</sup> Desde esta óptica, la evolución histórica de la literatura permite observar cómo ciertos géneros cumplen una determinada función en ciertos contextos y cómo luego migran y se rediseñan en nuevas funciones cuando el “principio constructivo” o función hegemónica de la literatura pasa a ser otro, modificándose los propios límites de *lo literario*. Desde este enfoque, la dimensión social en el estudio de los textos continúa considerándose algo exterior a la literatura, pues como afirman Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (que en este aspecto recuperan el análisis de Pierre Zima<sup>5</sup>) “no se daban cuenta hasta qué punto todos los hechos interiores al sistema literario son, al mismo tiempo, *hechos sociales*” (1993, 21).<sup>6</sup>

La otra línea teórica desarrollada en la Unión Soviética en la década del veinte es la de Bajtin y su Círculo, que propone una revisión profunda del vínculo entre literatura y sociedad: si por un lado sus autores coincidieron en rechazar junto al formalismo los enfoques que se sustentaban en el determinismo social, una de las principales divergencias entre las dos líneas teóricas rusas consistió en la negación bajtiniana de que existiera un orden literario independiente del orden social. Es decir, el carácter social de la literatura se define en sus materiales y en el proceso de su construcción, por lo cual no puede en ningún sentido entenderse como rasgo externo a la misma. La categoría de “ideologema” (Bajtin/Medvedev, 1994) como representación literaria de los elementos del horizonte ideológico demuestra que la literatura no puede ser explicada más que como forma de contenido ideológico, y destaco el concepto de *forma* en su insolubilidad respecto del *contenido* de un texto. Tal concepción, que se apoya en la dialéctica

---

<sup>4</sup> El planteo en una segunda etapa del formalismo ruso (Selden/Widdowson/Booker, 2001) respecto de la relación entre literatura y sociedad resulta clave: “El sistema del orden literario es ante todo el sistema de las funciones del orden literario, que, a su vez, está en perpetua correlación con otros órdenes” (Tynianov, 1992, 261).

<sup>5</sup> Citado por Altamirano y Sarlo, el trabajo de Pierre Zima de 1978 se titula *Pour une sociologie du texte littéraire*.

<sup>6</sup> Cursiva en el original.

marxista, propone la síntesis entre lo general y lo particular; más específicamente entre el “Gran Tiempo” o la pervivencia de significados que trascienden el tiempo preciso de escritura, entre la infinita plurivocidad de signos ideológicos que constituyen el texto, o sea lo social, y por otro lado la particular existencia de una individualidad, su aquí y ahora de la escritura, la respuesta a este interrogante: ¿qué hace que un texto resulte una forma particular del discurso de la literatura? La clave se encuentra en analizar los géneros discursivos dados en tensión con la situación comunicativa concreta, y en consecuencia los únicos e irrepetibles resultados de dicha combinación. Altamirano y Sarlo expresan: “La obra sería la realización plena de una evaluación social que organizaría el material lingüístico, el acontecimiento y las formas” (1993, 38); el *material lingüístico* al que se refiere la cita es de cuño bajtiniano, por lo que deberá entenderse como el conjunto de signos ideológicos, el *acontecimiento* la práctica social que constituye la literatura, llevado a cabo por actores sociales y las *formas* los géneros involucrados en el acto comunicativo.

En la teoría literaria latinoamericana, y ligado a un propósito de explicar la noción de literatura nacional para el caso brasileño, Candido (2000) redefinió el concepto de “sistema literario”, en el que resuena la estela de Tynianov, resultando una categoría macro-teórica desde la cual analizarse la relación entre obras, escritores y públicos. Opositor tanto de la tradición estilística, que predominaba en la academia brasileña, centrada en el estudio del lenguaje y las formas, así como de la teoría marxista que entendía el texto como reflejo de los hechos y de la historia (Lukács, 1966) Candido desarrolla una línea teórica que propone el estudio de los textos como aspecto central, aunque insuficiente si se lo aísla del sistema literario todo, este entendido como concepción dinámica entre las obras, los escritores y los públicos, es decir como elementos que se construyen y modifican mutuamente. Analiza el movimiento mediante el cual lo que en apariencia resulta externo en realidad es interno e inherente a la construcción artística, por lo que la dicotomía pierde sentido: el elemento social no puede entenderse como materia, por pertenecer la obra a una determinada época, a una sociedad determinada, etc. Dicha apuesta de Candido por el valor estético lo

separa de la primera sociología de la literatura (Escarpit, 1965), en la medida que esta no priorizó la cuestión del valor, dado que orientó la mirada del texto hacia su condición de bien común, e instaló el acento en los procesos sociales más que en las obras literarias. La propuesta de Candido busca dejar de ser sociológica, psicológica, lingüística para reutilizar estos elementos en beneficio de una interpretación textual que se vuelva “integral”, como mencioné en la introducción de esta tesis. La “crítica integral” de los textos literarios propone anular la dicotomía entre los aspectos sociales y el estudio de la construcción artística, porque “lo externo –en este caso, lo social– importa no como causa ni como significado, sino como elemento que desempeña un cierto papel en la constitución de la estructura y que, por eso mismo, se vuelve interno” (Candido, 1995, 176).

Los estudios mencionados hasta el momento conciben lo social en el texto más que el texto en lo social. Bourdieu (1995), menos interesado en el estudio de los aspectos textuales y sí en el funcionamiento de las obras literarias dentro de la lógica del campo sociocultural, postuló una redefinición del papel social del escritor como agente inserto en su época, pero simultáneamente como respuesta singular a ella en tanto creador de un proyecto propio: “anular la singularidad del «creador» en beneficio de las relaciones que la vuelven inteligible solo para recuperarla mejor al cabo de la labor de reconstrucción del espacio en el que el autor se encuentra englobado y «comprendido como un punto»” (Bourdieu, 1995, 14). Los estudios de Candido (1995) y Bourdieu (1995) coinciden en marcar las deficiencias de los enfoques centrados en la especificidad literaria, así como en la necesidad de repensar la relación entre obra y espacio social desde un marco teórico distinto al propuesto por la línea defensora de la teoría del reflejo (Lukács, 1966). Con coincidencias respecto de la categoría de crítica integral de Candido, Bourdieu considera que es la noción de *campo* la que “permite superar la oposición entre lectura interna y análisis externo sin perder nada de lo adquirido y de las exigencias de ambas formas de aproximación, tradicionalmente concebidas como inconciliables” (1995, 307). Con respecto a las lecturas internas, de corte formalista, si bien gozan para Bourdieu de una aparente universalidad al haber neutralizado la lectura y establecido como natural aquella cuando es avalada por

la ortodoxia literaria, cometen el error de su perspectiva a-histórica al negar las condiciones sociales de producción de las obras, sus agentes e instituciones. Respecto de las lecturas externas, la crítica se orienta hacia sus principios explicativos exteriores a la obra. Integrar las dos posiciones es clave para el objeto de estudio elegido, puesto que abordaré una doble dimensión de análisis: lo social en los textos y los textos en lo social.

Sarlo y Altamirano advirtieron sobre los riesgos de aplicar al contexto latinoamericano el concepto de campo, el riesgo de extrapolar categorías teóricas a realidades sociales, políticas y culturales para las que no fueron formulados. En particular, visualizaron dos problemas a considerar: por un lado, la autonomía relativa que según Bourdieu caracteriza al campo intelectual respecto de los poderes económicos, políticos y religiosos, y que como criterio no parece sostenerse en el caso de varios países de América Latina, en los cuales “no se han consolidado sistemas políticos liberal-democráticos estables” (Altamirano/Sarlo, 1993, 85). Por otro lado, la delimitación en el modelo de Bourdieu de la noción de campo a una configuración de tipo nacional, es decir francesa, que se aleja del funcionamiento característico de las sociedades latinoamericanas y sus intelectuales. De hecho el propio autor francés cuestionó

si los efectos sociales de la contemporaneidad cronológica, o tal vez incluso la unidad espacial, como el hecho de compartir los mismos lugares de reunión y encuentro específicos [...] o de estar expuestos a los mismos mensajes culturales, obras de referencia comunes, planteamientos obligados, acontecimientos relevantes, etc., tienen suficiente poder para determinar, más allá de la autonomía de los diferentes campos, una problemática común (Bourdieu, 1995, 299-300).

Aventurar una respuesta solo parece posible cuando analizamos un campo particular, su momento histórico, la posición específica del escritor en cuestión. Transculturizar la categoría de campo a América Latina supondría recuperarla con el fin de repensar su funcionamiento en otra realidad, por medio de las distintas operaciones que según Ángel Rama (2007) organizan cualquier proceso creativo de transculturación: pérdida, selección, redescubrimiento e incorporación.<sup>7</sup> Así,

---

<sup>7</sup> El concepto de transculturación, que tuvo su origen en la antropología de Fernando Ortiz (1978) fue reutilizado por Rama (2007) con el fin de explicar procesos de la narrativa latinoamericana en los cuales, sin perder la identidad autóctona del continente, escritoras y escritores incorporaron creativamente los influjos provenientes de la cultura europea y construyeron un producto cultural novedoso.

analizar si la teoría de los campos no resulta relevante para interpretar procesos latinoamericanos, en tanto se asuma que la interacción de los distintos campos, el político, el social, el económico, el cultural, el literario, presenta una dinámica distinta que la observada en procesos europeos como el francés. Mabel Moraña (2014) ha creído que la teoría bourdieana, al posicionarse desde una pérdida de la “ingenuidad cultural” y desmitificar los procesos de producción y recepción del producto simbólico, se vuelve rentable para analizar procesos históricos latinoamericanos, para ver cómo se han construido en ellos los espacios culturales y cómo estos se han visto atravesados por fragmentaciones, luchas y transformaciones. En esta línea, analizaré las estrategias por las que la teoría bourdieana puede rearticularse en un campo cultural uruguayo como el de la década del ochenta, desmembrado en su unidad geográfica y en los espacios compartidos por los integrantes de su comunidad: cuando comenzaban a retornar los que habían marchado al exilio, cuando aquellos que habían resistido la dictadura desde dentro del país buscaban legitimar su propio espacio de resistencia, cuando finalmente reaparecían los que habían sufrido la prisión. Si bien estas circunstancias parecerían erradicar toda posibilidad de sistematización, argumentaré cómo desde la distancia geográfica del exilio la literatura de Martínez Moreno nunca dejó de pertenecer al campo literario uruguayo, y cómo *El tigre...* de Butazzoni, que se publicó en Uruguay, resultó un enfoque divergente respecto de otras modalidades del género testimonial en aquel panorama de las letras locales, al refractar en el texto literario tensiones políticas y sociales del setenta aún irresueltas e incómodas en los ochenta (el tema de la traición, por ejemplo). Los dos casos formaron parte de un campo literario uruguayo que, si bien no renuncia a la territorialización, diagrama su territorio en función de una red de fuerzas que atraviesan y tensionan la literatura, como el exilio de sus escritores. Entiendo el concepto de campo con la utilización que Rama realizó del mismo, tal como lo explicó Moraña: sentidos espacial y temporal, que combinan elementos estéticos y críticos con aspectos histórico-ideológicos, “fundamentales

para la discusión del significado sincrónico y diacrónico de los textos y para su percepción sistémica” (2014, 90).<sup>8</sup>

La superación de las alternativas interno/externo desde la categoría de campo propuesta por Bourdieu, superación que también involucra la dicotomía forma/contenido, resulta una herramienta que permite heurísticamente dialectizar dicha relación, en este caso para pensar los estudios literarios posteriores a las dictaduras del Cono Sur. Por lo tanto, la red teórico-metodológica a desplegar irá en busca de una articulación coherente que conduzca a leer lo histórico en el texto, y asumir los debates posibles que se inscriben no solo en los recortes espacio-temporales pautados por las distintas ediciones de las novelas, aspecto ya mencionado, también en la elección de los escritores y sus figuras dentro del campo, en los materiales estéticos que constituyen los textos en cuestión.

Lo anterior, más que anular promueve que el análisis exegético de las novelas se articule metodológicamente con el establecimiento y la descripción del campo cultural al cual estas novelas se integran, al explicar algunas tensiones en los pactos de lectura. Esto supone por un lado una perspectiva sincrónica, es decir, los recortes temporales en los que surgen estas narraciones, o dicho de otro modo, las circunstancias que rodean la aparición de las diversas ediciones de los textos, y los modelos estéticos con los que conviven en estos contextos de creación. Retomo precisamente la categoría de sistema de autores citados como Tynianov y Candido como estado de la literatura, es decir, como contemporaneidad que “articula funciones nuevas y arcaicas, invenciones y supervivencias, disposiciones y figuras de diferentes niveles socio-estéticos” (Altamirano/Sarlo, 1993, 25) y que por lo tanto supera la idea de época al organizar textos que no necesariamente resultan contemporáneos. Por otro lado, la perspectiva diacrónica estará dada en la tesis por el análisis de cómo sobrevive en la posdictadura la idea del compromiso, en la observación de cómo se va modificando el diálogo entre los campos

---

<sup>8</sup> Aunque excede los propósitos de la investigación, cabe mencionar la existencia de grados distintos de interdependencia del sistema uruguayo a lo largo de su historia con respecto a la entidad sociocultural *Río de la Plata*, dada la profusión de autores e intercambios de corrientes estéticas. No obstante, el período analizado permite nombrarlo como sistema diferenciado, con las salvedades que esta misma tesis despliega.

literario, político y social hasta llegar a la crisis de la especificidad del hecho literario y sus límites, formulada por el posestructuralismo en diversas vertientes. Ejemplo revelador es la diversidad de valoraciones que se le adjudicaron al género testimonial en el interregno de los años ochenta y los comienzos del nuevo milenio, valoraciones que se sustentaron en distintos pactos de lectura, inteligibles a partir del análisis de las tensiones del campo cultural en que los objetos de estudio se van inscribiendo.

En los dos casos elegidos las circunstancias del exilio de los escritores atravesaron la composición de los textos en cuestión. Me refiero al exilio *sensu stricto*, sin desconocer la pluralidad de significaciones que el concepto puede adoptar (Dejbord, 1998), es decir, a la salida involuntaria del país por razones políticas, a la experiencia geográfica y punitiva, aunque advirtiendo que, en sentido amplio, tanto el insilio (Trigo, 2007) como la cárcel también significaron otras modalidades del exilio ya que, en palabras de María Rosa Olivera-Williams, “se caracterizan por arrojar al individuo fuera del círculo de su comunidad. El exilio es la contracorriente de la comunidad” (1990, 70).<sup>9</sup> En esta dirección, que busca observar los puntos de encuentro entre las situaciones de dentro y afuera del país más que sus distancias, Mirian Pino (1999) recoge de las investigaciones de Manuel Alcides Jofré (1985) y Carlos Cociña (1983) el concepto de “exilio interior”, utilizado en los años sesenta por el novelista español Miguel Salabert para referirse a la situación de aislamiento de intelectuales republicanos durante el franquismo, pero que los autores chilenos deciden trasladar como categoría al estudio de la dictadura de su país; asimismo el concepto es mencionado por Eileen Zeitz (1986) para abordar la obra novelística de Mario Benedetti.<sup>10</sup>

Giorgio Agamben (1996) argumentó cómo la situación del refugiado, en especial al analizar los procesos migratorios sufridos durante las guerras mundiales del siglo XX por miles de europeos, hizo colapsar una categoría de

<sup>9</sup> Explica Cymerman que “si bien motivos políticos y económicos son interdependientes y se confunden a menudo, se ha hecho tradicional entre nosotros llamar *inmigración* las migraciones impuestas sobre todo por la coyuntura económica y reservar el nombre de *exilio* a las migraciones motivadas por razones fundamentalmente políticas” (1993, 523). Cursiva en el original.

<sup>10</sup> Los trabajos citados por Pino son los siguientes: de Jofré *La novela chilena 1974-1984* (1985) y de Cociña *Tendencias literarias emergentes* (1983).

ciudadano que en países de fuerte tradición liberal respondía al vínculo inseparable entre derechos esenciales del ser humano y su pertenencia al Estado-nación. O dicho de otro modo, cómo su situación provocó el estallido de la agenda sobre Derechos Humanos en esos países, puesto que “al romperse la continuidad entre hombre y ciudadano, entre nacimiento y nacionalidad, [los refugiados] ponen en crisis la ficción originaria de la soberanía moderna” (1996, 45). Esta crisis, que supone revisar el abandono de la ciudadanía como sinónimo de pérdida de derechos del ser humano, significó asumir en las décadas del setenta y ochenta que exiliadas y exiliados políticos latinoamericanos provenían de una indebida excepcionalidad del estado de derecho, dado los procesos dictatoriales de sus países de origen, y que por lo tanto era deber de los países de acogida compensar esa pérdida de ciudadanía con un nuevo marco jurídico que les sirviera de respaldo y apoyo durante el tiempo que durara el exilio, entendido este como situación excepcional y transitoria. Es el caso de Suecia, por ejemplo, que en los setenta se distinguió por la defensa de un modelo socialista, por la toma de posición contraria a la intervención estadounidense en Vietnam y en América Latina, por su apoyo al gobierno de Salvador Allende en Chile, y luego por su acogida de los exiliados latinoamericanos cuando estos debieron empezar a abandonar sus países.<sup>11</sup>

Agamben concluye planteando que el exilio sería la condición necesaria para que el espíritu crítico encuentre su plenitud:

Al definir la condición humana como *phygé*, [es decir como huida, se] reivindica paradójicamente el exilio como la condición política más auténtica. [...] la verdadera esencia política del hombre ya no consiste en la simple adscripción a una comunidad determinada, sino que coincide más bien con aquel elemento inquietante que Sófocles había definido como “superpolítico–apátrida” (51).

Este tránsito de la “filiación” a la “afiliación” respecto de la cultura de origen que Edward Said analizara como el trayecto desde la “conformidad y pertenencia” a la toma de conciencia o actitud crítica que “perturba la autoridad

---

<sup>11</sup> La investigación de Elena Lindholm Narváz (2008) explica algunos de los beneficios que supuso esta política sueca de recibimiento de los exiliados: campamentos para refugiados, apoyo económico por parte del Estado, facilidades para el aprendizaje del idioma, orientación laboral en forma de prácticas y clases, entre otras medidas.

cuasirreligiosa de encontrarse confortablemente en casa entre los suyos, apoyado por fuerzas conocidas y valores aceptables, protegido contra el mundo exterior” (2004, 29) abre una perspectiva de análisis acerca de las novelas escritas en el exilio, como es el caso de *El color...* e incluso *El tigre...* si atendemos su proceso de escritura más que su fecha de publicación. Se acercan por esto a una “condición política más auténtica” (Agamben, 1996, 20), en la medida que buscaron eliminar los maniqueísmos ideológicos propios de la filiación en tiempos de crisis, aspecto en el que me detendré. Rara vez la escritora o el escritor exiliado busca cortar los lazos y abandonar su pertenencia al campo literario de origen; por el contrario el campo se redefine en su funcionamiento a partir de la dispersión geográfica de sus agentes y su reorganización institucional. Rama explica cómo el escritor exiliado funciona en relación a tres público potenciales: “el público mayoritario del país o cultura en el cual se encuentra instalado provisoriamente; el público también amplio de su país de origen al que aspira a continuar hablando; [...] el público de sus compatriotas que integran el pueblo de la diáspora” (1998, 242). La simultánea filiación de Martínez Moreno y Butazzoni a su cultura natal y la afiliación propia de conciencias críticas que expusieron sus ideas en clave literaria explica las repercusiones que tuvieron las publicaciones de *El color...* y *El tigre...* respectivamente.

En cuanto a las publicaciones sobre la literatura uruguaya en el exilio, contamos con algunas antologías: por un lado la selección a cargo de María Gianelli, Fernando Beramendi y Ana Luisa Valdés titulada *Fueradefronteras. Escritores del exilio uruguayo* (1984); por otro *Las voces distantes. Antología de los creadores uruguayos de la diáspora* (1985) de Álvaro Barros-Lémez, antecedida por el ensayo “Uruguay: una literatura sin fronteras”. Algunos trabajos críticos sobre la narrativa uruguaya del período abordaron la temática del exilio integrándola a una perspectiva histórica y nacional de mayor aliento: panorámicos como los de Aínsa, “Catarsis liberadora y tradición resumida: las nuevas fronteras de la realidad en la narrativa uruguaya contemporánea” (1992) y *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya* (1993), que estudian la narrativa entre 1960 y 1993; los de Hugo Verani, “Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio

literario” (1992) y *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)* (1996); *La novela en América Latina* (1986) y *La riesgosa navegación del escritor exiliado* (1998) de Rama, en el primer caso, texto que si bien apunta a un estudio de la narrativa del continente, dedica su último capítulo al “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya”. Son investigaciones que eligen una perspectiva histórico-literaria amplia, en las que no se atiende especialmente la descripción y el alcance de la literatura uruguaya del exilio, ni el análisis de las particularidades que supuso la dispersión de los agentes culturales del país. Las escritoras y los escritores a los que se hace referencia habían publicado por lo general en el Uruguay con anterioridad a su alejamiento físico, o siguieron haciéndolo al volver al país, o ambas cosas, lo cual tiende a orientar el análisis crítico hacia la continuidad del proceso creativo más que a sus quiebres. Claude Cymerman apunta a la semejanza temática de los textos escritos en el exilio respecto de la literatura que se produjo durante la “cultura del miedo” en los propios países latinoamericanos: “una tendencia frecuente a insertar en la obra (explícita o implícitamente) un mensaje o una denuncia, [...] un interés renovado por la historia, una interrogación lancinante de tipo ontológico o sociológico, la expresión frecuente del desencanto o del pesimismo, la omnipotencia de la violencia” (1993, 538). Aunque el exterior del país parezca presentar una literatura “libre y explícita” y el interior otra “críptica y codificada” (538) las diferencias se sostienen en el plano de lo estético más que de lo temático. Los acercamientos y las distancias entre la literatura uruguaya del exilio y la del insilio han sido abordados en detalle por Olivera-Williams (1990), uno de los trabajos más específicos sobre el tema. La categoría de “insilio”, utilizada por Abril Trigo para designar “la panóptica” vivida en el Uruguay durante el período dictatorial, la “introyección de una mística del miedo que [...] constituyó el principal dispositivo de control” (1997, 306) ha servido de concepto reversa para caracterizar el fenómeno del exilio. Durante el período, o por lo pronto en las primeras etapas de producción fuera del país resultó una prioridad escribir sobre aspectos que de alguna u otra manera se vincularan a la realidad socio-política del presente, incluso en temas que parecerían distanciados a ella, como el sexo o el

humor.<sup>12</sup> Escritoras y escritores exiliados, como hiciera ver Rama, “sintieron la necesidad de una producción que al tiempo de restaurar los valores creativos de la cultura originaria destacara sus problemas urgentes, sus reclamaciones, sus protestas, sus venganzas” (1998, 246). Esto es, el efecto transculturador del exilio por antonomasia. Así ocurre en *El color...*

La reflexión específica sobre la creación literaria en el exilio también provino de forma recurrente de los propios intelectuales-escritores disgregados durante esos años (críticos, novelistas, poetas, periodistas) y en algunos casos se prolongó pasada la dictadura, cuando algunos de ellos sintieron la necesidad de teorizar sus experiencias, como parte de la tarea de reconstruir un campo cultural desmembrado. Así, el artículo de Rama que se tituló “La riesgosa navegación del escritor exiliado” ([1979] 1998), el de Hugo Achugar, “El exilio uruguayo y la producción de conocimiento sobre el fenómeno literario” (1983), el de Álvaro Barros-Lémez, “Uruguay: una literatura sin fronteras” (1985),<sup>13</sup> publicados durante el exilio en revistas culturales o académicas, estas últimas vinculadas a las universidades que acogieron a los uruguayos dispersos. Asimismo, a los artículos que tratan específicamente la literatura de uruguayos escrita durante el exilio debe sumarse la bibliografía referida al exilio uruguayo que no aborda específicamente el campo de las letras, como el trabajo etnográfico de Trigo, *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya* (2003), la investigación coordinada por Silvia Dutrénit, *El Uruguay del exilio* (2006) o *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina. Golpes, dictaduras, exilios (1973-2006)* (2007) dirigido por Eduardo Rey Tristán, así como otras investigaciones acerca de la literatura del exilio latinoamericano en las que el caso uruguayo se integra a una visión panorámica, como el artículo de Leonardo Rossiello “La literatura del exilio latinoamericano en Suecia (1976-1990)” (1993) o el libro de Elena

<sup>12</sup> Tal el caso de la escritora Cristina Peri Rossi. Ver el trabajo de Parizad Tamara Dejbord, *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio* (1998).

<sup>13</sup> Según se informa en “Nota aclaratoria”, el prólogo a *Las voces distantes. Muestra de los creadores uruguayos de la diáspora* (1985), “Uruguay: una literatura sin fronteras” se publicó por primera vez en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* de Lima, en 1983.

Lindholm Narváez “*Ese terrible espejo*”. *Autorrepresentación en la narrativa sobre el exilio del Cono Sur en Suecia* (2008).

31

Ya en democracia, algunos escritores de renombre que retornaban al país, como Benedetti, Eduardo Galeano o Carlos María Gutiérrez, pudieron continuar en la prensa local sus reflexiones, y desde un espacio académico destacó la publicación a cargo de Ediciones de la Banda Oriental de las actas de un congreso desarrollado en la Universidad de Maryland, Estados Unidos, en marzo de 1986, organizado por el profesor residente Saúl Sosnowski que reunió a diversas personalidades del campo cultural uruguayo. El libro se tituló *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya* (1987). Benedetti, quien acuñó el término “desexilio” para designar “el posible y arduo regreso de los exiliados que ya comenzaba a vislumbrarse en los países del Cono Sur [en 1982]” (1984, 9)<sup>14</sup> expresó que la mayoría de los escritores del exilio “tenemos como preocupación cardinal la conmoción política que ha tenido lugar en nuestro país en los últimos diez años” (1985, 2). Verani destaca, junto a *El pasajero* (1977) de Jorge Musto y *El color...* de Martínez Moreno, a *Primavera con una esquina rota* (1982) de Benedetti como una de las novelas del exilio de “carácter catártico sobre la guerrilla urbana” (1996, 44).

En la mayor parte de estos trabajos *in situ*, es decir, escritos durante el exilio o cercanos en el tiempo a él, los objetivos de la reflexión se dirigieron hacia la necesidad de divulgar la situación que atravesaba el Uruguay, y por lo tanto tenían un marcado cometido de denuncia. Así, la antología recopilada por Barros-Lémez que, si bien se organiza en el exilio, por razones económicas recién se integra al campo cultural uruguayo restablecida la democracia:<sup>15</sup>

*Las voces distantes. Muestra de los creadores uruguayos de la diáspora* nació como un proyecto de recopilación contra el olvido y la desmemoria [...] es solamente parte de un aporte a la memoria de nuestro pueblo en lucha, de nuestra cultura que nunca salió de fronteras, aunque se trabajara en los más diversos puntos del planeta (1985, 5-6).

<sup>14</sup> El término fue utilizado por Benedetti en su novela *Primavera con una esquina rota* (1982) y retomado en artículos posteriores. En *El desexilio y otras conjeturas* afirma: “ninguna de mis palabras inventadas ha tenido tan buena fortuna [...] respondía a una necesidad” (1984, 9).

<sup>15</sup> Así se detalla en la “Nota aclaratoria” a la edición (Barros-Lémez, 1985, 5-6).

Frente a estos propósitos de denuncia y creación de espacios de memoria, Achugar observó que “la distinción cardinal en el campo cultural [...] era más política que científica o metodológica” (1983, 230), refiriéndose a la ausencia de una crítica literaria del exilio y sí, en cambio, a proyectos políticos comunes que pusieron esporádicamente en contacto a dispersas figuras de la cultura uruguaya: “La extrema «partidización política» de la cultura uruguaya [...] ha impedido la confluencia de esfuerzo más allá de las actividades de denuncia o solidaridad. La unidad del exilio uruguayo es más una aspiración [...] que una realidad inmovible” (232). Visto con mayor perspectiva histórica, y más allá de la posible falta de sistematicidad en el accionar de los exiliados, uruguayas y uruguayos se destacaron en la escritura del ensayo y la crítica socio-literaria, tal como argumenta Cymerman al mencionar la obra de Benedetti, Aínsa, Galeano, Carlos y Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal, entre otros durante ese período, lo cual estrechó la relación con los avatares del campo cultural uruguayo del momento, y desdibujó los límites entre campo socio-político y literario. En ese sentido Aínsa evaluó las diferencias entre dos actitudes de los exiliados: por un lado la de quienes persistieron en mantener la atención creativa mirando al Uruguay, e intentaron anular la obligada distancia geográfica. Propone como ejemplo a Benedetti, representante para el crítico del “quejoso coro de lamentaciones en que se han profesionalizado algunos autores del exilio” (Aínsa, 1993, 62). Por otro lado, la del “exilio inteligente” de quienes asumieron el “destino extraterritorial de la patria literaria universal” (39), como Aínsa consideró era el caso de Cristina Peri Rossi. Estas apreciaciones, que evalúan el orden de lo estético desde lo ético, o dicho de otra manera, que construyen un criterio de valoración en el cual la posición ética respecto del exilio reescribe estéticamente los objeto de estudio, junto a la persistencia en el exilio de la temática política atravesando la creación artística, muestran cómo la cercanía al campo cultural uruguayo resultó dispar entre escritoras y escritores del exilio, y quedó librada al “proyecto creador” (Bourdieu, 2002) de cada uno de ellos, es decir, al *ajuste de cuentas* que cada cual realizó con el campo cultural que antes integraba en lo que se refiere a tradiciones literarias, vínculos con obras y autores

de mayor institucionalización y legitimidad, relaciones con otros escritores, con la crítica y el mundo editorial. Por otro lado, a mayor presencia del orden ético junto al estético en cada proyecto creador, menor distancia en el exilio con respecto al campo literario uruguayo: la categoría de sistema literario parece resultar más propensa a ciertos géneros y temáticas, como el testimonio y la cárcel política, en la medida que ese lazo fuerte entre ética y estética afianza el vínculo y la interrelación entre los elementos que lo componen, esto es, los temas y los recursos retóricos elegidos para la exposición de dichos temas, el aparato ideológico al que responden sus autoras y autores y sus públicos. Esta interrelación y reciprocidad de los elementos que componen el sistema no da por supuesta, sin embargo, la coincidencia sociocultural entre el origen de los escritores, sus registros lingüísticos de escritura y el público receptor, tal como Antonio Cornejo Polar entendió se definían las “literaturas homogéneas”: “todas las instancias del proceso literario dentro de un mismo orden sociocultural determina el surgimiento de literaturas homogéneas” (1996, 455).

Queda aún por sistematizar la descripción y el análisis de los textos literarios de autoras y autores uruguayos que, desde distintas latitudes y estéticas, hicieron sus aportes durante el exilio al propósito de testimoniar sobre las experiencias de represión, tortura y cárcel sufridas en el país desde finales de los años sesenta. Dicha afirmación no desconoce los enfoques que han integrado el caso uruguayo a un abordaje más amplio, como el ya citado Cymerman (1993), quien dedica un apartado a los textos de escritoras y escritores latinoamericanos que tuvieron como tema la lucha armada y el exilio, o artículos como el de Olivera-Williams (1990), quien observa una mayor presencia de lo testimonial durante los primeros años de exilio de aquellos que provenían de la tradición realista del medio siglo uruguayo, es decir integrantes de la llamada generación del 45. Afirma:

La primera etapa de la literatura en el exilio es, tiene que ser, la de dejar testimonio. [...] Mostrar que ha nacido adulto en un país que no es el suyo por un hecho histórico determinado. [...] Una vez satisfecho ese requisito [...] se entró en ese claroscuro de la memoria/olvido propicio para la transformación de la realidad en metáfora (1990, 74).

Con el propósito de analizar la pertinencia de estas etapas de la literatura del exilio uruguayo respecto de las novelas *El color...* y *El tigre...* propongo en esta investigación detenerme en el espacio de intersección entre una literatura *del exilio*, es decir aquella que trata el tema del exilio político y sus causas, y una literatura *en el exilio* en sentido restringido, o sea la que se escribe en las circunstancias de haber salido del país involuntariamente por razones políticas. Punto de intersección que reúne la condición de exiliado del escritor y el abordaje a nivel creativo de esa temática, ligada en mayor o menor medida a una construcción autobiográfica, y que supone asumir el desafío de elaborar lenguajes de la memoria que incorporen a una novela testimonios propios y ajenos.

Finalmente, la problemática vinculada a la literatura del/en el exilio obliga a revisar la lógica habitual del campo cultural; la subvierte en algún sentido. Pino (2000) propuso la operatividad del concepto de “red intelectual”, que supera la circunscripción nacional de ciertas literaturas, y sus puntos de encuentro con lo que Raymond Williams ha denominado “estructuras del sentir”, esto es, grupos “con relaciones internas específicas, entrelazadas y a la vez en tensión” (2000, 155), en proceso a convertirse “en un intercambio plenamente articulado y definido” (153) y por lo tanto aún ajenos a las ideologías formalizadas. Los dos casos elegidos, y en especial el del escritor Martínez Moreno, permitirán el análisis de los vínculos con el campo uruguayo y las redes intelectuales en las que estos escritores participaron.

## **2. Ficciones testimoniales: los pactos de lectura y la dinámica del género testimonial**

En el período posterior al restablecimiento democrático se vuelve notorio el auge del género testimonial en el Uruguay. Para Alzugarat (2009) la preocupación por relatar *lo que pasó* durante los años de represión, cárcel y exilio caracterizó una primera etapa del testimonio uruguayo posdictatorial, que se habría desarrollado entre 1985 y 1989. Expresa: “La avidez por saber motivó que su producción, en la mayor parte de los casos, continuara siendo la de una narrativa de urgencia, sin pulimentos, de valor más informativo que literario”

(2009, 22). *Memorias del calabozo* (1988-1989) de Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro menciona en su introducción, por ejemplo, sus propósitos alejados de preocupaciones estéticas: “Decidimos no hacer *literatura* con la grabación. Retocar solo lo imprescindible para eliminar superfluidades y hacer inteligible el lenguaje hablado al ponerlo por escrito” (1988, 12).<sup>16</sup> En la totalidad del corpus corresponde caracterizar estos testimonios como “letrados” ya que, a diferencia del testimonio “canónico” latinoamericano, no se establece un “sistema desigual de negociación de la palabra escrita” (Nofal, 2009, 150) entre informante y autor, y por el contrario el primero ejerce sin mediaciones el poder de su voz.<sup>17</sup>

En los protocolos de lectura por parte de los testificantes, protocolos en los que “la voz del testigo es hegemónica y ocupa la totalidad del espacio narrativo del autor” (150), más que enaltecerse la memoria de una épica militante se busca instalar el protagonismo en las experiencias de tortura y cárcel. La “heroicidad de la resistencia y de la ética” predominó sobre la “heroicidad militar de la guerra” (Forcinito, 2015, 533); se ha producido lo que Enzo Traverso (2018) considera la mutación de la utopía en culto a la memoria. En concordancia con lo anterior el público recibió estos textos de manera “quasi-pragmática” en la primera posdictadura, lo cual implicaba “un transitar el texto que es una manera de abandono, de salida de la ficción en dirección a la ilusión producida por el receptor bajo el estímulo del texto” (Reisz de Rivarola, 1979, 111).<sup>18</sup> Tal tipo de recepción, que podría producirse a partir de cualquier texto e independientemente de las cualidades estéticas de este y de las manifiestas intencionalidades de su productor, parece resultar más afín a ciertos géneros que a otros. Así, las zonas de intersección genérica entre testimonios y cartas o diarios personales. Reisz de Rivarola vincula la recepción quasi-pragmática a “formas de literatura de consumo orientadas a satisfacer los gustos del gran público” (112) en lo que

<sup>16</sup> Cursiva en el original.

<sup>17</sup> En un caso como *Las manos en el fuego* (1985), en los que interviene la mediación del escritor-periodista Ernesto González Bermejo (volveré sobre este ejemplo más adelante) el informante de los hechos, el tupamaro David Cámpora, no es un sujeto analfabeto, lo cual supone múltiples consecuencias en el orden de lo retórico, lo pragmático, etc.

<sup>18</sup> El término “recepción quasi-pragmática” fue tomado por Reisz de Rivarola (1979) del pragmático Karlheinz Stierle en su trabajo “Was heisst Rezeption bei fik: tionalen Texten?” de 1975, según figura en los datos bibliográficos de la primera.

refiere a sus características retóricas: en términos de relación entre política y literatura (Rancière, 2009b) resulta un modo que plantea una política de la letra para todos, propia de un contexto de regreso a la democracia. En los primeros testimonios de presos políticos

el productor utiliza la lengua como simple medio para movilizar estereotipos de la imaginación y la emoción, para llevar la atención del receptor al otro lado del texto, hacia una realidad ilusoria, fundada en patrones colectivos y de percepción, conducta y juicio y que, por ello mismo, reafirma la cosmovisión predominantemente estereotipada del receptor (Reisz de Rivarola, 1979, 112).

Durante la primera posdictadura los testimonios de presas y presos políticos y de involucrados en los sucesos de la pasada etapa dictatorial y sus antecedentes tendieron a ser leídos al margen de la ficción, en tanto provocaban la ilusión de dirigirse *más allá* del texto, es decir al campo de la acción, en detrimento de un valor estético que quedaba supeditado a otros fines y que alejaba al testimonio de la literatura. Sus propósitos de servir a la reconstrucción histórica del pasado reciente explica la recurrente elección de un ordenamiento cronológico de los sucesos: son testimonios que buscan *dejar saber*, es decir denunciar lo padecido en la tortura y las cárceles, para lo cual el cuerpo-testigo deviene en cuerpo pensante, produciéndose el “pasaje de quienes estuvieron enterrados vivos a autores interpretativos y simbólicos” del pasado (Forcinito, 2015, 534). Respecto del valor estético de dichos testimonios, es esta la opinión de Aínsa: “no siempre logra[n] superar la condición de crónica y eludir el maniqueísmo impuesto por la propia realidad del testimonio” (1993, 53).<sup>19</sup> Lo mismo ocurrió con otros géneros considerados de no ficción que perseguían propósitos de denuncia política de similar tinte, como entrevistas, reportajes, correspondencias, crónicas, aunque esto no opacara necesariamente la calidad estética de algunos de estos textos. Las *Cartas desde la prisión* (1984) del dirigente tupamaro Raúl Sendic publicadas tempranamente, *Las manos en el fuego* (1985) del periodista Ernesto González Bermejo en base a testimonios orales y escritos del preso

<sup>19</sup> Aínsa se refiere en particular a textos de Hugo Giovanetti (*Que se rinda tu madre*, 1989), Walter de Camilli (*Laura*, 1988 y *Muñeca*, 1989) y Omar Prego Gadea (*Solo para exiliados*, 1987). Agrega que son “autores que, sin embargo, tienen una obra anterior (y posterior) anclada en el conocimiento de los resortes de la *buena literatura*” (1993, 53). (El resaltado es mío).

político David Cámpora, *Adolfo Wasem, el Tupamaro* (1985) de Rosencof, testimonio acerca de la experiencia carcelaria compartida de los dos rehenes tupamaros, Wasem y Rosencof, escrito por el segundo en homenaje al primero a pocos días de su fallecimiento “en una celda de dos por uno en el Hospital Militar, solo” (1985, 1), la *Historia de los tupamaros* (1987) de Fernández Huidobro, *Bitácoras del final. Crónica de los últimos días de las cárceles políticas* (1987) a cargo de distintos presos y presas organizados bajo el Centro de Integración Cultural, “*Nada ha sido en vano*” (1988), un reportaje realizado al dirigente del Partido Comunista del Uruguay Jaime Pérez, *Entre la rabia y la ternura. Relatos de la represión, historias de la resistencia, testimonios para el nunca más* (1988) del periodista Alberto Silva, *Apuntes contra la desmemoria. Recuerdos de la resistencia* (1988) del dirigente sindical y del Partido Comunista Vladimir Turiansky constituyen algunos de los títulos del período de los años ochenta que dan cuenta del fenómeno antes señalado. González Bermejo aclara respecto de *Las manos en el fuego*: “Los hechos y personajes citados son auténticos” (1985, 9); la introducción a las cartas de Sendic detalla las circunstancias de su escritura a los efectos de transformarlas en documentos *fidedignos*; algo similar ocurre en la presentación de las *Bitácoras del final*; por su parte Rey Piuma, autor de *Un marino acusa* (1988) da cuenta de las estrategias utilizadas como funcionario administrativo para sustraer de la Prefectura Nacional Naval informes secretos, archivos de inteligencia, fotografías y otros documentos que más tarde, en el exilio, organizaría con el fin de denunciar la sistemática violación de los Derechos Humanos en el Uruguay dictatorial. Como señala Nora Strejilevich al referirse a la retórica testimonial, en la mayor parte de los casos “[e]l deseo de verosimilitud se impone en elementos paratextuales que subrayan el carácter testimonial de la narración, para evitar ambigüedades” (2005, 17).

Por otro lado, el conjunto de títulos muestra la tardía aparición de los testimonios de mujeres con respecto a los presos varones (Esguerra Muelle, 2015), la manera en que estos, en especial “la epopeya de esos nueve rehenes hombres [...] unánimemente reconocida como símbolo de la resistencia a la

represión dictatorial” (Ruiz/Sanseviero, 2012, 10)<sup>20</sup> invisibilizó a otras “víctimas duelables” (Forcinito, 2015, 530). Para Marisa Ruiz y Rafael Sanseviero, el momento en que los rehenes tupamaros, en conferencia de prensa al ser liberados el 14 de marzo de 1985 relatan lo padecido en el encierro supone un “impacto emocional” que concentró en ellos la atención social; “consagra un desglose simbólico en el campo de las víctimas de la dictadura, en el que quedan simbólicamente relegados los sujetos políticos no armados –*no combatientes*– y las mujeres; aun aquellas que sí participaron en la lucha armada (2012, 28).<sup>21</sup> Reparo en esta dimensión de género aunque su análisis exceda los objetivos de esta investigación, sin dejar de destacar el testimonio en los años ochenta de Lilián Celiberti y Lucy Garrido, *Mi habitación, mi celda* (1990).

Strejilevich plantea que las expectativas manifiestas del testimoniante y de sus escuchas de que los relatos cumplan un “uso práctico” en la sociedad y la cultura, prácticas que en el caso argentino estuvieron marcadas por las instancias de los juicios como verdaderos procesos de “remodelación de los recuerdos” (10), no siguen necesariamente la misma dirección que la “verdad del testimonio”, entendida en la “dimensión íntima, subjetiva y real del horror” (11) y no en la escritura precisa de los datos. Dicho en otras palabras, “[p]ara que un recuerdo de ese tipo pueda manifestar su verdad tiene que darle su lugar a memorias que irrumpen en desorden con discontinuidades, blancos y silencios” (12), porque “[u]n retrato que cobra vida tiene que recuperar la fuerza de la experiencia, no el dato objetivo” (18). El primer período de la democracia uruguaya tuvo como prioridad de los testimoniantes, más que la denuncia y la identificación de los responsables, el recuerdo de los padecimientos de los sobrevivientes y de compañeras y compañeros que habían muerto o desaparecido. Asimismo los

---

<sup>20</sup> Raúl Sendic, Eleuterio Fernández Huidobro, Mauricio Rosencof, José Mujica, Adolfo Wasem, Julio Marenales, Henry Engler, Jorge Manera y Jorge Zabalza, dirigentes del MLN, han sido llamados los rehenes de la dictadura. El mensaje de las fuerzas militares, concordante con el de los propios tupamaros, era que si el movimiento cometía algún atentado estos iban a ser ejecutados. La detención de los nueve dirigentes se produjo en 1972; fueron divididos en grupos de tres y trasladados reiteradas veces por distintos centros militares a lo largo del período dictatorial, sufriendo condiciones de supervivencia extremas, de mayor aislamiento y precariedad que el resto de los presos.

<sup>21</sup> Cursiva en el original.

primeros juicios argentinos debieron *hacer preciso lo impreciso* para que las declaraciones de las víctimas cumplieran con las exigencias de la ley, lo cual supuso en palabras de Julián Axat una “composición oral-escrita-judicial” (2018, 20), que más tarde en Argentina “[empapó] a las formas literarias” (19), especialmente a la literatura de la segunda generación, en Uruguay prácticamente inexistente. Es decir, el proceso judicial desarrolló un verosímil testimonial sustentado en un pacto de veracidad para el cual era prioridad proveer datos y garantizar un “relato completo” en el que “[l]a inclinación por el detalle y la acumulación de precisiones” pudiera crear “la ilusión de que lo concreto de la experiencia pasada quedó capturado en el discurso” (Sarlo, 2005, 67); modalidad nada alejada de las exigencias de un lector de fin de siglo cada vez más acostumbrado por los medios de comunicación a que “el testigo lo muestre todo, lo exponga todo (si es posible con una pizca de melodrama)” (Strejilevich, 2005, 16). En el caso uruguayo, si bien no hubo juicios a los militares responsables, la modalidad adoptada por los testigos históricos para relatar por escrito sus experiencias de tortura y cárcel luego de la liberación se acercó al formato de los testimonios *de verdad procesal*, es decir sustentados en la dimensión de la experiencia que se vincula a referentes constatables, aunque esto supusiera relegar la dimensión íntima, la “verdad del testimonio” en términos de memorias desordenadas, discontinuas, dubitativas (12). Es probable que la ausencia de la justicia estatal en Uruguay haya sido lo que mantuvo en etapas posteriores del desarrollo del género el protagonismo de los testimonios declarativos. Como si a través de la insistencia de los testigos, nunca convocados a declarar ni relatar su *verdad de los hechos* se le recordara al Estado uruguayo y a la sociedad en su conjunto que los juicios aún seguían pendientes.

Los avances y retrocesos de la edición de testimonios en el Uruguay sostienen y en gran medida confirman las etapas delimitadas por Alzugarat (2009) para quien, a la primera etapa, la sucede una caída del género testimonial, un “intermedio” entre 1990 y 1996, producto no de factores intrínsecos al propio campo cultural, sino como consecuencia de circunstancias políticas y sociales que atravesaba el país: la ratificación popular a la vigencia de la Ley de Caducidad de

la Pretensión Punitiva del Estado en 1989, ley que había sido aprobada en diciembre de 1986 con el fin de frenar el esclarecimiento de los delitos de lesa humanidad cometidos durante la dictadura, y el “efecto paralizante” que provocó el resultado del referéndum, amortiguador de “numerosas iniciativas, entre ellas, el rescate y la conservación de la memoria [...] Colmada la curiosidad más inmediata, sin perspectivas de éxito a corto plazo la insistencia en la denuncia o en la difusión de la verdad, el testimonio decayó notoriamente” (Alzugarat, 2009, 28).<sup>22</sup>

No obstante, al problema teórico de trasladar mecánicamente procesos políticos y sociales al campo literario, sin cuestionar cómo aquellos lo rediseñan, y transfiriendo sin más su incidencia sobre este, se suma la dificultad de que dentro del propio campo literario la aparición de una novela como *El tigre...* en 1986 cuestiona la caracterización de cada uno de los períodos y los alcances del género en el país. En convivencia con esa posible primera etapa del discurso testimonial, confiada en que narrar la “verdad de los hechos” (Strejilevich, 2005, 19) resultaba una tarea posible, *El tigre...* entendida como ficción testimonial apareció a cargo de un escritor ajeno a la experiencia directa de la tortura y la cárcel. Es decir, la relación establecida por el escritor con la experiencia narrada resultaba distinta que la de los presos políticos, más propensos en los ochenta a evitar sus relatos de la vida en la cárcel desde propuestas narrativas que tensionaran los límites de la ficción. Dicho de otra manera, el caso de esta novela propone cierta ruptura en el protocolo del género, no solo por su carácter de *ficción* testimonial, también por la ruptura del testigo como voz hegemónica, por la postura crítica que adopta respecto de testimonio como “literatura de las virtudes” o “narrativa sustentada en la preponderancia de los méritos individuales de los guerrilleros” (Gatto, 2004, 379), finalmente por sus “vistas del pasado que

---

<sup>22</sup> Respecto de las ediciones de testimonios, ver en el mismo trabajo de Alzugarat la exhaustiva cronología de obras presentada al final del libro.

La disputa entre las distintas representaciones de los procesos políticos y sociales de la historia reciente fue periodizada por Eugenia Allier en *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay* (2010), estableciendo fuertes coincidencias con la cronología de Alzugarat, aunque este último no figure en la bibliografía de la primera.

no impliquen valoraciones dogmáticas, que sean, paradójicamente, verdaderas y falsas” (Nofal, 2009, 155). Aspectos que asimismo podrían referirse a *El color...*

41

En las dos novelas se plantean procesos de hibridación que problematizan los pactos de lectura en los términos de veracidad planteados, ya sea como ficción o como no ficción, esta última categoría unida a las formas de lectura de los testimonios que, sin efectuarse dentro de un proceso judicial, adoptaron similares modalidades. Si estos textos referidos a la represión, la cárcel política y la tortura han logrado establecer una línea propia, esta debería pensarse en términos de prácticas, como actos sociales, en la medida que ciertos contextos de recepción, en los casos elegidos sus primeras ediciones, fueron mostrando desplazamientos de la novela al testimonio y viceversa, que no siempre resultaron pacíficos. Aunque posibiliten ser leídos como mundos de ficción, en teoría, capaces de sostener una relativa autonomía estructural, deben distinguirse los “atributos de verdad” (Pozuelo Yvancos, 2006) que le fueron conferidos en sus contextos de surgimiento y los posteriores alcances de su recepción. Es decir, las relaciones particulares del texto con lectores concretos en espacios históricos, ideológicos y sociales determinados. La experiencia directa con referentes a los que aluden acerca a estos escritores a las fuentes autobiográficas o testimoniales, aunque la respuesta de ellos mismos, en calidad de lectores de sus obras haya sido por lo general defender la condición ficcional de sus textos. Volveré sobre este aspecto más adelante. Entiendo el género en términos históricos y pragmáticos: más que reductible a un conjunto de textos determinados, constituye un regulador de lectura, en tanto permite que los textos se visualicen dentro de determinadas tradiciones. Desde una línea que cruza la categoría de “género discursivo” (Bajtín, 2008) y los aportes de la pragmática, Michal Glowinski plantea que “el receptor [así como el emisor] acomoda[n] su aparato cognoscitivo a las exigencias del género que representa un texto dado” (1993, 105), y desde esta manera es que puede evaluarse su alcance conservador o rupturista.

En los casos de Martínez Moreno y Butazzoni las discusiones respecto de la llamada “novela-testimonio” latinoamericana (Barnet, 1971) constituyen un terreno fértil de reflexión teórica, aunque su temática no sea carcelaria. Afirma

Rama que “[f]ue en Cuba donde más visiblemente las fluctuantes fronteras de testimonio y ficción artística dieron libre curso y apoyo al viejo modelo realista-socialista” (1986, 465). La figura del argentino Rodolfo Walsh parece a su vez un antecedente difícil de eludir por estas latitudes, tanto por su producción literaria, especialmente el caso de *Operación masacre* (1957), como por las repercusiones críticas que tuvieron sus escritos. Rama conectó la producción de Walsh con los productos literarios provenientes del periodismo, primero en Estados Unidos, y luego incorporados a América Latina, y observó la diversidad de pactos de lectura a los que estos textos habilitaban:

para quien ninguna emoción despiertan los nombres del teniente coronel Fernández Suárez o del general Cuaranta, jefe del SIDE, la lectura de cualquiera de estos libros conservará igual validez, al margen de su correspondencia con hechos reales, y aun alcanzará la intensidad y el suspenso de una excelente novela policial (1983, 227).

La “novela histórica” que Noé Jitrik caracterizó como “catártica” también posee zonas de intersección genérica con el fenómeno testimonial, al examinar analíticamente un tramo cercano y conflictivo de la historia. En dicha modalidad “predomina un deseo del autor de entender incluso su propia participación tanto como el fenómeno a referir, lo que hace que la imagen producida esté acentuadamente subjetivada” (Jitrik, 1995, 69). Esta caracterización de la novela histórica que reduce al mínimo la distancia temporal que el género tradicionalmente establece entre escritura y referente echa luz sobre la manera de tratar lo histórico en *El color...* de Martínez Moreno. Si un nivel de lectura permite leer el texto como una novela *sin más*, en la cual confluyen episodios de tortura, de muerte, de encarcelamiento, ambientados en los años de más duros enfrentamientos entre militares y fuerzas de la guerrilla tupamara, este plano ficcional puede complejizarse a partir del impacto que provocó en determinados contextos de recepción la precisión de los referentes utilizados por el escritor, factibles de seguirse en expedientes jurídicos del escritor-abogado, en testigos de época, en archivos de prensa, y a esta altura rastreable en la bibliografía disponible sobre los años previos al golpe de Estado del 73, como las investigaciones de Clara Aldrighi: *La izquierda armada. Ideología, ética e identidad en el MLN-Tupamaros* (2002); *El caso Mitrione* (2007), entre otros

títulos, o los trabajos provenientes del medio periodístico: *La revolución imposible. Los tupamaros y el fracaso de la vía armada en el Uruguay del siglo XX* (2002) de Alfonso Lessa, o de Leonardo Haberkorn, *Milicos y tupas* (2011); asimismo la bibliografía elaborada por los propios participantes: del lado tupamaro, Eleuterio Fernández Huidobro con su pionera *Historia de los tupamaros* (1986-1987); del lado militar, las publicaciones oficiales, como *Nuestra verdad. 1960-1980. La lucha contra el terrorismo* (2007). Sin olvidar que el propio texto de Martínez Moreno resulta, y en su momento claramente resultó, un material de relevancia para entrar en conocimiento de una época o, como ocurrió para algunos, reconocerla y reconocerse. Ese “saber del referente” (73) y su construcción por parte del autor supuso en el caso de *El color...* el uso de documentos que eran de dominio público y otros que salieron del ocultamiento a partir de la publicación de la novela. Volveré sobre el proceso de construcción del referente al tratar la composición del texto de Martínez Moreno.

La discusión sobre la presencia en el campo cultural de géneros que tensionaban los límites de la ficcionalidad, y junto a ello planteaban el problema de la especificidad literaria ya había estado presente en la década del sesenta en Uruguay con la lectura de *Los hijos de Sánchez* ([1964] 1979) de Oscar Lewis. Ruben Cotelo intentó en un conjunto de artículos de *El País* dar cuenta en 1965 de una cronología que analizara los cruces entre novela y antropología para argumentar que el texto del estadounidense no inauguraba casi nada (citado por Monné, 2012). Lo que había hecho Lewis era utilizar la transcripción de entrevistas realizadas a Jesús Sánchez, un campesino camino a la prosperidad, y sus hijos para el armado de su novela.<sup>23</sup> Cotelo cuestionó la afirmación de Benedetti de que “*The Children of Sánchez* ha significado un verdadero impacto, no solo en los sectores dedicados a la investigación antropológica, sino en zonas de más vasta repercusión intelectual” (2014, I, 65). Los años posteriores le darían la razón a Benedetti, puesto que el texto de Lewis resultó antecedente de una línea

---

<sup>23</sup> Los artículos de Cotelo se titularon “Antropología y novela” y se publicaron en *El País* el 14 y el 21 de marzo de 1965.

que cobró relevancia en las letras del continente, en especial por la atención que comenzó a suscitar en el terreno de la crítica literaria.

Con otros fines políticos, Barnet desarrolló técnicas similares en *Biografía de un cimarrón* (1966): el trabajo consistió en reconfigurar las fuentes al servicio de la narrativa manteniendo presente la transcripción de las entrevistas realizadas. El escritor cubano dejó las bases sentadas para que el género Testimonio quedara legitimado institucionalmente en Casa de las Américas. Barnet caracteriza su *Biografía de un cimarrón* como una “novela-testimonio: socio-literatura”. En este caso, y en otros que le siguieron, se constituía la dupla del entrevistado y el entrevistador: Esteban Montejo, ex esclavo cimarrón/Miguel Barnet, escritor y etnólogo que llevaba a la escritura el testimonio del primero. La propuesta declaraba la supeditación del yo del autor respecto de la voz de los protagonistas, “manejados por algunas cuerdas de ficción” pero “seres de carne y hueso, reales y convincentes” (1971, 170), comentarios que remitían a la compleja relación entre ficción y realidad que proponía el género en sus formulaciones teóricas. Barnet consideraba que el dispositivo retórico de una determinada causa política no eximía al escritor de decisiones en el orden de lo estético, sobre las que este autor continuó experimentando, al reescribir la obra en 1967 bajo el título *Cimarrón*. En la nueva versión, publicada en Buenos Aires, los editores afirman que “Barnet sacrifica muchos datos de puro valor antropológico para alcanzar un público más vasto, entrando así en el terreno de la literatura con la «Novela Testimonio»” (1987, 218).<sup>24</sup> El cotejo de las dos versiones del texto da cuenta de estas diferencias a favor de la búsqueda de un público lector más amplio y diverso, más *estándar*, a lo que habría que sumarle un considerable aumento de los términos que componen el glosario final:

“Y para secarse el fotingo, después de la descarga, había que coger yerbas como la escoba amarga y las tusas de maíz” (Barnet, 1968, 26)

“Y como no había papel, había que coger yerbas como la escoba amarga y las tusas de maíz” (Barnet, 1987, 22)

“Si saco la cuenta de todas las mujeres que me cogí en el Ariosa, los hijos me sobran” (1968, 102)

---

<sup>24</sup> La cita fue extraída de una nota agregada por los editores que figura al final de *Cimarrón*.

“Si saco la cuenta de todas las mujeres que tuve en el Ariosa, los hijos me sobran” (1987, 91)

“Tiene que hacer alegría” (1968, 147)

“Tiene que haber alegría” (1987, 135)

“Nadie puede ir a la guerra y cruzarse de brazos, porque hace el papel de maricón” (1968, 167)

“Nadie puede ir a la guerra y cruzarse de brazos, porque hace el papel de cobarde” (1987, 153).

La actividad literaria que Barnet defendiera, según sus editores porteños, “en su función comunicativa sólidamente identificada con las raíces de una cultura concreta” va afianzando con el correr de los años su proyección latinoamericana, lo cual supone rehuir de los “localismos folkloristas” (1987, 213). Como observara un artículo de Françoise Perus a propósito de *La vida real* (1986) el escritor cubano se propuso ahondar en nuevos alcances de la creación narrativa a partir del cruce de la antropología y la literatura: la fuente testimonial, otra vez a la vista en *La vida real*, se presentaba integrada a géneros de fuerte tradición literaria, como las novelas de aventuras y de aprendizaje, esta vez para relatar la historia de Julián Mesa, un cubano emigrado a Nueva York antes de la revolución de 1959. La propuesta desafiaba la búsqueda de una nueva forma de caracterizar los procesos de ficcionalización de la novela-testimonio barnetiana.

Al analizar el caso de *El tigre...*, compruebo cómo “las determinaciones externas tan solo se ejercen por mediación de las fuerzas y de las formas específicas del campo [literario]” (Bourdieu, 1995, 343) y cómo nunca inciden de manera mecánica sobre las manifestaciones culturales, ni siquiera en los géneros más implicados con la realidad política y social. La aparición de los primeros testimonios acerca de la tortura y la cárcel, experiencias que sectores sociales rehusaban aceptar como parte de la historia reciente, provocó discusiones acerca de cómo procesarlas y difundirlas. En los ochenta, como desarrollaré, predominó la construcción de una memoria de lo ocurrido que se deslizaba hacia la mitificación de la resistencia. Simultáneamente, Butazzoni ponía su acento en un tabú para el momento: el de la traición, al contar esa historia de la presa que entablaba relación con su torturador para poder sobrevivir. Moraña caracterizó

tempranamente *El tigre...* como un caso de novela testimonial, género que observa distinto al del testimonio latinoamericano del chileno Hernán Valdés o de Walsh, aunque sin mencionar el tema de la traición, o refiriéndolo de manera ambigua: “Víctimas masculinas o femeninas, encarcelamiento y exilio, resistencia y quiebre personal, superación y derrota, son alternativamente las caras y contracaras” (1988, 166).

46

Iniciado el siglo XXI, los testimonios de los presos comenzarían a mostrar mayor conciencia en el uso del lenguaje y manejos de la ficción que alejaban el testimonio de pactos de veracidad. Alzugarat (2009) lo entiende como la etapa de resurgimiento del género que se inició sobre finales de la década de los noventa. Este movimiento probablemente fue posible cuando medió una mayor distancia del discurso de la memoria y un tiempo considerable entre los años del presidio y su elaboración literaria. Es lo que ocurre en *Las cartas que no llegaron* (2000) de Rosencof, que combina la ficción con lo autobiográfico: las tres partes que componen la novela alternan los recuerdos de la infancia del narrador, la voz de sus familiares judío-polacos en manos de los nazis, una carta al padre desde un calabozo, clara alusión a los años de encierro de Rosencof como rehén tupamaro, el relato de un viaje del narrador al pueblo de su familia en Europa, Belzitse en busca de datos sobre sus antepasados, la recreación de los últimos tiempos de los padres del preso en un hogar de ancianos israelita. La permanente fluctuación entre ficción y realidad condujo a Anna Forné a hablar de un nuevo tipo de testimonio literario, “que con base en un acercamiento personal, creativo e imaginativo a las evidencias históricas transgrede los alcances convencionales tanto de la novela testimonial como de la autobiografía, instalándose narrativamente a caballo entre la referencia y la imaginación y entre la verificabilidad y la creatividad” (2010, s/p).

El desarrollo teórico del testimonio como género no pudo ser ajeno, a medida que transcurrió el siglo pasado, al giro lingüístico, es decir a la controversia sobre la representación del lenguaje, a la desconfianza o negación de la posibilidad de referir lo real, tendencia que convivió con la búsqueda de que la “muerte del autor” (Barthes, [1968] 2006) fuera contrarrestada con un anclaje en

géneros literarios que, a modo de “espacio biográfico” (Arfuch, 2002) sirvieran de punto de encuentro con un otro y con el mundo. Como afirmara Matei Calinescu (2003), entre otros teóricos de la posmodernidad, uno de los rasgos del período consiste en su “nominalismo”, es decir, en la sola veracidad de lo visible y lo aparente, y en la afirmación de que el lenguaje se concibe incapaz de ser medio entre el sujeto y la realidad, dada su dimensión inconmensurable respecto del mundo. Aunque se insista en la tendencia posmoderna a restituir el lazo con los referentes, ese que el formalismo modernista había buscado eliminar, la ruptura de los límites entre historia y ficción no ha dejado de ser otra manera de formular el nominalismo, al afirmar que solo podemos conocer la historia desde sus diversas construcciones discursivas.<sup>25</sup> La resolución de la encrucijada teórica, si es que cabe plantearse la posibilidad de resolución, estaría orientada hacia el uso social del testimonio como género, tal como lo planteó Achugar al afirmar que de existir su especificidad esta se basaría en “la lucha por el poder. Es decir, en base a la función –pragmática– que dicho discurso cumple y no exclusivamente en función de su referencialidad” (1988b, 53). La posición frente al género testimonial por parte de escritoras y escritores y sus públicos demostró una tendencia a no querer abandonar la concepción moderna del sujeto, es decir, a sostener la confianza en que contar parte de la historia del yo, cuando esta resulta a su vez representativa de procesos socialmente dolorosos, constituye una tarea posible, o por lo menos factible de intentarse. Simultáneamente el género revisa el pasado y lo entiende como verdades en disputa; tal es su compleja ubicación en términos de paradigmas culturales. El efecto provocado por el auge del género testimonial no deja de ser también posmoderno, ya que como afirma Cecilia Secreto, “desde el gesto de la revisitación y la reescritura, [la posmodernidad] retoma y deconstruye los géneros tradicionales, los estereotipos, los sentidos violentados, cuestionándolos e hibridándolos” (2008, 89).

En las antípodas del nominalismo, Paul Ricœur defiende el estudio del testimonio como memoria en su primer estado declarativo, restituyendo, sin

---

<sup>25</sup> En esta línea ver los trabajos de Linda Hutcheon (2004) y su categoría de “metaficción historiográfica”.

falsificaciones ni ironías, el lazo entre lenguaje y experiencia. El propósito no consiste en centrarse en las deficiencias de la memoria, que en su formulación más radical negaría toda posibilidad de conocer el pasado, sino en describir “los fenómenos mnemotécnicos desde el punto de vista de las *capacidades* de los que ellos constituyen la efectuación «feliz»” (2004, 40). El testimonio “constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia” (41) y su especificidad “consiste en que la aserción de realidad es inseparable de su acoplamiento con la autodesignación del sujeto que atestigua” (211). El testimonio, desde el punto de vista retórico, busca su verdad a partir de distintas estrategias discursivas: en el orden de los hechos o en la vivencia contradictoria del horror que desordena discursivamente los acontecimientos, según el caso. No revisa el pasado en disputa con el fin de ironizar sobre la imposibilidad de su representación, y cuando se plantean los límites de lo decible, como en el caso de los testimonios de Primo Levi (2012), sobreviviente de los campos nazis, la angustia y la culpa no dan lugar a la ironía ni a la distorsión lúdica, sino a la soledad de testimoniar una experiencia extraordinaria en la que se ha perdido la *humanidad* que debe conectar todo pasado con el presente para volverlo inteligible. Las posturas que plantearon la infabilidad de los sucesos traumáticos, en particular, las experiencias sufridas en los *lagers* de la Segunda Guerra, como la de Agamben (2008), han entrado en debate con otras posiciones como las de Philippe Mesnard (2011) que analizan el campo de las representaciones existentes para demostrar, en primer lugar, la vitalidad del género dado su extenso número de textos, y en segundo término la funcionalidad de las teorías del silenciamiento a favor de sectores políticos interesados en sostener la impunidad: “el silenciamiento del testigo no fue una creación de Agamben sino que constituyó, por el contrario, la respuesta dominante de las sociedades posgenocidas frente a la voz de los sobrevivientes”, expresa Daniel Feierstein (2011, 25). Nada distante de esta lectura, Ricœur afirma: “[El sentido común] aparece duramente afectado cuando instituciones políticas corruptas instauran un clima de vigilancia, de delación, en el que las prácticas del embuste socavan por su base la confianza en el lenguaje” (2004, 214). Por lo tanto, los efectos éticos y estéticos de estos

artefactos narrativos de fuerte impacto social han obligado a visibilizar, y a hacer entrar en el debate más que en cualquier otra “escritura del yo” (Miraux, 2005) la posición política de los estudios teóricos y críticos que analizan estos temas.

La categoría de ficcionalidad que propongo para caracterizar las ficciones testimoniales de Martínez Moreno y Butazzoni se constituye desde la pragmática social, esto es, en su dimensión de acto comunicativo inserto en un contexto histórico más que como conjunto de propiedades semánticas o sintácticas fijas en los textos. En el caso de *El tigre...* el armado dialoga desde sus “Confesiones previas” con una configuración propia de la “novela-testimonio” barnetiana (la presencia del entrevistador y el entrevistado) pero para complejizarla, pues se cumple de manera indirecta ese “necesario contacto del autor con el objeto de indagación (el protagonista o los protagonistas y su medio ambiente)”, característica que en 1984 el *Diccionario de la literatura cubana* estableciera como inherente al género testimonial. Butazzoni se embarca en la tarea de construir la historia que le contaron, el relato del relato. Esto parecería suponer un tratamiento distinto de lo que la línea cubana había propuesto para el género, con casos en los que la ficción se veía anulada frente a la “estricta objetividad y fidelidad respecto de la realidad” (Galich, 1995, 125).<sup>26</sup> Según el escritor uruguayo, su propuesta proviene de otra línea, que el propio Butazzoni vinculó a la novela *A sangre fría* de Truman Capote: “esa especie de documento de la realidad con una fuerte impronta literaria” (Díaz Garbarino [entrevista a Butazzoni], 2001, 18). Sus últimas publicaciones, *Las cenizas del cóndor* (2014); *La vida y los papeles* (2016); *Una historia americana* (2017), sobre las que volveré, profundizarán esta línea de reflexión.

Esta tesis, que busca no perder de vista la función estética de sus objetos de estudio, enfrenta el desafío de poner al servicio del análisis textual los protocolos de la investigación historiográfica tradicional de archivo, que trabaja con pruebas documentales. Solo así podrá atenderse en estas narraciones el “reproche del olvido” (Pozuelo Yvancos, 2006), la significancia de aquello que se

---

<sup>26</sup> En el N° 200 de la revista *Casa de las Américas* se transcribe la definición del *Diccionario de la literatura cubana*. Es esta la fuente consultada.

ocultó pero *debería haberse dicho*. Este “fenómeno de la postulación significativa de los olvidos o silencios” proporciona a ciertos géneros, como el testimonio, “una especificidad que lo aleja de ser un mero discurso ficcional, en ese nivel pragmático, sí, pero que es consustancial a lo que un género es, también como forma” (44). A diferencia de otras modalidades del realismo que han novelado sobre sucesos de la historia contemporánea sin perder cierta ajenidad de la ficción respecto de la dicotomía verdadero/falso (Todorov, 1991),<sup>27</sup> lo cual explica la manera en que opera el llamado pacto ficcional (Eco, 1996, Genette, 2001) las ficciones testimoniales parecen encontrarse atravesadas por el problema de la verdad. Lo mismo ocurre en su expresión quiásmica, *testimonio ficcional*, aunque esta última retroceda en su carácter paradójico e introduzca el problema de lo apócrifo (Loureiro Cornelsen, 2008), aspecto presente en la historia del testimonio desde sus más remotos orígenes, como en los *Evangelios*, para citar un caso célebre.

Lubomir Doležel fundamentó la posibilidad de que algunos textos representen el mundo que conocemos y otros, en cambio, construyan otros posibles. Los primeros, o “textos R”, parecerían estar en condiciones más certeras de ser juzgados en términos de afirmaciones verdaderas o falsas; los “textos C” en cambio, “textos que construyen el mundo” (1998, 48), aunque no del todo ajenos a la existencia de referentes y mecanismos de veredicción ligados a ellos, se encontrarían supeditados a una “unidad de sentido” estructural, como ya lo había explicado tempranamente en 1936 Jan Mukařovsky: en ellos se establece “una relación indirecta con la cosa que designa, por ejemplo metafórica u otra, sin dejar de referirse a esa cosa” ([1936] 1977, 39 y 37).<sup>28</sup> Mi enfoque, no obstante, se encuentra menos preocupado por la semántica de los textos y más por la producción y las condiciones culturales y políticas que los vuelven representación, o no, de sucesos y sujetos históricos. Esto es, la *verdad* como un potencial inscrito

<sup>27</sup> Como ejemplos de esta línea podría mencionarse *Primavera con una esquina rota* (1986) de Benedetti o *Quién socava los muros* (1989) de Juan Carlos Legido, los dos de la década del ochenta. Son casos en los que aparece la temática de la cárcel política.

<sup>28</sup> Aunque la remisión bibliográfica a los trabajos de Mukařovsky es mía, considero que el planteo de Doležel retoma este aspecto.

en los textos que dependerá del acto de la recepción para materializarse, tal como observó Ricœur (1995) al distinguir como última etapa de la mimesis, la número tres, la intersección entre el mundo del texto y el mundo del oyente/lector, base para el desarrollo de una hermenéutica que posibilite el análisis del impacto de la literatura sobre lo real.<sup>29</sup> Tal como respondiera Piglia al preguntársele en una entrevista acerca de la especificidad de la ficción, esta es “[s]u relación específica con la verdad”; y luego agrega: “La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción” (1986, 7-8).

Sin desconocer las particularidades de cada caso, los textos que analizaré tienden a provocar efectos de lectura surgidos a partir de propuestas narrativas que crean la ilusión de remitir en campos literarios específicos a referentes únicos y precisos, con existencia ajena al significado de los signos, dada la experiencia directa del escritor o su cercanía temporal con lo narrado. Equilibrio incierto entre dos extremos posibles: un acto de lectura en clave ficcional y otro en clave no ficcional.<sup>30</sup> En el primer caso, si se acepta que los referentes coinciden con los significados del universo autosostenido de la ficción, y que la incorporación de referencias históricas busca un “efecto de realidad” (Barthes, 1972a),<sup>31</sup> una ilusión de encuentro con lo real; si se acepta asimismo que un “Campo de Referencia Interno” establece puentes semióticos, complejos en sus mecanismos, con un “Campo de Referencia Externo”, para seguir la terminología adoptada por

<sup>29</sup> Mientras para Ricœur (1995) la *mimesis I*, lo anterior a la composición mimética, atiende la comprensión práctica del oyente/lector respecto de la acción en general, la *mimesis II* como instancia de creación, pone a prueba la competencia humana para seguir una historia. Finalmente la *mimesis III*, dimensión fundamental para el estudio de la Hermenéutica, supone el después de la composición, el regreso al mundo.

<sup>30</sup> Las reflexiones que siguen a propósito de la distinción entre ficción y no ficción poseen puntos de contacto con el trabajo de Roberto Apprato, *La ficcionalidad en el discurso literario y en el fílmico* (2014). No obstante, mientras este autor busca sustentar la dicotomía desde sus diferencias textuales, es decir desde una retórica de la ficción y la no ficción intrínseca a los textos, considero más acertado utilizar parte de sus argumentos para apoyar las diferencias en el campo de la recepción, como se verá a propósito de algunas lecturas en debate.

<sup>31</sup> Explica Barthes que ciertos detalles, en apariencia “superfluos” respecto de las grandes articulaciones del relato, poseen un “valor funcional indirecto, en la medida en que, al sumarse, constituyen algún indicio de carácter o de atmósfera y pueden ser así finalmente recuperados por la estructura” (1972a, 95).

Benjamin Harshaw (1997), aunque sin que ello ponga en entredicho la naturaleza de la ficción. Esta lectura ficcional mantendría en pie la naturaleza del signo como relación entre un significante y un significado (Saussure, 1945, 93) y la coincidencia entre significado y referente eliminaría la posibilidad de concebir este último en términos ajenos al texto. En el segundo caso, el acto de lectura no ficcional asumiría la existencia de un conjunto de referentes preexistentes al texto y no coincidentes con los significados del mismo; las referencias históricas funcionarían como pruebas tangibles en las que se apoya la historia y la argumentación, sustituyéndose el binomio significante/significado por la tríada que propusiera Èmile Benveniste y que Ricœur retomara para su formulación del “hecho histórico”: significante/significado/referente (2004, 235); es decir, la distinción entre la *cosa dicha* y la *cosa de la que se habla*. En esta misma dirección es que Jitrik distingue el “referente” de lo “referido” para analizar el caso de la novela histórica: mientras el primer concepto debe entenderse como núcleo preexistente al texto literario y con validez histórica, el segundo “es lo que ha sido construido con el material retomado o desde donde se partió, mediante ciertos procedimientos propios de la narración novelística” (1995, 53). Este marco teórico redefiniría la posibilidad de un vínculo en narraciones no ficcionales entre ciertos particulares textuales y otros reales, ya no planteada en los mismos términos establecidos por parte de la tradición mimética, para la cual Doležel, por ejemplo, tuvo severas críticas, al considerar que desde el punto de vista estético la función mimética se mantenía ajena y neutral.<sup>32</sup> Es decir, en la medida que significado y referente establecen relaciones de correspondencias que sin embargo no confunden las dos categorías, dichas correspondencias propondrán la refracción del referente y no su reflejo. Las categorías de referente y referido se entienden como construcciones históricas, lo cual neutraliza la perspectiva de que

---

<sup>32</sup> Doležel expresa, a propósito de su crítica a las teorías miméticas, y en especial a *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (2011) de Eric Auerbach: “Lo que nos llama la atención, lo que amamos u odiamos en representaciones artísticas son las personas ficcionales concretas en escenarios espaciales y temporales específicos, ligados por relaciones peculiares e implicados en debates, búsquedas, victorias y frustraciones únicos. [...] una semántica de la ficcionalidad incapaz de acomodar el concepto de particular ficcional es seriamente defectuosa” (1997, 73-74).

exista una historia unívoca a la cual el escritor recurra con el fin de refractarla estéticamente.

En el orden de lo pragmático, el pacto de lectura funciona en base a la existencia de objetos y situaciones referidos en el texto que desbordan su recreación y existen con independencia de cómo son presentados, es decir, la posibilidad del cotejo de algunos datos en documentos, archivos, testigos, experiencias. Esto añadiría un espesor de referencialidad que pone necesariamente en diálogo al texto con un mundo preexistente, aunque el pacto de lectura no niegue procesos de selección, ordenamiento, cita y disposición temporal de los eventos. El mundo, recreado de manera parcial dado el punto de vista elegido por el autor, no podría ser contrastado en su dimensión subjetiva, dimensión que para Strejilevich (2005) supone la “verdad del testimonio”, pero sí en un plano fáctico con otras posibles versiones; un regreso al “acontecimiento”, en términos de Hayden White (2003).<sup>33</sup> La dicotomía verdad/mentira, que en la lectura ficcional parecería jugarse en otro plano, en un pacto de lectura testimonial se vuelve especialmente relevante, más como posibilidad que como mecanismo de verificación puesto en práctica.

Acercarse a la lectura de *El color...* de Martínez Moreno como una novela *sin más* supondría el tratamiento de narradores, personajes y situaciones en las que estos se ven involucrados como posibles en el contexto histórico al que remiten: su existencia ficcional se ubicaría en el marco de la “enciclopedia del mundo real” (Doležel, 1998), aunque como una de las tantas posibilidades que otorga la ficción para constituir su propia enciclopedia. Asimismo puede complejizarse ese plano ficcional atendiendo la experiencia propia o la carga documental utilizada por el escritor según el caso, y vincular referencias precisas que dan los textos a una realidad reconocible para ciertos lectores. La lectura ficcional no tendría por qué otorgarle un valor a estos datos que modifique el

---

<sup>33</sup> White (2003) distingue el “acontecimiento”, que se produce en un espacio-tiempo concreto, singular e irreplicable y que genera un registro documental, del “hecho” como enunciado textual del acontecimiento y, por lo tanto, para White, construcción ficcional. Aunque desde una postura teórica diferente, el concepto de “hecho histórico” en Ricœur (2004), como contenido de un enunciado que intenta representar el acontecimiento, no difiere demasiado de la primera distinción.

estatuto de la ficción; podrían leerse como historias posibles en cierto contexto.

54

Pero también la acumulación de referencias propone potenciar en la lectura del conjunto potenciales mecanismos de verificabilidad. Por este camino se entiende mejor la complejidad de los procesos de creación de las ficciones testimoniales, así como los efectos de lectura que han oscilado entre novela y testimonio. La distancia entre los personajes de la narración, ligados a la enciclopedia que textualmente les fue conferida, y los lectores que acceden a un campo cognitivo más amplio al agregar su conocimiento del mundo, ya para corroborarlo, cuestionarlo o suplementarlo, según el caso, se vuelve notoria.

Establecer un pacto estrictamente de ficción requeriría distinguir el doble plano de lo que se relata y lo que el relato representa (Appratto, 2014). Incluso el “efecto de realidad” (Barthes, 1972a) dentro de la ficción, es decir las referencias históricas, remitiría a un nivel de representación que refuerza la capacidad integradora del mundo ficcional, que trabaja para la homogenización ontológica de los elementos que lo integran (Doležel, 1998). No obstante, en las ficciones testimoniales podemos leer que las referencias históricas se vuelven pruebas documentales de una realidad. Una fecha o un sitio son datos factibles de verificarse en testimonios, índices –todos los vestigios o huellas del pasado recabados por el historiador– y más tarde en la bibliografía sobre el caso. Se *da fe* de una interpretación argumentada, de una conjetura posible de los acontecimientos del mundo. El elemento se menciona y produce un sentido que no se ve obligado a integrarse a una cohesión textual mayor; más bien responde a la propia arbitrariedad de lo real que cobra forma según el recorte elegido. Entiendo esta distinción entre literatura e historia según un “régimen representativo de las artes” en las categorías utilizadas por Rancière (2009b), diferencia que no resultaría rentable en un “régimen estético”, en el cual no se considera la dimensión pragmática en tanto “la identificación del arte ya no se hace por una distinción en el seno de las maneras de hacer” (24).

El propósito de la investigación no se enfoca hacia la resolución de la frontera que los textos puedan proponer respecto de la lectura en clave ficcional o no ficcional; me interesa abordar las consecuencias en la recepción según estas

elecciones en contextos espacio-temporales precisos. Adriana Imperatore (2008) entiende que la modalidad del realismo de ciertas novelas posdictatoriales, que tensionaron la relación entre ficción y realidad resulta novedosa. Lo que se torna una distinción en términos narrativos, sin desconocer por ello el uso en estas novelas de estrategias retóricas propias del realismo decimonónico, “es una respuesta ficcional y literaria a otras formas discursivas que en la cultura actual tienen la fuerza para imponer una poderosa ilusión referencial” (Imperatore, 2008, 87). Ya en la década del ochenta Rama reparó en una narrativa de “novísimos” escritores que podía presentarse “plural” respecto de las vías realistas elegidas, que incorporaba los modelos de sus predecesores “aunque lo llamativo es su invención de nuevos sistemas de comunicación” (1986, 462). Sin renunciar a una concepción de la literatura que entiende los textos desde una relativa autonomía estructural, estas narraciones intervienen en el debate sobre la representación del pasado, “atravesan los artificios formales del realismo sirviéndose de sus indicios para ensayar un desvío que subraya el poder simbólico del acontecimiento enunciativo” (Imperatore, 2008, 87). En los casos que estudio, la incorporación del testimonio a la novela o la ficcionalización del testimonio, el encuentro y la tensión entre la enciclopedia real y la enciclopedia ficcional, sobre las cuales se sostiene la ficción testimonial.

Si bien el reconocimiento de textos que establecen la propuesta de tensionar los límites de la ficción podría conducirnos a diversas temáticas, desde *Don Quijote* a *Niebla* de Miguel de Unamuno, para mencionar ejemplos aleatorios, es en los acontecimientos traumáticos como la cárcel política o la tortura donde las dificultades a la hora de pautar dichos límites involucran cuestionamientos en el orden de lo ético. La tradición del género testimonial anterior a sus formulaciones teóricas, por encima de cualquier otro género del “espacio biográfico” (Arfuch, 2002) plantea con fuerza el vínculo entre ética y estética. Los proyectos textuales y las posiciones tomadas a partir de las formas de lectura de esos textos parecen, en los casos del corpus, dimensiones indisolubles. Si otras propuestas estéticas se apoyan sin inconvenientes en la posibilidad de que el lector decida sobre los alcances del estatuto de la ficción y forme parte del juego de la creación (así se

formulan las obras de Jorge Luis Borges o Julio Cortázar, factibles de calificarse como autoficcionales) en temas como el carcelario lo lúdico no parece ser aceptable ni deseable.

### 3. Figura de autor/figura de escritor: entre la ética y la estética

Algunos trabajos críticos (Cornelsen, 2008; Ketzner, 2008) han problematizado los alcances de la ficción en testimonios de escritores que sufrieron la tortura y la represión, discutiendo qué papel puede llegar a ocupar la categoría de autor en la construcción del estatuto ficcional. Reparo en la *figura de autor* que, si bien no puede concebirse como término unívoco dada la compleja red de posibilidades analíticas que origina, se entiende como espacio conceptual, como construcción textual o paratextual, sin desconocer las limitaciones de una concepción cartesiana que lo entienda en términos de unidad estable. La consolidación del concepto de autor desde el siglo XIX se ligó al proceso de profesionalización del escritor moderno y al tratamiento del libro como mercancía en la era industrial, en la medida que un sujeto individual se hacía cargo con su firma de la autoría de un texto íntegro, aislado en tiempo y espacio de lectores anónimos respecto de los cuales poseía mayor independencia que en épocas anteriores, aunque su *ajuste de cuentas* se trasladara al vínculo con editores y críticos (Schücking, 1950; Foucault, [1969] 1983; Eagleton, 2008). Más adelante, si el contexto del posestructuralismo supuso un retorno a la figura del autor, luego de que la página anterior en la historia de la teoría literaria decretara la expulsión de su propia obra (Blanchot, [1955] 1992) o su muerte (Barthes, [1968] 2006), dicho retorno se hizo a partir de la herencia teórica dejada por su puesta en duda, en distintas áreas del conocimiento. Según puntualizara Julio Premat, duda desde el plano lingüístico, puesto que “la lengua es un sistema autónomo y preestablecido, hablar es elegir entre formas existentes”, desde el psicoanalítico ya que “el sujeto escindido no controla sus acciones ni sus pensamientos, sino que es hablado por otro; su propia identidad es un juego de imágenes contradictorias, con un punto ciego fuera de alcance”, finalmente desde el sociológico, en la medida de que “el autor es una institución social determinada, preexistente a los sujetos que

escriben e inherente al auge del humanismo burgués” (2006, 312). Estos tres niveles parecen haber socavado de manera irreversible “el principio en sí de la intencionalidad en tanto que clave de interpretación del texto” (312). Incluso en el movimiento liminar de la “función autor” respecto del texto, explicada por Michel Foucault, este nunca propuso salirse del estudio del campo del discurso: “[d]ejaré de lado [...] el análisis histórico-sociológico del personaje del autor. [...] Quisiera por el momento abordar [...] la manera como el texto apunta hacia esa figura que le es exterior y anterior, al menos aparentemente” ([1969] 1983, 54).

Por tales delimitaciones teóricas dentro de las cuales se han abordado las orientaciones sobre la figura de autor, propongo en esta tesis dirigir a su vez la mirada en otra dirección, esto es, hacia la *figura de escritor*, a los efectos de atender la posición dentro del campo literario del sujeto que escribe, sus condiciones de producción respecto de los otros agentes y las instituciones que integran dicho campo, la incorporación a su actividad literaria de otras funciones sociales: Butazzoni el escritor-periodista, Martínez Moreno el escritor-abogado; siempre en consideración con la legitimidad que determinado campo le otorgue a la noción de escritor en el marco de “un estado de la lucha por la imposición de la definición legítima de escritor” (Bourdieu, 1989-1990, 19). Es decir, cada figura de escritor, construida a partir de una forma singular de nominación a la que ya hice referencia en la introducción de esta tesis cuando mencioné la categoría de “ilusión biográfica” (Bourdieu, 1997) se articula en cada caso en distintas figuras de autor dentro de los textos elegidos, como distancias y nexos que van desde los agentes sociales a las “tomas de posición” de esos agentes, materializadas en los textos. Esta tesis se ha organizado a partir de esa “relación entre dos estructuras” (Bourdieu, 1989-1990, 14): junto a la exégesis de las novelas, el concepto de escritor permitirá analizar las maneras en que las posiciones del mismo sujeto en distintos campos se retroalimentan. Expresa Bourdieu:

El nombre propio [...] es, con la individualidad biológica cuya forma socialmente constituida representa, lo que garantiza la constancia a través del tiempo y la unidad a través de los espacios sociales de los diferentes *agentes* sociales que constituyen la manifestación de esta individualidad en los diferentes campos (1997, 78).

En casos como *El color...* o *El tigre...*, novelas en las que la proyección autobiográfica no ocupa un lugar preponderante, se mantiene en pie la pregunta sobre las estrategias mediante las cuales el autor recrea su propia historia en el acto de narrar, la cuestión acerca de las maneras en que imaginación y memoria establecen sus difusos límites. Si como notó Premat “desde el psicoanálisis puede afirmarse que toda la literatura, y muy particularmente todo relato, es una autoficción, en el sentido de puesta en escena fantasmática de peripecias pulsionales y biográficas del sujeto que escribe” (2006, 314) en el caso de las noveles elegidas dicha auto-ficcionalidad no asume un rol protagónico.<sup>34</sup> Por otra parte, el hecho de que se trate la cárcel política y la tortura como tema en estos textos atraviesa las tareas de escritura y lectura de compromisos y grados de responsabilidad ética que explicaré en sus aspectos comunes y en cada caso.

Bajtin y su Círculo Kantiano propusieron una perspectiva teórica que articuló las dos dimensiones de análisis antes señaladas, la textual y la social, al analizar el carácter social de la literatura en los materiales que la componen y en su proceso de construcción, en sus rasgos internos. Trataron la relación ineludible entre el arte y la ética: el autor resulta responsable socialmente de su obra; su condición de *ser situado* lo obliga sin excepciones a posicionarse frente a los signos ideológicos de su tiempo. Bajtin (1997) explica que el hecho de ser portador de ideologemas constituye la condición propia de todo hablante; no obstante, el autor creador posee la importancia de ser quien deja registro a través de su obra de la manera en que se refractan las relaciones intersubjetivas de su tiempo; de manera consciente, como acto ético, y de forma inconsciente, en la medida que se encuentra atravesado por el lenguaje intersubjetivo, es decir por una palabra que le pertenece y no le pertenece a la vez. Desde esta postura, la literatura nunca es ajena a las condiciones de existencia de sus escritores: el acto

---

<sup>34</sup> El concepto de “autoficción” no ha sido traído en este caso desde la discusión sobre sus particularidades como género literario, en la diversidad de propuestas planteadas por Serge Doubrovski, Vincent Colonna, Philippe Gasparini o Manuel Alberca, entre otros (Casas, 2012), sino como funcionamiento inherente a todo relato que proyecta sobre sí una ilusión biográfica más o menos explícita y realiza una “puesta en escena fantasmática de peripecias pulsionales y biográficas del sujeto que escribe” (Premat, 2006, 314).

estético que se lleva a cabo también conlleva un acto ético, como dos categorías enfrentadas y cada una en busca de obtener la primacía sobre la otra.

El concepto de “refracción” trabajado por el Círculo de Bajtin se opuso a la teoría del reflejo que desarrollara Lukács (1966), quien retomó y amplió el tradicional problema de la mimesis en literatura, iniciado dentro del pensamiento marxista con los propios escritos de Karl Marx y Friedrich Engels (2003), y luego por Lenin (1975). Lukács perseguía el propósito de poder determinar “lo *específico* del reflejo artístico *dentro* del marco de la teoría general del reflejo” (1966, 11).<sup>35</sup> En contraposición a esta postura Valentín Volóshinov, en su caracterización del “signo ideológico” como “ámbito *refractante* que conforma nuestras ideas acerca de la realidad de una manera acorde a nuestra ideología de clase” (Bubnova, 2009, 8)<sup>36</sup> había demostrado cómo la percepción de la realidad nunca resulta directa sino mediada por aquel. Pero su propósito no consistió en desarrollar la cuestión solo como problema fundamental de la filosofía del lenguaje: los textos literarios constituyen el espacio privilegiado en el cual analizar “las diversas refracciones del «discurso ajeno». La comprensión de este discurso y de la ley sociológica que lo rige viene a ser la condición necesaria para un tratamiento productivo de todos los fenómenos literarios” (Volóshinov, 2009, 21). En lo que a esta tesis refiere, dicho tratamiento productivo del que habla Volóshinov supondría por un lado contextualizar las tensiones entre testimonio y novela en espacios y tiempos específicos, y por otro analizar cómo estas tensiones no supusieron solo disputas en el plano de lo estético sino en el ético, dado que la refracción señala la postura adoptada por cada autor frente al llamado “Gran Tiempo” bajtiniano, o explicado de otro modo, la dimensión histórica desde la cual pueden entenderse la pervivencia de significados que trascienden la escritura de un texto en su aquí/ahora y el carácter social de los materiales y del proceso de construcción de ese mismo texto literario. En otra dirección de la lectura que hiciera Julia Kristeva (1978) de la obra de Bajtin propongo destacar en los textos su carácter de hecho social, de práctica realizada por agentes de un campo

---

<sup>35</sup> Cursivas en el original.

<sup>36</sup> Cursivas en el original.

literario, lo cual en nada desdibuja, por el contrario potencia, su abordaje como “forma arquitectónica”, que en palabras de Silvestre Hernández supone la “interacción compuesta por las categorías estéticas, éticas y epistemológicas que interactúan en el interior del texto literario, dándole unidad a la creación artística y proyectando su valor axiológico para la sociedad y la cultura” (2011, 15).

La disputa entre ética y estética no parecería jugarse ni juzgarse en los mismos términos según los géneros y sus pactos de lectura. Tampoco la relevancia dentro de la forma artística de su material compositivo. El género testimonial, en lo concerniente a las modalidades que tuvieron mayor presencia en el campo de la literatura, ha resultado un caso que posee sus particularidades. En primer lugar, porque hereda desde sus orígenes, rastreables tanto en su tradición jurídica como religiosa la sujeción a una evaluación de verdad, una fuerte vinculación con las nociones de autoría y responsabilidad, con las circunstancias de su solicitud y ejecución, tal como lo he planteado desde el enfoque de Ricœur (2004). El/la testimoniante participa activamente en la elaboración del pasado, puesto que los procedimientos de validación y refutación de sus afirmaciones desafían, modifican o cancelan las descripciones dadas de un mundo sobre el que debe hablarse por resultar polémico, traumático, excepcional. Es en esta tradición del género que puede observarse un predominio de la ética sobre la estética, tanto en los protocolos de lectura que propone el/la testimoniante (su compromiso de *jurar solemnemente decir la verdad, solo la verdad y nada más que la verdad*), como en la recepción que completa el acto comunicativo y que sigue las mismas coordenadas: creer que cumple su juramento o miente, y que en este último caso corresponde desenmascararlo apelando a la presencia de otros testimonios más fiables.

El desarrollo del género testimonial en el marco de los procesos posdictatoriales del Cono Sur se produjo en algunos casos como parte del juicio a los responsables. Así el *Nunca más* argentino utilizó el testimonio de las víctimas como materia prima para la indagación de lo ocurrido durante los años de la

represión,<sup>37</sup> y los primeros testimonios escritos que aparecieron en el Uruguay, sin estar sometidos a un marco legal, cumplieron una función clara de denuncia. Sarlo repara en el hecho de que “[s]i se excluye a los culpables, nadie [...] pensó en someter a escrutinio metodológico el testimonio en primera persona de las víctimas” (2005, 61) porque el acento no podía en un principio estar puesto en la condición de discurso de estos relatos, no podía reparar en el escrutinio metodológico de relatos con narradores implicados en los hechos, que inevitablemente construían sus recuerdos desde el presente. El testimonio debía funcionar con la estabilidad de una institución social confiable. Operaba, en este contexto de los juicios políticos, el sentido común que estableciera Ricœur (2004) para el abordaje del problema de la memoria: en lugar de construirse un centro de interés sobre las deficiencias de la misma, debía pensarse como el recurso con el que la sociedad contaba para conocer su pasado, y al testimonio como la memoria en estado declarativo, solo factible de ser desenmascarado desde su oposición a otro más confiable, pero nunca atacado en sus capacidades mnemotécnicas. En cuanto a su realización estética, esta forma de concebir el testimonio como deber y necesidad jurídica, moral y política operaba desde una modalidad “realista-romántica” (Sarlo, 2005, 69 y ss.), sustentada en la confianza que se depositaba en esa primera persona unificadora de la interpretación de *su* pasado y que por su sola presencia volvía significativos el cúmulo de detalles recordados: la pretensión de un relato completo que creara la ilusión de capturar la experiencia del pasado. Recepcionar de esa manera un testimonio establecía como consecuencia la supremacía de la ética respecto de la estética, y desde el punto de vista formal, tendía a invisibilizar los dispositivos retóricos que el/la testimoniante elegía para cohesionar narrativa y argumentativamente su historia de vida.

---

<sup>37</sup> Me refiero al texto elaborado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) que, tras haberse creado en 1983 bajo el gobierno de Raúl Alfonsín tuvo como fin esclarecer los hechos sucedidos en Argentina durante la dictadura militar. La CONADEP recibió y elaboró a lo largo de los años, para su posterior uso judicial, documentos y denuncias sobre desapariciones, secuestros, casos de tortura. El informe final de la Comisión, de 1984, se tituló *Nunca más*. Su sitio: <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/articulo/nuncamas/nmas0001.htm>.

Las novelas elegidas en esta tesis tienden a producir cierta fricción a la hora de resolver estéticamente, cada una a su manera, esa realización de tipo realista-romántico que predomina en el testimonio tradicional. Así, lo ocurrido luego de la publicación de *El color...* en 1981, que más adelante analizaré en detalle, cuando la discusión ética/estética cobró mayor relevancia porque las políticas de la memoria entraron en disputa y porque ciertos sujetos quedaron expuestos a sufrir socialmente el impacto de lo narrado por encontrarse directamente implicados en la realidad a la que el texto remitía. Con mayor distancia histórica, y frente a la desaparición física de involucradas e involucrados, distancia que todavía no se ha producido, podría proyectarse que la discusión entre ética y estética se saldará a favor de esta última, de la misma manera que la historia de la literatura ha seguido leyendo la *Commedia* dantesca por sus cualidades estéticas más que por su papel político en las peleas de güelfos y gibelinos.

Como ya se ha mencionado, acercándose el siglo XXI el género testimonial se asentó con mayor comodidad en un terreno literario que volvía sus límites cada vez más laxos e imprecisos; diversos escritores lo incorporaron de distintas maneras a sus creaciones, el discurso crítico acompañó dicho proceso y la valoración del género en términos estéticos dejó paulatinamente de ser un problema teórico que valiera la pena discutir. Como explicara Achugar (1988b), probablemente el cambio se debió menos a nuevas cualidades literarias de los textos y más al interés por modalidades discursivas que proponían corrimientos en la categoría de lo literario. Es en este contexto en el cual se insertan las novelas elegidas que deberá redefinirse el *juramento a la verdad* que caracteriza al testimonio: nueva etapa del género, más *literaria*, y en convivencia con su propia teorización en términos ficcionales o linderos a la ficción. Así se titula un conocido artículo de Ana María Amar Sánchez, “La ficción del testimonio” (1990), aunque enfoques similares podrían rastrearse en otros estudios, como los trabajos de John Beverley (1987) o Margaret Randall (1992). En el “último de los estadios del relativismo” (Pozuelo Yvancos, 1994, 128), esa suerte de operación crítica que concibe al significado en constante desplazamiento y al lenguaje como

suma de textos y nunca referencia del mundo la balanza de la ética y la estética parece irse tornando a favor de la segunda.

La evolución del género testimonial se manifiesta en un artículo de Moraña que aborda el caso de la novela testimonial en el Uruguay de la primera posdictadura. En el panorama de la literatura latinoamericana, los “textos de corte documentalista” que la integraron desde sus orígenes (es decir, crónicas, diarios y relatos de viaje, correspondencia) fueron asentando la presencia del testimonio en el continente, aunque “es a partir de la revolución cubana que el testimonio se agrega como «género», agresivamente, al corpus heterodoxo de la producción literaria continental” (1988, 163), y más tarde su desarrollo tuvo impulso a la hora de denunciar lo vivido durante las dictaduras del Cono Sur de la década del setenta. En este proceso, Moraña distingue el testimonio de la novela testimonial, y lo hace a partir de diferencias en el papel jugado por el escritor en el proceso de construcción, y en el menor o mayor protagonismo otorgado al valor estético en uno y otro caso, así como en la presencia de las marcas de oralidad en la escritura. En el testimonio, “el escritor actúa en primera instancia como interlocutor y luego como compilador [...] Las marcas de su presencia discursiva se minimizan; se extrema la identificación con el sujeto testimonial”; en cambio en la novela testimonial “el aporte de la ficcionalización, la complejidad estructural e incluso la elaboración lingüística recomponen el material de base, en muchos casos siguiendo los modelos de la novela tradicional” (164). *El tigre...* de Butazzoni constituye para Moraña uno de los ejemplos destacados de novela testimonial en el Uruguay de los ochenta: elaborada a partir de “testimonios, cartas, confesiones, que permiten reconstruir la historia de Julia Flores” (166), aunque nada se diga respecto de estas pruebas documentales que habrían servido de base a la escritura, la figura de autor es la que garantiza el armado de ese material y el que despliega el uso de procedimientos retóricos propios de la novela, aunque al mismo tiempo se relativice su “mediación autoral” (167) al establecerse el carácter testimonial del relato como protocolo de lectura.

Sin perder de vista el protagonismo del texto literario, y reafirmando desde una perspectiva que haga confluir en el “estudio interno” de la obra las

condiciones de existencia de los creadores (Candido, 1995) es que surge una figura que se construye en cada uno de los escritores elegidos y que involucra las posiciones adoptadas, definidas según Bourdieu por sus relaciones objetivas con las demás dentro del campo, y a las que

corresponden *tomas de posición* homólogas, obras literarias o artísticas evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc. lo que impone la recusación de la alternativa entre la lectura interna de la obra y la explicación a través de las condiciones sociales de su producción o su consumo (1995, 342-343).

Lo que he denominado figuras de escritor busca atender los posicionamientos que ellos mismos establecen respecto de sus prácticas, lo cual incide de manera directa en la relación que se propone en cada caso entre ética y estética. Es decir, el papel que han desempeñado dentro de un determinado grupo profesional con ciertas características y valorado socialmente de cierta manera; ese conjunto de estrategias que el propio autor crea para insertarse en los espacios de lectura existentes, o en la búsqueda de otros nuevos, dentro de determinados contextos de recepción. Es decir, la construcción y defensa de una posición propia de escritor que involucre prácticas culturales precisas. En el caso de Butazzoni, el uso de “procedimientos periodísticos no solo en el manejo de fuentes sino en aspectos relacionados con el trabajo lingüístico y la presentación de la materia narrativa” (Moraña, 1988, 167), que solo cobran plena dimensión al observarse la posición del escritor en el campo. En palabras de Pampa Olga Arán, un mismo autor puede adoptar “diferentes máscaras autorales, que también se han profesionalizado: el periodista, el novelista, el maestro, el conferencista, etc.”: el acto discursivo “como una puesta en escena donde el yo tiende a adoptar un lugar social” (2014, 22). Asimismo, la relación dialéctica entre campo y “habitus” (Bourdieu, 1995; 2002) permite analizar dicho posicionamiento sin entenderlo consciente o deliberado. En cada caso, deberá verse cómo opera, dentro del “espacio de lo posible”, la naturalización o rechazo de posturas heredadas o aprendidas sobre el rol del artista, la concepción de lo literario, etc., sin perder de vista que las estrategias utilizadas “están objetivamente orientadas hacia fines que pueden no ser los que se persiguen subjetivamente” (Bourdieu, 2002, 125). Mi

investigación se orienta a entablar un equilibrio entre los proyectos de escritura de estos escritores, desde los cuales la actividad de narrar se presenta como un proceso consciente y razonado de selección y representación de sucesos, y el desmantelamiento de estas construcciones como las únicas posibles a partir de un tratamiento pragmático-social de la obra literaria de un autor, construcciones con límites móviles según la concepción que se tenga en el campo respecto de la literatura y el “espacio biográfico” (Arfuch, 2002).

En las páginas que siguen estableceré puentes semióticos entre los marcos de referencia externos e internos, entre los escritores que los producen, sus circunstancias de vida, sus prácticas de escritura y lectura y los resultados obtenidos. Aquellos que han escrito sobre la represión y la cárcel política presentan una importante diversidad de perfiles. Solo tomando en cuenta a quienes estuvieron presos encontramos escritores con una posición tomada dentro del campo literario, con producción anterior y posterior a la cárcel, como es el caso en la literatura uruguaya de Rosencof o Hiber Conteris; los que se fundaron como escritores en buena medida desde esa doble experiencia vivencial y poética (Carlos Liscano es conocido exponente), pero además hombres y mujeres, que exceden esta investigación, que quisieron dejar constancia de sus sufrimientos, siendo estos en la mayoría de los casos autores de una sola obra, como los textos anónimos publicados en varios volúmenes por presas políticas del penal de Punta de Rieles bajo el título *Memoria para armar*, o el caso de Lucía Fabbri, autora de un único texto, *Qué diré de la cárcel...* (1989). Martínez Moreno y Butazzoni en cambio no se acercaron a la escritura de estas temáticas con motivaciones circunstanciales; cada uno de ellos desarrolló el trabajo con la literatura de manera profesional e institucionalizada, y el tema carcelario supuso un camino posible dentro de un universo más amplio de abordaje de la ficción. Se habían vinculado, de manera más o menos directa, con los modelos narrativos anteriores a la etapa del desbarrancamiento democrático. En el caso de Martínez Moreno porque había participado activamente en el campo cultural del medio siglo uruguayo y la década del sesenta; en Butazzoni, generacionalmente posterior, respondiendo con su propuesta estética a modelos literarios que el país y América Latina habían

defendido con entusiasmo en décadas anteriores; no resulta casual que le dedique *El tigre...* a Benedetti. Sus posturas individuales a propósito de los modelos ficcionales que constituyeron su formación, aspecto cercano a la concepción de lo que para cada uno ha sido la literatura en diversas etapas de su trayectoria, resultará una de las líneas de abordaje, a los efectos de reparar tanto en los protocolos de lectura que proponen los textos, como en la incidencia de modelos estéticos con los que estos textos dialogan.

El problema del compromiso había ocupado un espacio importante en la discusión sobre el papel de la literatura y del intelectual, primero en Europa, liderado por la figura de Jean Paul Sarte y su concepto de *littérature engagée*, para la cual el intelectual suponía una síntesis del tradicional planteo cervantino de las armas y las letras,<sup>38</sup> luego en América Latina, a la luz del triunfo de la revolución cubana. El concepto resulta resbaloso y obliga a confrontar variados usos en el plano de lo estético, lo ideológico, lo político partidario, lo social. La discusión, aunque en retirada, no se encontraba agotada cuando décadas más tarde, en la posdictadura, la cuestión política se retomó en textos literarios puestos a prueba en su especificidad y sus límites con otras disciplinas en el contexto de la posmodernidad. Como señaló Julia Romero, “[y]a con una cierta distancia del concepto de «compromiso» [...] se comenzó a reflexionar, específicamente, sobre la «responsabilidad» del intelectual” (2008, 119), en su papel dentro de la lucha de la resistencia, más tarde en el deber de denuncia. Los casos elegidos en esta tesis permiten especular cómo aquellos modelos estéticos y aquel intelectual cobraron vigencia en escritores preocupados no por la promesa de un futuro mejor en manos de la revolución, sino por la denuncia de las atrocidades sufridas durante la dictadura por las víctimas de aquel mismo proyecto revolucionario truncado. Asimismo analizan si operó efectivamente un “desarme de Calibán”, según planteara Teresa Basile (2018) para referirse al cuestionamiento en las posdictaduras latinoamericanas de aquel intelectual revolucionario de los años sesenta, vinculado al proceso de la revolución cubana y ligado al personaje

---

<sup>38</sup> Para rastrear el tema más allá de las obras de figuras principales, véase el artículo de Isaac Montero en *La Estafeta Literaria* de Madrid, “Testimonio y compromiso” (1957), a propósito del Premio Nobel otorgado a Albert Camus.

shakespeariano de *La tempestad* gracias a los ensayos de Roberto Fernández Retamar, *Calibán* (1971) y *Todo Calibán* ([1989] 2005), o si aquellos modelos se resignificaron en el nuevo contexto, en tanto el acento viró desde la condición política del revolucionario hacia su resistencia en los tiempos de la represión, es decir, su condición de “víctima” (Traverso, 2018).

67

*El color...* y *El tigre...* son novelas que invitan a reflexionar acerca del desarme de la lógica del amigo/enemigo, que toman posición crítica y discuten los alcances de la dicotomía víctima/victimario. Las dos secciones que componen esta tesis alternarán el abordaje de estos textos como ficciones testimoniales en su devenir histórico con capítulos dedicados al estudio de los modelos de lucha, resistencia y traición que surgen del trabajo hermenéutico. Es decir, analizaré de qué maneras escritores, autores y textos heredan y subvierten las lógicas de los años sesenta, qué presencia tuvieron estas lógicas en el horizonte ideológico de algunos creadores uruguayos de los años ochenta, de qué formas tales posiciones éticas tensionaron los patrones estéticos, en especial aquellos vinculados al género testimonial.

**PRIMERA SECCIÓN**

**Desde el exilio: *El color que el infierno me escondiera* de Carlos  
Martínez Moreno**

## I. Composición de la última novela de Carlos Martínez Moreno. Estudio de hipotextos de *El color que el infierno me escondiera*<sup>39</sup>

La *Colección* da cuenta de papeles escritos en diversas épocas, que formaban parte de proyectos no concluidos por su autor.<sup>40</sup> Uno de estos planes lo constituye el de una novela que Martínez Moreno proyectaba “ambiciosa”: “un libro complejo, abigarrado, solo subliminalmente ideológico, indeclinablemente narrativo”, como escribía en algunas hojas sueltas, de carácter “prerredaccional” según la terminología adoptada desde la crítica genética (Lois, 2001), con fecha 9 de setiembre de 1972.<sup>41</sup> Iba a titularse *La capucha* o *La guerra sucia*; en ella existe un personaje que funciona casi siempre como narrador homodiegético, Galo, aunque Martínez Moreno no descartaba la inserción de pasajes narrados en

<sup>39</sup> Para este apartado, remito a mi artículo “Los relatos que el infierno me escondiera. Sobre *La guerra sucia*, un proyecto inconcluso de Carlos Martínez Moreno”, publicado en *Lo que los archivos cuentan* (2017). Retomaré algunos aspectos relevantes de aquella investigación y desarrollaré otros que resultan pertinentes al tema de la tesis.

<sup>40</sup> Durante los años 2013 y 2014 organicé parcialmente la *Colección* donada a la Biblioteca Nacional por la viuda de Martínez Moreno, la Dra. Carmen García. Pude comprobar que forman parte de la *Colección* escritos de diversas épocas que dan cuenta de proyectos no concluidos por Martínez Moreno. Por un lado, un texto que iba a titularse *La novela gorda*: el escritor conservó una carpeta, con materiales anteriores a 1977, en la que guardó fragmentos de una narración situada en el siglo XIX, que tiene como uno de sus protagonistas al Gral. Juan Manuel de Rosas. Expresó sobre el proyecto: “trata de ser una novela que explique la declinación [...] de unos mismos personajes a través de distintas encarnaciones; un poco la declinación de los modos de ser nacionales a través del tiempo. La sitúo más o menos desde la dictadura de Latorre y tendría que llegar hasta nuestros días” (Ruffinelli [entrevista a Carlos Martínez Moreno], [1970] 1985, 149-150). Por otro lado, la novela *Tiempo sufrido*, una historia situada en los bajos fondos de la Ciudad Vieja. Como en *Tierra en la boca* (1974), los criminales y su entorno familiar y social ocupan el centro de atención. Con probabilidad este proyecto quedó inconcluso ante el fallecimiento del Martínez Moreno (Erro-Orthmann [entrevista a Carlos Martínez Moreno], 1986, 79). De manera póstuma se dieron a conocer fragmentos en el semanario *Brecha*, el 20 de julio de 1986, y en la *Revista Nacional*, en diciembre de ese mismo año. El archivo contiene otros tramos de la novela y apuntes de trabajo. Finalmente, la *Colección* da cuenta del proyecto de *La guerra sucia*, en el cual me detendré en el cuerpo de este capítulo.

<sup>41</sup> “El objeto de análisis de la crítica genética son los documentos escritos –por lo general, y referiblemente, manuscritos– que, agrupados en conjuntos coherentes, constituyen la huella visible de un proceso creativo. Se le suele definir como el estudio de la prehistoria de los textos literarios, es decir, el desciframiento, análisis e interpretación de los papeles de trabajo de un autor” (Lois, 2001, 2). Tales papeles se dividen en “materiales prerredaccionales (esquemas, planes, etc.) y “redaccionales”, es decir los borradores.

tercera persona.<sup>42</sup> Galo es un preso político, integrante del MLN que, con la capucha puesta elaboraba sus recuerdos, alternados estos con “sus torturas (minuciosamente descritas), las historias de [su esposa] Ana como ventana al mundo, etc.”, explica el autor en sus notas. Más adelante agrega: “Pero no todo será un *à la recherche*; debajo de la capucha tendrá que haber historias de operaciones (Pando, un secuestro, Miraballes) y también historias de personajes, como la de R [...] y la huida de MD, condenada por una foto de fantasía, etc.”,<sup>43</sup> refiriéndose a Rolo, protagonista del relato homónimo, y a su mujer, Mireya Delgado. Según se desprende de los apuntes de trabajo, la preocupación del creador consiste en mantener un equilibrio estructural entre el memorial que supondría el cúmulo de recuerdos personales de un preso, la presencia de la acción otorgada por episodios referidos a la guerrilla tupamara, esta ya en declive en setiembre de 1972, y la denuncia política a partir del relato de las vejaciones sufridas por los integrantes del movimiento dentro de los centros clandestinos de detención.

La búsqueda de este equilibrio se asentaba en el modelo faulkneriano, si se toma como referencia la influencia que para Martínez Moreno, como también para otros escritores pertenecientes a los círculos intelectuales del medio siglo rioplatense, tuvo el autor norteamericano, tal como lo observó Emir Rodríguez Monegal: “Porque lo que se ha propuesto Martínez Moreno (como antes que él, su maestro Faulkner en *As I Lay Dying*) es mostrar el tiempo a través de una conciencia que escapa al tiempo” ([1967] 1992, 202). Al igual que en la novela *Con las primeras luces* (1966), en *La capucha* “mientras la conciencia del protagonista trata de aferrarse a la vida que se le escapa en un espeso hilo de sangre” —en el otro caso, la espera del amanecer por parte del preso para la ejecución— “su memoria le trae el pasado y su inteligencia le acerca el futuro” (203). Desde la narración de Galo y su entorno, Martínez Moreno busca “dar idea de la tortura serializada”. Es decir, trata de encontrar el equilibrio entre el relato

<sup>42</sup> Anota el siguiente ejemplo: “Fragmentos en tercera persona: «Lo sacaron al patio, le ató las manos, etc.». O en primera (si se refieren a Galo): «Me sacaron al patio, el oficial me ató las manos»” (*Colección*, materiales sin catalogar).

<sup>43</sup> *Colección*, materiales sin catalogar.

de una historia y lo que era la proyección de un presente que también se haría Historia.

Los relatos que iban a formar parte de *La guerra sucia* fueron con probabilidad escritos sobre comienzos de los años setenta, anteriores a las implicancias semánticas que la expresión *guerra sucia* adoptaría más tarde en el marco de la agenda de Derechos Humanos, de los trabajos sobre memoria y en su uso jurídico (Feierstein, 2008). La prosa de Martínez Moreno mantiene los vestigios de aquel estilo que demostrara cultivar desde sus primeras publicaciones de los cincuenta y que tampoco abandonaría en *El color...* Para Hugo Fontana esta última constituye “la mejor novela de toda la generación del 45” (1993, 1055); “un tono clásico con el uso de adjetivos refinados, la profusión de adverbios –en especial los terminados en «mente»– y una frase prolongada, acumulativa de complementos verbales” (Rocca, 1996, 174). Si se observa las sucesivas correcciones de los originales mecanografiados, estas por lo general añaden más que suprimen, en especial adjetivos o adverbios, abigarrándose la prosa.<sup>44</sup> También se modifica finales de párrafo, al agregar frases breves que provoquen contraste con los alambicados enunciados anteriores. Así, por ejemplo, el momento en el cual Galo descubre que su responsable dentro de la organización guerrillera, Marco Antonio, ha caído preso, y pese a todo confía en su silencio y lealtad: “Golpeaban [sus palabras] en mis zapatos como si estuviese en un muelle y a salvo: me convertían en un muro o en un reducto: nadie vendría por mí, jamás vendrían a buscarme por culpa suya. **Una roca**”.<sup>45</sup>

Este estilo de Martínez Moreno, siempre atento a un despliegue amplio del potencial expresivo y sintáctico de la lengua, convive por los años de escritura de estos relatos con marcadas preocupaciones que atañen al orden de lo político y lo social, y al papel que el escritor como intelectual debía jugar en ese plano. Expresaba en un ensayo de 1973: “el escritor se convierte [...] en el testigo y en el

<sup>44</sup> Algunos ejemplos: “el musgo **afelpando** en lo oscuro”; “ojos vacíos, nocturnos, **lacustres**, acuosos, ausentes”; “el horror **detallado, minucioso** y tranquilo”. La negrita indica el agregado manuscrito (*Colección*, materiales sin catalogar).

<sup>45</sup> Relato “Marco Antonio”, incluido en el anexo en esta tesis. La negrita indica el agregado manuscrito al final del párrafo (*Colección*, materiales sin catalogar).

espejo de los miedos de una sociedad” (Martínez Moreno, 1994a, 163). El caso de los textos que integran *La guerra sucia*, en los que se abordaba la realidad del Uruguay contemporáneo, esos mismos enfrentamientos entre las fuerzas represivas y el movimiento tupamaro que llenaban a diario la prensa local, justifican mejor que ningún otro caso la insoluble relación entre la forma y el contenido: si el estilo del autor no tenía por qué renunciar a su rigurosidad formal al tratar estos temas, lo cierto es que el tratamiento de *estos* temas provocaba modificaciones en la forma, tendía a reducir las estrategias de opacidad del lenguaje en función de un afán comunicativo mucho más marcado; eran textos que ensayaban nuevos rumbos expresivos. Uno de sus desafíos consiste en introducir un vocabulario nuevo, verosímil al tipo de personajes (jóvenes tupamaros casi siempre) que poblaban estas historias y que poco tenían en común con la clase media acomodada que Martínez Moreno se había especializado en retratar en novelas y relatos anteriores.<sup>46</sup> Es el caso de las afirmaciones que cito a continuación, formuladas en boca del personaje Marco Antonio, el cual asume frente a Galo, con lenguaje sencillo e informal, un rol docente propio de un profesor de Dibujo de Enseñanza Secundaria: “Claro, loco [...] Se cambia, es necesario cambiar”; “La Orga antes que nada: era su frase, era su convicción: se atenía a ella”; “Una cosa que ha venido jodiéndose es la compartimentación”.<sup>47</sup>

La década del setenta iniciará una nueva etapa en la producción literaria de Martínez Moreno, modificando la raíz de una estética; su novela *Tierra en la boca* (1974) muestra precisamente esas búsquedas, al contar la peripecia de dos delincuentes menores o *chorros* que se transforman en asesinos al robar infructuosamente una carnicería de barrio. Martínez Moreno incursiona, para retratar a sus personajes, por registros lingüísticos que conocía a través de su actividad como abogado de oficio, pero que de hecho resultaban ajenos a él y a su literatura hasta el momento, distinguida por su “horror a la facilidad, a la

<sup>46</sup> Relatos como “El simulacro”, publicado por primera vez en 1959, que tiene como protagonistas a un grupo de porteños acomodados que malgastan su excesivo tiempo de ocio en bromas pesadas entre amigos, conductas que anuncian el trágico desenlace. O incluso novelas como *La otra mitad* (1966) o *Con las primeras luces* (1966), situadas en los conflictos existenciales de la clase media uruguaya.

<sup>47</sup> Ver anexo de la tesis.

abdicación del rigor, al coloquialismo en la creación” (Rodríguez Monegal, 1951, 357). La literatura gana en perspectiva dialógica, en “polifonía” (Bajtín, 2008), en la medida en que el discurso propio se impregna de otros lenguaje sociales y estilos, lo cual significó una revisión estética que tendría consecuencias en su producción literaria posterior. Afirma: “Del barroco formal estoy bastante de vuelta y trato de escribir cada vez más tenuemente. [...] Yo quisiera bajar a la respiración de un lenguaje cada vez más corriente” (Ruffinelli [entrevista a Martínez Moreno], [1970] 1985, 161).

Que la literatura de Martínez Moreno empezara a atender en la década del setenta el convulsionado mundo de la guerrilla urbana y la vida de sus integrantes en la clandestinidad y la prisión debió suponer la tarea de incorporar nuevos lenguajes, pero también nuevos propósitos comunicativos que acercaban su actividad literaria a la periodística, ejercida esta última desde el semanario *Marcha* y otros medios en los que el escritor-abogado denunciaba activamente la represión en el Uruguay, la falta de garantías legales de los presos políticos, la violación por parte del estado de los derechos individuales. Su militancia por la defensa de la liberación de los presos políticos y el restablecimiento democrático en Uruguay se extendió viviendo en Uruguay desde mediados de los sesenta hasta que debió emigrar en 1977 a España. Algunos de sus títulos en *Marcha* resultan por demás sugestivos: “¿Ley de seguridad o matanza legalizada?” (17/3/1972); “...Y los presos, «empero», siguen presos” (5/5/1972); “La libertad, dada o negada en secreto” (10/11/1972); “El sueño de un país que sea una cárcel” (15/12/1972); “¿Hay o no presos políticos en el país?” (29/12/1972).<sup>48</sup> Como se desarrollará más adelante, durante el exilio la actividad no cesó: la dedicatoria del libro *El exilio y la lucha* (1986) de Wilson Ferreira Aldunate, líder del Partido Nacional, constituye un registro del reconocimiento de dicha actividad: “Esta página iba a estar ocupada por un prólogo de Carlos Martínez Moreno. Su inesperado fallecimiento lo ha impedido. Queden estas líneas como homenaje al amigo y al intelectual que, en el exilio, mantuvo vivo y encendido el espíritu republicano” (7).

<sup>48</sup> Fueron reunidos en *Los días que vivimos* (1994).

Cómo retratar la figura del militante tupamaro, su compleja situación política y social, sin que eso supusiera entrar en maniqueísmos a los que la gravedad de las circunstancias tendía a impulsar constituyó uno de los desafíos. Cómo hacer literatura con ese material contemporáneo, que se encontraba a la vuelta de la esquina, sobre el que todos los uruguayos opinaban o se formaban opinión, en caso de que no se animaran a hablar, que a veces aparecía en los periódicos, cuando no mediaba la censura o esta obligaba a merodeos en la información. Martínez Moreno ya había sabido sortear en el pasado la cuestión del encasillamiento político con *El paredón* (1963), novela en la cual ficcionalizó la experiencia de presenciar en Cuba, luego de la revolución de 1959, la condena de Jesús Sosa Blanco, uno de los principales criminales de la dictadura de Fulgencio Batista. Sobre ella, Benedetti escribió: “más de un probable consumidor entró en librerías con la pregunta: «¿Es pro o es contra?»” ([1963] 1997, 247). Por su parte, Rodríguez Monegal expresó: “*El paredón* [es] algo más que un libro de circunstancias, algo más y algo menos que la novela de la Cuba revolucionaria” [...] Lejos de confirmar esa visión periodística y superficial que proponían los primeros lamentables lectores” ([1967] 1992, 195-196). Aunque las dos opiniones no coincidieran acerca de qué valorar en la novela, aunque manifiesten, desde su distancia ideológica, parte del debate que significó la aparición de *El paredón*, ninguno de los dos comentarios podía atribuirse el derecho de ver en ella un mensaje político partidario.

La figura del militante tupamaro tendrá sus primeros esbozos en relatos como “Marco Antonio”. La interna del MLN se estructuraba en distintas columnas; según describe uno de sus dirigentes, Julio Marenales, “[e]l principio organizativo era de círculos concéntricos. Al centro, en el núcleo interior, estaba la organización; hacia afuera los círculos se iban ampliando y su relación era más laxa”.<sup>49</sup> Los integrantes de cada columna, según su nivel de decisión e involucramiento en las acciones, se organizaban jerárquicamente, estableciéndose vínculos de responsabilidad de unos respecto de otros. En todos los casos se seguía la compartimentación como regla clave de seguridad, que consistía en que

<sup>49</sup> Disponible en <<http://www.latinamericanstudies.org/uruguay/tupamaros-historia.htm>>.

cada tupamaro fuera identificado internamente con un alias, ocultándose así su identidad, sus datos familiares, laborales, etc.<sup>50</sup> La relación entrañable y jerárquica que une a Galo y su responsable Marco Antonio se narra desde sus orígenes, tiempos en los que el movimiento llevó adelante sus más destacados operativos, como la toma de Pando en la que Marco Antonio había participado y que más tarde se retomaría de manera indirecta en *El color...*,<sup>51</sup> hasta la muerte del heroico militante dentro de un cuartel. El texto resulta una elegía en prosa, de semblanza apologética del compañero caído. Podría especularse que su no publicación se debió en los años setenta, no solo a una búsqueda estética que todavía le resultaba a su autor dudosa en los resultados obtenidos, también por la mirada que el creador intentaba organizar respecto de acontecimientos que tan de cerca lo tocaban. Expresa Martínez Moreno: “Quisiera la perspectiva no por un prejuicio flaubertiano de superar la materia, no, simplemente, para decantar algo mejor lo que estoy viendo en torbellino. Por eso no me interesa llegar ya al final, aunque sí lo suficientemente pronto como para no estar caduco” (Ruffinelli [entrevista a Martínez Moreno], [1970] 1985, 151). Dicha desconfianza respecto de la casi simultaneidad entre los acontecimientos y su escritura explica la insistencia con que una década más tarde hablará de *El color...* como un texto posible dada la distancia temporal y espacial necesaria respecto del Uruguay de aquella *guerra sucia*:

[A *El color...*] lo organicé y lo escribí cuando tuve la distancia desde el punto de vista físico, de escenarios, y cuando tuve la distancia en el sentido temporal de la palabra, para verlo todo como un conjunto y como la historia de un proceso ya cerrado. Un proceso en el que está implícito el extremo de que mediaban circunstancias muy importantes de mi propia vida: las que motivaron mi exilio, las que habían motivado la prisión de mi hijo, las que habían motivado mucha de mi forma de comprometerme con la entretela de la historia de la cual era estricto coetáneo. (Erro-Orthmann [entrevista a Martínez Moreno], 1986, 65).

<sup>50</sup> Por más información, se sugiere consultar la investigación de Clara Aldrighi, *Memorias de la insurgencia. Historias de vida y militancia en el MLN-Tupamaros. 1965-1975* (2009).

<sup>51</sup> La toma de Pando fue uno de los operativos más famosos del MLN. El 8 de octubre de 1969, tras haber simulado un cortejo fúnebre, algunos de sus integrantes tomaron por asalto varios puntos de la ciudad de Pando, como la comisaría, el cuartel de bomberos, la central telefónica, algunos bancos. El enfrentamiento entre las fuerzas policiales y los tupamaros dejó víctimas. A una de ellas, el tupamaro Jorge Salerno, Martínez Moreno le dedica parte del último capítulo de su novela *El color...* (1981), sobre el cual me detendré. Puede consultarse sobre este hecho histórico, *8 de octubre de 1969. La toma de Pando. La revolución joven* (2005) de Rolando Sasso.

El tiempo que separa el proyecto de *La guerra sucia*, no finalizado, y la concreción de *El color...* casi diez años más tarde, explica asimismo la distancia entre la apología de la gesta tupamara y una visión desencantada de su caída, “cruel”, en palabras de Peyrou, “con la crueldad del que rechaza los maniqueísmos, del que se exige una mirada lúcida y un rigor ético sin renunciaciones. Dolorosa, por eso mismo” (1988, 55). Dicho de otra manera, la evolución creativa de Martínez Moreno no resultó ajena al cuestionamiento que sufriera la lógica del amigo/enemigo, presente en el continente durante las décadas del sesenta y setenta, lógica para la cual la lucha armada fue entendida como la vía de transformación social (Gilman, 2003). Los años de composición de *El color...* se producen bajo el ala de la derrota de la acción armada y del cuestionamiento del intelectual politizado y revolucionario que Fernández Retamar (1971) simbolizó con la figura de Calibán, esclavo salvaje de *La tempestad*. Desde el exilio y el dolor, Martínez Moreno buceó en la construcción narrativa de personas, hechos y ambientes que había conocido de primera mano en el Uruguay, con el fin de que ese proceso creativo le permitiera analizar qué había quedado en pie, qué en las sombras de aquellos ideales en caída.

El texto que según los originales conservados en la *Colección* iba a encabezarse en su primera versión “Historia de Enrique” se transformaría luego en “Marco Antonio” a los efectos, supongo, de resguardar en 1972 la identidad histórica del protagonista. Desde el exilio, con una distancia que no respondía solo a lo geográfico, y transcurrida prácticamente una década del fallecimiento de Juan Rosendo Fachinelli, alias El Canario Enrique, Martínez Moreno integra al último capítulo de *El color...* un relato al que titula simplemente “Enrique”.<sup>52</sup> Se centra en las dudosas circunstancias de la muerte del joven tupamaro: según ha sido recabado por la Secretaría de Derechos Humanos para el Pasado Reciente el detenido habría sido, según testigos, empujado dentro de un cuartel por un militar

<sup>52</sup> Según registros recabados por la Secretaría de Derechos Humanos para el Pasado Reciente, dependiente de la Presidencia de la República, Juan Rosendo Fachinelli, alias El Canario Enrique, murió el 28 de junio de 1972. Sobre las circunstancias de tal hecho puede consultarse su ficha personal, p.2, disponible en <<http://sdh.gub.uy/wps/wcm/connect/sdh/a0c7cf6e-1cfe-4d59-b3d3-1cd43bce7263/FACHINELLI+Juan+Rosendo.pdf?MOD=AJPERES.>>>).

desde lo alto de una escalera, aunque Martínez Moreno mantiene la versión oficial, tal vez por desconocimiento de otra, que declaraba el escape del preso de los custodias para atentar contra su vida al tirarse por la escalera. El novelista le otorga a esta decisión un sentido heroico, una interpretación ética: “Una vez caído, desaparecen las alternativas: había que saber callar. Solo debe haber deseado un trayecto que le diera tal puerta. A un costado, a su paso, la azotea de techos chatos cortaba una estrecha franja libre sobre el pozo de luz, a cuatro pisos de altura” (Martínez Moreno, 1981, 253). El cotejo de los dos textos permite el acercamiento a una forma de trabajo del escritor, ya que en lugar de realizar un proceso de reelaboración a partir de lo escrito, lo que se conserva en la novela de aquel texto “Marco Antonio” es el fragmento de un diálogo, preservado como *disparador* en una de sus notas “prerredaccionales” (Lois, 2001), suficiente para recordar y caracterizar al personaje/persona que se busca homenajear. Como si ciertos comentarios que salen a la luz en momentos significativos de la existencia, en este caso una paráfrasis del tango “Tiempos viejos” y su evocación nostálgica del pasado, sirvieran para definir a un ser humano en sus rasgos esenciales:

–Vamos quedando pocos, loco. Rio entonces, como rara vez lo hacía al filo de estas cosas. Y ahuecó la voz para amonestar la broma: ¡Pocos, pero los mejores!<sup>53</sup>  
A la comprobación de “Ya vamos quedando muy poquitos, hermano”, él contestaba: “Sí, pero quedamos los mejores” (Martínez Moreno, 1981, 252).

La elegía cambia de modalidad de una década a la siguiente: en el primer relato se mantenía vivo el dolor de la pérdida reciente: crear la semblanza supuso una prioridad respecto del relato de los hechos, y predominó el resentimiento con quienes no habían demostrado poseer la grandeza de responder a las circunstancias con la dignidad que estas exigían: “Para eso él nos había enseñado cuál era la misión de un responsable: para que un hijo de puta lo vendiera en seguida, de miedo al primer plantón”.<sup>54</sup> Se elige la voz narrativa de Galo, es decir la mirada de quien idealiza a su responsable y lo considera un ejemplo a seguir.

Si tomamos como referencia dos modelos de héroe que han sido destacados en la épica de los años sesenta según enfoques históricos de izquierda en el

<sup>53</sup> Relato “Marco Antonio”; ver anexo de la tesis.

<sup>54</sup> “Marco Antonio”; ver anexo de la tesis.

Uruguay, se destaca por un lado el del guerrero, entroncado en los modelos de la épica occidental (de Aquiles en adelante) y que en América Latina se materializara en la figura del guerrillero; por otro lado el del “héroe gris”, ese “*hombre común* que, en situaciones extremas, es *puesto a prueba* y asume una *conducta extraordinaria*, para la que no parecería haber estado de antemano destinado” (Rico, 2006, 36).<sup>55</sup> Aunque la denominación pueda no resultar novedosa en la historia de la literatura –del protagonismo de “personas cualesquiera de la visa diaria” surge el realismo moderno para Erich Auerbach (2011)– destaco los parámetros desde los cuales se definió la ejemplaridad de la conducta en trabajos de las últimas décadas, poco alejados de la valoración que realizaba un contemporáneo y cercano a los hechos como era Martínez Moreno. De hecho la llamada *teoría de los dos demonios* funcionó a partir de dicotomías como la de héroes y traidores, amigos y enemigos, lógica que para Carl Schmitt (1991) constituyó una base teórica funcional a los regímenes totalitarios, cuestionada duramente por la agenda de Derechos Humanos (Feierstein, 2008). En *El color...* Martínez Moreno hará predominar en su tono elegíaco el desasosiego, la angustia de un escritor que ha visto transcurrir en el Uruguay casi una década de infortunios, primero desde dentro y más tarde en el exilio, y que por momentos corre el riesgo de haber perdido la esperanza. Lo que se percibe es un “desasosiego empático” en términos de Dominique LaCapra (2005), un intento por recuperar “la posible dimensión afectiva de la vivencia de los otros” (62), sin renunciar por ello en las nuevas circunstancias a cierta distancia respecto de la mitificación de la lucha y el heroísmo de la resistencia. En *El color...* la visión del autor despliega los claroscuros de lo que fue la historia del movimiento armado. Incluso la duda acerca de si aquella lucha mereció la pérdida de jóvenes valiosos acompaña la memoria de los caídos, y la vuelve por ello más dolorosa.

Resulta probable que otras ideas del proyecto de *La guerra sucia* se insertaran en *El color...* por caminos menos lineales a los ya expuestos: aquella tenía como uno de sus motivos centrales el relato del detenido que elabora con la capucha puesta recuerdos de diversas etapas de su vida. En la novela editada en

---

<sup>55</sup> Cursiva en el original.

México Martínez Moreno incluyó un capítulo, “Mar Mediterráneo”, en el cual, dada la similar circunstancia en la que se encuentra el narrador, recoge aquella idea trunca. En el capítulo, un militar retirado, partícipe activo del sector del ejército contrario al golpe de Estado de 1973, es trasladado a una casa ubicada en la calle Mar Mediterráneo, en la cual se practican detenciones y actos de tortura a presos políticos. En el patio de esa propiedad, encapuchado y durante toda una noche, se lo obliga a creer que será fusilado al día siguiente por imputárseles la responsabilidad de haber sido ideólogo del asesinato de un mayor del ejército, de apellido Brezzo y de dudosa existencia. Durante el transcurso de esas horas interminables la conciencia del personaje deambulará por recuerdos de sus seres queridos, una mujer de edad madura y un hijo exiliado, la inevitable proyección de cómo será la muerte, hasta que el sueño finalmente lo venza. “Estaba jugando con mi tiempo disponible, tenía que hacerlo rendir hasta la última gota” (Martínez Moreno, 1981, 223). La mañana siguiente le confirmará el falso anuncio de su fusilamiento como una de las prácticas reiteradas de la tortura.

Más allá de un proceso innegable de novelización de los referentes en “Mar Mediterráneo”, dada la elección, por ejemplo, de un narrador homodiegético, son muchas las referencias que documentan la vinculación de este capítulo a una realidad precisa y reconocible para el lector contemporáneo y avezado. Es decir, la lectura de *El color...* como texto de ficción no tendría por qué otorgarle un valor a ciertos datos que modifique dicho estatuto; podría leerse como una historia posible de aquellos años, en los que las Fuerzas Conjuntas expropiaron al MLN una casona de dos plantas ubicada frente a la rambla del barrio Punta Gorda, que luego transformaron en centro de torturas y por donde pasaron gran número de detenidos; “fabulosa mansión de las torturas” la llama el narrador (213). No obstante esta posibilidad de lectura, la más probable para un lector ajeno a los acontecimientos de aquel Uruguay, puede proponerse que las múltiples referencias adquieran una ilusión de verificabilidad que tienda a trasladarse a la lectura del conjunto. La amplia casa de dos plantas se encuentra ubicada en la rambla República de México N° 5000, en el distinguido barrio Punta Gorda, casi frente a la playa de los Ingleses. En el capítulo referido no escasean las referencias

locativas; por el contrario, casi se asemejan a un conjunto de indicaciones precisas que le permitirían a quien era o había sido frecuente conductor en Montevideo encontrar con precisión el lugar: “A algunas horas (las tres de la mañana, digamos) se cortaba el tránsito por Coímbra y también por la Costera. Seguramente lo cortarían asimismo más arriba, a la altura de General Paz, en el trayecto por Coímbra hacia el centro y en las transversales” (213). Es por ese camino que se entienden la complejidad del proceso de creación y los incómodos efectos de lectura que provocó la primera publicación de *El color...* en 1981, cuando algunos uruguayos reconocieron en personajes y circunstancias de la novela acontecimientos de su propia vida.

Un texto como “Mar Mediterráneo”, así como otros capítulos, se sustenta en el espacio de lo implícito: la similitud, por ejemplo, entre Mar Mediterráneo y Mar Ártico, calle paralela a la rambla por la que ingresaban los coches con los detenidos a la casona de Punta Gorda, o los numerosos datos que identifican al Mayor que dirige los fusilamientos con la figura del General José “Nino” Gavazzo a quien, por cierto, se le dedica otro capítulo de *El color...* titulado “Nino”. Referencias precisas como el protagonismo del conocido torturador en el traslado clandestino de decenas de militantes del Partido por la Victoria del Pueblo (PVP) desde Buenos Aires, o la puesta en práctica del simulacro que supuso más tarde la aparente captura en el balneario Shangrilá de estos detenidos por parte de las fuerzas militares, que posiblemente Gavazzo y el ejército usaron como estrategia para legitimar la actualidad de la guerra *antisubversiva*. La novela constituyó uno de los primeros documentos que denunciaba estos acontecimientos:

[E]l Mayor ya se había anticipado, pasando por cadena de televisión, para toda la República, su filme sin créditos [...] Había llamado a todos los canales del país y había dado con el chalet [en Shangrilá] y había llamado a la puerta y los sediciosos habían salido en orden de la casa y con los brazos en alto [...] y se habían entregado sin emoción visible en manos del Mayor. Brillante, tal vez demasiado brillante. (216).<sup>56</sup>

<sup>56</sup> En julio de 1976 fueron trasladados ilegalmente a Montevideo, como parte del Plan Cóndor, un conjunto de militantes del PVP que se encontraban en el centro de detención y tortura de Buenos Aires conocido como Automotores Orletti. Se le llamó Primer Vuelo. Meses más tarde, y después de haberlos alojado en la casa de Punta Gorda y en la sede del Servicio de Información de Defensa (SID), las Fuerzas Conjuntas les propusieron a parte de los detenidos simular su captura, en el denominado Operativo del Chalet Susy, para legalizar su situación en Uruguay al

La necesidad de sobreentendidos corre el riesgo de volverse excesiva si lo pensamos en los términos de una novela; se pone a prueba el conocimiento de datos precisos sobre hechos y personajes que protagonizaron los años de dictadura y sus prolegómenos, como si en la complicidad con ese lector que siguió en aquellos años de cerca la realidad política y social del país se asentara una parte constitutiva del acto comunicativo. Una narrativa ligada a su contexto, que no parece estar interesada en sortear sus localismos y su complicidad con el lector regional para encontrarse en condiciones de traspasar sus circunstancias. En un capítulo como “Mar Mediterráneo”, los datos buscan remitir insistentemente a los sucesos históricos en sus detalles: si Martínez Moreno menciona que algunos militares antigolpistas vivían en el distinguido balneario Punta del Este en enero de 1976, entre ellos, el narrador de esta historia, el dato no parece presentarse para que interpretemos, por ejemplo, cierta posición socioeconómica de los sectores elevados del ejército. Esos datos espacio-temporales son factibles de verificarse en testimonios, documentos de la época y bibliografía sobre el tema, que sirve de soporte para una argumentación, en este caso, *dar fe* de que hubo atentados que se llevaron a cabo en Punta del Este en enero de 1976, atribuidos al PVP y que afectaron distintos lugares, como el Hotel San Rafael, el muelle del puerto y el Edificio Arcobaleno, entre otros, atentados que justificaron la detención de grupos del ejército contrarios a la dictadura: “aquello sirvió de pretexto para volver a aprisionar a los militares excarcelados que estábamos viviendo por la zona” (216). *El color...* da cuenta de una interpretación posible y argumentada de acontecimientos que involucraban la historia contemporánea del país y la historia personal del escritor. De ahí que se haya afirmado que “en Martínez Moreno el acto de creación es mucho más un proceso de la inteligencia que de la fantasía”

---

enviarlos a prisión. Por más información, puede consultarse <[http://sdh.gub.uy/wps/wcm/connect/sdh/f718b06e-c9df-4520-8a9c-ef3b0535a9ee/2+Partido+por+la+Victoria+del+Pueblo.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT\\_T=O=url&CACHEID=f718b06e-c9df-4520-8a9c-ef3b0535a9ee](http://sdh.gub.uy/wps/wcm/connect/sdh/f718b06e-c9df-4520-8a9c-ef3b0535a9ee/2+Partido+por+la+Victoria+del+Pueblo.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_T=O=url&CACHEID=f718b06e-c9df-4520-8a9c-ef3b0535a9ee), <<http://cdf.montevideo.gub.uy/fotosexposicion/5437?page=47>>, <<http://www.pvp.org.uy/susy.htm>, <<http://www.lr21.com.uy/cultura/257460-de-orletti-al-chalet-susy>>, así como el documental *La gran farsa* de Alejandro Figueroa, disponible en <<https://www.youtube.com/watch?v=TtceMAHEzfU>>, entre otros materiales.

(Peyrou, 1988, 55). Aunque los datos respondan a la arbitrariedad de lo real cobran forma cuando el creador elige una manera de recortarlos e interpretarlos, con el propósito de indagar ética y estéticamente la realidad que los ha rodeado.

Poco quedó en pie de aquel primer motivo que iba a titularse *La capucha*. Sin embargo, el tiempo circular faulkneariano persiste, porque el cúmulo de acontecimientos, como las posiciones enfrentadas dentro del ejército, el despliegue de los operativos, los cuerpos sufriendo la tortura, confluye en la cabeza del encapuchado que avecina su muerte, y lo que más resistencia le causa, la de su conciencia. Si la ejecución del preso no se concreta al amanecer, igualmente la puesta en práctica del infierno terrestre irá cimentando las bases de la destrucción de los seres humanos en sociedad.

*La guerra sucia* preveía incluir algunas narraciones vinculadas al contexto político y social que ya habían sido publicadas en el libro de relatos *De vida o muerte* (1971). Escribe Martínez Moreno en una de las notas conservadas en la *Colección*, evidenciando el proyecto de elaborar una poética de lazos comunicantes entre sus obras: “Fragmentos como «El caballito gris», «Antígona», «Lo reconozco, Miraballes» también pueden ir, como bloques de acción que no buscan justificarse. Pero *rehacerlos*, sobre todo *Antígona*”.<sup>57</sup> Estos insumos servirían para escribir *El color...*: si bien “El caballito gris” no se incorporó a la novela —era el relato de la detención de una pareja adolescente de actores amateurs, dedicados a hacer el amor más que la revolución—, “Lo reconozco, Miraballes” lo haría con leves modificaciones. Se tituló en la novela “Monólogo de Ulyses”, para aludir sin velaciones en los nombres al episodio que recreaba el momento en el que Ulysses Pereira Reverbel, presidente desde 1967 a 1972 de UTE (Administración General de Usinas y Teléfonos del Estado) y objeto de dos secuestros por parte del MLN, reconocía al dirigente tupamaro Marenales como uno de sus raptos. En la versión de 1971, el tupamaro detenido y acusado de intervenir en el secuestro, que oficia de narratario, se nombra Miraballes y no Marenales. Por último, será “Ni siquiera Antígona” el texto con mayores modificaciones.

---

<sup>57</sup> Resaltado en el original.

En 1971, “Ni siquiera Antígona” presentaba una voz narrativa cercana al registro propio de la crónica policial, que a su vez evidenciaba su simulación. Se establece un uso permanente de la ironía, al servicio de la denuncia política y social; ironía que le permitía a Martínez Moreno establecer guiñadas y complicidades con un público uruguayo de amplio espectro, asiduo lector de la prensa periódica, y contemporáneo a los hechos referidos, testigo directo de la orientación política de cierta prensa local que comentaba lo sucedido haciendo pleitesías con el sistema represivo e inhumano: “[El diario] *El País* escribe que tiene fotos del cuerpo carbonizado, pero que son tan horrorosas que se resiste a publicarlas, por más que sería ejemplarizantes para todos estos jovencitos extraviados...” (Martínez Moreno, 1971a, 102). Ese falso periodista de crónica roja relata dos de los acontecimientos más relevantes en el accionar del MLN corriendo el año 1970, sin dar los nombres de los involucrados: por un lado, la ejecución el 10 de agosto del funcionario del FBI Dan Anthony Mitrione, al que se acusó de brindar entrenamiento sobre formas de tortura a las fuerzas represivas de distintos países latinoamericanos, entre ellos Uruguay. Por otro, el atentado de la organización contra el Bowling Club de Carrasco, ocurrido al mes siguiente, el 28 de setiembre, y que tuvo como consecuencia la muerte de dos tupamaros: Roberto Rhon y Carlos López.<sup>58</sup>

La estructura y el juego de las voces textuales no solo proponen la incorporación del registro periodístico, tan afín a la militancia activa en temas políticos y sociales con la cual Martínez Moreno reaccionaba frente a los años de fuerte represión en el Uruguay desde *Marcha* y otros medios; tan afín al abogado defensor de presos políticos que rechazó con fervor la violación desde el Estado de los derechos individuales. En “Ni siquiera Antígona” Martínez Moreno experimenta asimismo con el uso de la técnica que él mismo entendió en sus notas prerredaccionales como un *collage* de registros lingüísticos, que le permite

---

<sup>58</sup> Los datos se han extraído de la ficha personal de Roberto Rhon, disponible en <<http://sdh.gub.uy/wps/wcm/connect/sdh/0968dcfe-bead-408d-9e58-ee511e54f14b/RHON+FERNANDEZ+Roberto.pdf?MOD=AJPERES>>. Los informes policiales y militares resultan imprecisos respecto del apellido de una de las víctimas: “Rhon”, “Rhom” o “Ron”, según el caso. En *El color...* aparece identificado como “Aurelio Ron”.

alternar otros dos registros: un conjunto de citas extraídas de los medios de prensa, como *Marcha* o el diario *El País*, que informaban de diversas formas la noticia del atentado al Bowling y extractos de locuciones radiales sobre el mismo tema. Por otro lado, intervenciones de los personajes de *Antígona* de Sófocles (Hemón, Creonte, la propia Antígona) refiriéndose al conflicto moral, social, político que supone la sepultura del cuerpo de Polinice. La alternancia le permite al autor establecer lazos entre las circunstancias de la tragedia clásica y la de la muerte de los jóvenes tupamaros, especialmente la de Rhon, a quien las fuerzas policiales y los bomberos habían dejado morir entre los escombros por su condición de sedicioso, según denunciaba *Marcha* el 2 de octubre de 1970 en una nota titulada “Vida bajo escombros”. El relato de Martínez Moreno adhería a la denuncia recogiendo datos y documentos a su favor, que se mantendrían vigentes diez años más tarde al publicarse *El color....*

En 1981 “Ni siquiera Antígona” se incorporará con modificaciones y reducido en extensión al capítulo final, “...Sobre esos huesos muertos”. A la muerte del funcionario norteamericano Mitrione la novela le ha dedicado capítulos anteriores, en los cuales se cuenta en detalle sus clases de entrenamiento en sofisticadas técnicas de tortura a integrantes de la policía y las fuerzas armadas uruguayas, las circunstancias de su secuestro por parte del MLN, los pormenores de su ejecución. Por su parte, los pasajes transcritos de la tragedia griega incluidos en “Ni siquiera Antígona” de 1971 desaparecieron cuando Martínez Moreno incorpore este relato al capítulo final de *El color....* Mantendrá la lectura del texto en clave literaria con los epígrafes de la *Commedia* que inician cada uno de los capítulos. El último no es excepción a la regla: “...e pronti sono a traspasar lo rio”, escribe Dante y cita Martínez Moreno, en el verso 124 del canto III del Infierno, aludiendo al río Aqueronte que deben atravesar las almas condenadas de los recién fallecidos. Contraste con ese otro muerto, Rhon, al que pareciese no permitirle, por negligencia y dolo, seguir su rumbo *natural*. Comparación entre los infiernos del más acá y del más allá.

Si bien las citas extraídas de la prensa no desaparecen en la nueva versión de “Ni siquiera Antígona” quedan reducidas, declinan su protagonismo en favor

de la voz narrativa central. La supresión de referencias bibliográficas, como un fragmento de *Marcha* en el que se identificaba la fuente en 1971 para luego desaparecer, hace pensar en la proyección de un nuevo público lector, acorde a las circunstancias del escritor exiliado y sus propósitos de alcance y repercusiones. El texto de 1971 proponía denunciar, por ejemplo, a figuras del medio local, como Oddone Zunino, dueño de la empresa a cargo de la demolición del Bowling Club de Carrasco (empresa que aún existe en el Uruguay) y probable cómplice en las intencionales demoras del rescate del cuerpo entre los escombros de Rhon. La supresión posterior de la referencia hace pensar, no en la desaparición de la denuncia, en un despojo de lo circunstancial. Las formas de denuncia y los públicos intervinientes cambiaron a la hora de publicar la novela en México.

Con esos propósitos de amplia repercusión Martínez Moreno procede cuando narra las circunstancias del entierro de Fernán Pucurull, joven tupamaro asesinado en 1970.<sup>59</sup> En “Ni siquiera Antígona” el relato era escueto, una digresión inserta dentro de los sucesos acaecidos en el Bowling unos meses más tarde. La historia de Pucurull remitía a unos pocos hechos: el cadáver entregado a los deudos con el tiempo justo para que fuera llevado al cementerio de Durazno, su ciudad natal; la madre y el hermano que pudieron observar el cuerpo durante un instante a través de una mirilla del ataúd, porque les prohibieron destapar el cajón; estudiantes del lugar que acompañaron el entierro cantando el himno nacional. En *El color...*, en cambio, el episodio gana protagonismo, adquiere un apartado propio y el autor desarrolla la recreación de la psicología de los deudos de Pucurull, imagina el patetismo de los diálogos posibles en aquellas circunstancias atroces: “—Sí, pero yo tengo que saber si entierro a mi hijo o si entierro a otro...” (Martínez Moreno, 1981, 245), exige la madre una y otra vez.

---

<sup>59</sup> Fernán Pucurull Sainz de la Peña falleció por un disparo de arma de fuego en el cuello el 30 de mayo de 1970, en una chacra en la que lo esperaban efectivos del Departamento de Inteligencia y Enlace junto a la Guardia Metropolitana. Figura en la ficha el dato de que “[s]u madre lo enterró en su ciudad natal, Durazno”. Ver <<http://sdh.gub.uy/wps/wcm/connect/sdh/9c1edd13-5cf4-431b-9f20-1b3edb82793f/PUCURULL+SAINZ+DE+LA+PENA+Fernan.pdf?MOD=AJPERES>>. Los informes policiales resultan a la vista inexactos respecto del nombre del muchacho: “Pucurull Sainz de la Peña, Herman o Hernán (*Julio*)”; esta confusión probablemente explique por qué en los textos de Martínez Moreno aparece como “Hernán” en lugar de “Fernán”.

El himno en boca de los estudiantes de Durazno resultará la cortina musical que cinematográficamente transforme el entierro apurado por las autoridades militares en un acto de resistencia. “El canto retomó, con más fuerza: «¡Tiranos temblad!» [...] El hermano pudo apenas pasar las manos por la madera –eso, acariciar más que empujar– antes de que el ataúd desapareciese. La madre había dado un paso atrás, como si buscara el calor de los cantantes” (247).<sup>60</sup>

El cierre de *El color...* reafirma esa concepción, de larga data y aceptada en los ochenta, de que lo anecdótico requiere de un proceso de novelización para convertirse en literatura: los referentes pueden ser precisos y reconocibles, las fuentes, desplegadas a la vista de todos, se incorporan al entramado, los muertos identificados con nombre y apellido. Pero el proceso de novelar, de otorgar valor estético, supondrá la transformación de la anécdota autobiográfica en tema de carácter universal. Por ejemplo, la referencia a la propiedad que perteneciera a Martínez Moreno y su familia en Montevideo, ubicada en la calle Verdi del barrio Malvín y destruida por un atentado con bomba en 1972 se transforma en reflexión existencial acerca del paso del tiempo, el desarraigo y la pérdida de la identidad, en *ubi sunt*: “¿Dónde estará hoy tu casa, dónde tu patria?” (260). La distancia entre la escritura de 1971 y su reelaboración posterior radica en la apuesta de Martínez Moreno a que los referentes se supediten crecientemente a la retórica del literato. Esto explicaría por qué ciertos ensayos críticos sobre la novela insistieron en alejarla de géneros considerados en su momento de menor valor y ajenos a la ficción, como el testimonio o la crónica.<sup>61</sup> Si el escritor buscó posicionarse política e ideológicamente frente a hechos de su país que no le habían sido ajenos, la manera de llevarlo a cabo como novelista, no como cronista o testificante, en un país lejano al Uruguay como México y diez años más tarde de aquellos

<sup>60</sup> Solo detecté dos enunciados que coinciden entre las dos versiones: “Era domingo, el cuidador de la morgue estaba franco” (Martínez Moreno, 1971a, 107; 1981, 243); “–Siempre que no me comprometas, hermano” (páginas 107 y 244 respectivamente), esta última intervención en boca del encargado de la empresa fúnebre que debía custodiar el cuerpo durante su traslado y entierro sin que los familiares pudieran mirarlo.

<sup>61</sup> A modo de ejemplo: “Aunque acontecimientos y personajes estén tomados de la realidad, estamos lejos de la crónica y del testimonio. Porque en Martínez Moreno el acto de creación es mucho más un proceso de la inteligencia que de la fantasía, una indagación –ética y estética– en profundidad, hacia el descubrimiento de nuevas dimensiones de significación” (Peyrou, 1988, 55).

sucesos, permitía un mayor despliegue de la imaginación, en las intencionalidades y sentires de los protagonistas, en posibles diálogos entre ellos. Asimismo habilitaba nuevas reflexiones, otros análisis: “Hoy es legítimo pensar...”, “Hoy es posible inferir...” (252). La herida cambió de color, sin dejar de sangrar.

## II. *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno en el panorama de la literatura uruguaya 88

### 1. Exilio y después: *El color que el infierno me escondiera* como ficción testimonial. Genealogía de las ediciones y su recepción

Los capítulos de *El color...* se encontraban en un principio dispersos por la *Colección*,<sup>62</sup> lo cual relaciono con la relativa autonomía que mantienen entre sí: sucesos y personajes varían de uno a otro y solo se repiten en casos puntuales de series de capítulos agrupados bajo un mismo título, como los destinados a “El asesor” o “Caragua”, así como “Il Dottore Gaetano” y “Nino”, ambos referidos al mismo personaje histórico, el empresario Gaetano Pellegrini Giampietro, secuestrado por los tupamaros en 1969. Según Peyrou, esta estructura “abierta”, que “propone cambios de perspectivas y de tiempos”, “asegura el sentido polifónico, colectivo, que Martínez quiere imprimirle a la tragedia que narra” (2010, 7). Para Loreley Coll, en lugar de elegirse una línea cronológica definida y el desarrollo de una intriga tradicional la novela “se ajusta a la realidad que se intenta describir, se presenta una visión fragmentada y caótica de la misma” (1991, 3). En dicha apertura, los epígrafes de la *Commedia* que inician cada capítulo –también el título mayor se extrajo del Purgatorio dantesco, canto I, verso 129: “quel color che l’inferno mi nascose”– funcionan como elementos estructuradores, lo que le proporciona al texto una clave literaria desde la cual leerse; con este mismo procedimiento había ya operado la tragedia sofocleana en “Ni siquiera Antígona”. Según Carolina Pizarro (2016), la catábasis dantesca, punto de contacto entre la epopeya clásica y el martirologio cristiano, cumple en *El color...* “una función organizadora, que permite dotar a los hechos relatados de

---

<sup>62</sup> Como mencioné, durante los años 2013 y 2014 llevé adelante, en calidad de investigadora asociada de la Biblioteca Nacional, un primer ordenamiento de los materiales donados por Carmen García, viuda de Martínez Moreno. Pude observar entonces la dispersión de los capítulos de *El color...*, a diferencia de otras novelas del autor, como *La otra mitad* o *Con las primeras luces*, que se encontraban encuadernadas.

un centro de sentido”:<sup>63</sup> Al igual que Dante peregrino, la novela propondrá la sucesiva entrada en hechos infernales de la historia reciente, con personajes que cuentan o presentan sus historias para luego desaparecer (Coll, 1991, 33).

La estructura abierta de esta novela lleva a Peyrou a poner en duda “que se trate de una novela en sentido estricto” (7). Cuando en 1980 el texto gane un concurso sobre el militarismo en América Latina, co-organizado por la revista mexicana *Proceso* y la Editorial Nueva Imagen, *Cuadernos de Marcha*, en su segunda época y siempre dirigida por Carlos Quijano, dará a conocer en la revista un adelanto, el capítulo “Julio y la niñez del general”. El jurado, integrado en la categoría Narrativa por Cortázar (Argentina), Ariel Dorfman (Chile), Gabriel García Márquez (Colombia), René Zavaleta Mercado (Bolivia) y el propio Quijano por Uruguay, entre otros, había considerado que el trabajo del escritor uruguayo debía valorarse por combinar “una lograda técnica narrativa y un profundo valor testimonial”. Las palabras de Quijano se referían al texto por primera vez como una “novela” (1980, 72). No obstante, la polémica que provocó su aparición en 1981, a la cual me dedicaré en un capítulo posterior de esta tesis, podría formularse como un choque entre dos formas de lectura posibles: uno en clave ficcional y otro en clave no ficcional. En el primer caso, acercarse como a una novela *sin más* supondría el tratamiento de personajes y situaciones en las que estos se ven involucrados como *posibles* en el contexto histórico al que remiten, como se explicó en el primer capítulo (Doležel, 1998). En el segundo caso, se atendería la carga documental utilizada por el escritor, es decir las experiencias vividas por él como testigo más o menos directo, los artículos de prensa y demás medios de comunicación que sin duda decidió utilizar como fuentes. Lo anterior explicaría el hecho de que el texto haya resultado de difícil caracterización para estudios críticos de diverso enfoque: a la cita de Peyrou (2010) se suma la caracterización de *El color...* como “nonfiction novel” o “documentary novel” (Stone, 1994, 167 y 169); “novela testimonial” (Coll, 1991); “novela y testimonio

---

<sup>63</sup> Agradezco a la Dra. Carolina Pizarro el envío de este trabajo el 6 de octubre de 2017, hasta la fecha inédito. Fue presentado en el XXXIV International Congress of the Latin American Studies Association, *LASA at 50*, que se desarrolló entre el 27 y el 30 de mayo de 2016 en Nueva York.

pero también alegato inconformista y ensayo” (Rocca, 1996, 181), o el comentario de Benedetti: “no es una novela ortodoxa, ya que está deliberadamente aferrada a hechos y personajes reales” (1997, 257).

Tomo como ejemplo el caso del capítulo de *El color...* titulado “La Arboleda” para analizar el problema de la ficcionalidad y sus límites. El episodio se refiere a un suceso que en su momento ocupara con protagonismo la prensa local: un grupo de jóvenes presuntamente vinculados al MLN son fusilados en las cercanías de la ciudad de Soca, departamento de Canelones. La narración de Martínez Moreno reúne datos precisos que remiten a lo que fuera noticia policial el 20 de diciembre de 1974: los nombres de cinco muchachas y muchachos asesinados, el lugar en el que se encontraron los cuerpos,<sup>64</sup> citas a la forma y el lenguaje con el que la noticia se hizo presente en la prensa uruguaya –se habla, por ejemplo, de cinco “occisos” (Martínez Moreno, 1981, 235)–, la cadena radial y televisiva que protagonizara el primer presidente de la dictadura, Juan María Bordaberry el día anterior a la matanza, informando la muerte del Coronel Ramón Trabal en Francia, y la referencia a un grafiti escrito en el muro de Cristalerías del Uruguay<sup>65</sup> que le sirvió al autor de lazo narrativo para vincular los dos hechos homicidas: *Por cada oficial muerto, cinco sediciosos*. Estas son algunas de las referencias que documentan la vinculación del capítulo “La Arboleda” a una realidad pre-textual precisa y reconocible. La lectura ficcional no tendría por qué otorgarle un valor a estos datos que modifique el estatuto de la ficción; podría leerse como una historia posible de aquellos años, dada la nómina de noticias similares que la prensa se encargaba de difundir. Sin embargo, las múltiples referencias poseen en sí una carga fuerte de verificabilidad, que como planteo se traslada a la lectura del conjunto. Un texto como “La Arboleda”, así como el resto de los capítulos, se sustenta en el espacio de lo implícito: así, la asociación de Bordaberry con la figura de un “beato”, por su conocida filiación católica; o la de

<sup>64</sup> Se trató de María de los Ángeles Corbo, Graciela Estefanell, Mirtha Hernández, Héctor Brum y Floreal García, ejecutados por las Fuerzas Conjuntas en plena zona rural, a 300 metros de la intersección entre las rutas 70 y 9 del departamento de Canelones.

<sup>65</sup> Cristalerías del Uruguay, fundada en 1914, funcionó en Mariscal Francisco Solano López –ex Comercio– y Avda. Gral. Rivera, en Montevideo, hasta 1999.

Jorge Pacheco Areco, anterior presidente de la República, a la del “boxeador” aficionado que había sabido ser en su juventud (229), este último, dato que servía a la prensa de izquierda para desprestigiar y burlar su imagen, como se observa en las caricaturas que Pieri realizaba a menudo en *Marcha* del mandatario con el atuendo propio de un boxeador. El conjunto de pistas en torno a la figura de Bordaberry resulta elocuente, sin perder, dado que no se nombra, esa complicidad con el lector local, que se ve guiado por el creador para la identificación de los referentes: “El beato había seguido haciendo hijos y dinero. Había heredado una estancia de la cual su padre había sido el administrador y Carlos Reyles el rumboso propietario” (229). Efectivamente, Bordaberry había tenido nueve hijos y una cuantiosa fortuna, y su estancia El Paraíso, ubicada en el departamento de Durazno, cercana al pueblo que lleva hasta hoy el nombre de Carlos Reyles y aún perteneciente a la familia, había sido propiedad hasta 1916 de la familia de este escritor.

Como fue mencionado, para Rama la cuestión de los públicos se vuelve especialmente relevante en la situación del escritor exiliado, al ponerse en jaque los grados de complicidad cultural y lingüística a los que toda construcción literaria apela, en mayor o en menor medida:

En la medida en que el poeta habla dentro del sistema semántico de su área, prescinde de estas ambivalencias y construye con precisión de acuerdo a los valores que reconoce y sin preocuparse de si su mensaje tendrá diferentes recepciones interpretativas en otros puntos del continente. Pero cuando ha hecho suyo el problema, es consciente de la dispersión del significado, su situación se modifica y se complica (1998, 243).

Es probable que el público ajeno a la realidad del Uruguay estableciera con mayor facilidad un pacto de ficción con la lectura de *El color...*; en cambio para el lectorado más involucrado las referencias históricas se vuelven pruebas tangibles de una realidad: si Martínez Moreno escribe que la muerte del Coronel Ramón Trabal, mencionado con nombre y apellido, ocurrió en París el 19 de diciembre de 1974 el dato no se presenta al parecer para que establezcamos vinculaciones simbólicas entre la cercanía de la navidad y los hechos que se narran: es una fecha que establece el vínculo con el asesinato de los cinco tupamaros al día siguiente, y así dar cuenta de una interpretación posible y argumentada de los

acontecimientos. Como afirmara Martínez Moreno en el capítulo excluido de *El color...*: “es como si cada gesto tirara del siguiente y hubiera un acontecimiento, no necesario ni caprichoso sino simplemente ¿cómo diría?, simplemente histórico”.<sup>66</sup> El elemento *real* habilita a desmentir toda idea de *función*, puesto que “su enunciación no tiene ninguna necesidad de ser integrada en una estructura [...] el *haber-estado-allí* es un principio suficiente de la palabra” (Barthes, 1972a, 99). Si el realismo moderno buscó crear en la ficción desde el siglo XIX un modelo literario que fundara una nueva concepción de lo verosímil, que el discurso histórico objetivista haría propio, y para ello las descripciones debieron atiborrarse de datos que remitieran a los detalles concretos de una posible realidad, esta tendencia se vio acrecentada en géneros como el testimonial, cercano a los propósitos del discurso histórico y ubicado en los límites de la ficción, modelo a partir del cual se construyeron los parámetros de la racionalidad en términos de una “hermenéutica de los lenguajes mudos” (Rancière, 2009a). Desde una definición amplia de realismo –“entendamos por él todo discurso que acepte enunciados acreditados simplemente por el referente” (Barthes, 1972a, 100)– las novelas elegidas para este trabajo supondrían una particular modalidad del realismo.

Martínez Moreno hará referencia a los fusilados de Soca en un artículo de *La Jornada* de México del 17 de octubre de 1984, en el marco de la aparición del informe sobre los desaparecidos en Argentina, prologado por Ernesto Sábato: porque “muchas de las afirmaciones que Sábato ha escrito a propósito de Argentina podrían haberse dicho, sin quitar una coma, respecto de Uruguay” (Martínez Moreno, 1994b, 273). En este otro texto, sujeto a las reglas de responsabilidad documental en las que se asienta el pacto de lectura propio de la investigación periodística, mencionaba el episodio ficcionalizado tres años atrás en estos términos:

Los muros de Montevideo anticipaban que por cada oficial victimado se ajusticiaría, en un país sin pena de muerte, a cinco sediciosos. Y, efectivamente, un oficial fue asesinado en París, en circunstancias que nunca se esclarecieron, y al otro día

---

<sup>66</sup> Incluido en el anexo de esta tesis.

aparecieron, ametrallados en un descampado, cinco presuntos sediciosos [...] ¿Quiénes ordenaron esas ejecuciones, cómo y dónde? Nunca se supo (274).

El capítulo de *El color...* contesta esta pregunta: fueron las fuerzas militares del COSENA, el Consejo de Seguridad Nacional, reunidas con Bordaberry. Este último, devenido personaje de la novela, “solicita y se le otorga la palabra: pido que conste en actas que no acompañó la medida de las ejecuciones... Nada más” (Martínez Moreno, 1981, 234), aclaración que enfatiza la doble moral del mandatario: “El beato no se siente cómodo: su mensaje [televisivo] ya fue aprobado y se grabó. Se grabó con alusiones a la piedad, a una lágrima de las madres uruguayas, a todo eso” (233). La propuesta creativa de Martínez Moreno consiste en trabajar con el documento para *llenar sus huecos* con la imaginación.

A Martínez Moreno nunca parece haberle interesado ocuparse del testimonio como género literario, probablemente porque su concepción de la literatura era contraria al confesionalismo –“[n]o me propongo nutrir mi literatura de mi vida” (Martínez Moreno, 1994c, 224)–, porque su intención se centró en “[c]ontar una historia por la historia misma, sin pretensión de ser *uno*, de contar mucho del escritor, sino de relegarse” (Ruffinelli [entrevista a Martínez Moreno], [1970] 1985, 148-149). Admirador temprano de la estética de Jorge Luis Borges, de Juan Carlos Onetti,<sup>67</sup> activo participante de la denominada generación del 45, el escritor echó sus cartas, como casi todos, a favor de la novela en la separación que paulatinamente este género estableció en América Latina con respecto al testimonio. Algunas declaraciones muestran su idea de que el testimonio podía funcionar como materia de la creación. Es un punto de partida, no de llegada. En 1974 responde en una entrevista acerca de *El perdón*: “la materia de emergencia que tenía ese relato se me imponía como una materia testimonial” (156). Martínez Moreno lo entiende como “testimonio inmediato” (Skłodowska, 1992) en sus

---

<sup>67</sup> Dos artículos sobre Onetti muestran el interés temprano por este escritor: “Una novela rioplatense” de 1942 –a propósito de la publicación de *Tierra de nadie*– y más tarde, sobre *Dejemos hablar al viento*, “Del viejo y del nuevo Onetti” de 1979. Los dos artículos fueron reunidos en *Literatura uruguaya. Tomo I* (1993a). En cuanto a sus trabajos sobre narrativa metropolitana, se destaca “En el centenario de *Madame Bovary*”, publicado primero en *Marcha* (1957) y luego en *Literatura americana y europea. Tomo II* (1994c).

diversas modalidades, para ser luego construido *literariamente*; en su caso, dada su formación y ejercicio profesional, el testimonio como herramienta jurídica: es una de las fuentes de las que se vale para organizar la narración. El resultado de esa reelaboración de experiencias propias y ajenas, una “síntesis de géneros” que caracteriza su narrativa: novela, ensayo, periodismo, crónica de su tiempo (Rocca, 1996).

No obstante, entre aquellos que habían construido la nueva narrativa latinoamericana y los escritores posteriores que incorporaron la novela testimonial, la *non fiction novel*, etc., Martínez Moreno resulta un caso curioso. Desde el punto de vista generacional comparte con los primeros su concepción de la literatura y cierto “rechinamiento de esta incorporación testimonial” (Rama, 1986, 465): la narrativa de ficción en sus diversas modalidades (cuentos, *nouvelles*, novelas) constituyó el espacio en el que cultivó la búsqueda de un estilo propio, alejado de la literatura subjetivista y *con mensaje*, “porque no soy un político y no me interesa convencer a nadie de nada” (Erro-Orthmann [entrevista a Martínez Moreno], 1986, 71). Pero su última novela mostró la flexibilidad con la que el autor incorporó formas narrativas novedosas “para abordar literariamente la represión política y social que caracteriza a la década del reflujo, los setenta” (Rama, 1986, 464). Rama asocia este movimiento a escritores latinoamericanos como el mexicano Vicente Leñero en *Los periodistas* (1978), quien sin alejarse de la legítima defensa de la invención creativa “aspira a contradecir el viejo rótulo del cine norteamericano, afirmando que las relaciones entre lo que allí es contado y la realidad no son meras coincidencias” (464). Salvando las distancias entre las dos manifestaciones artísticas, así ocurre también en *El color....* La revista *Proceso*, la misma que premió a Martínez Moreno, dedicó un elogioso artículo a la publicación de *Los periodistas*.<sup>68</sup> En los dos casos, los escritores eligen testimoniar desde el uso de la voz en primera persona de algunos participantes de los hechos: en el capítulo “Monólogo de Ulyses”, por ejemplo, a cargo de Pereira Reverbel, ya mencionado, o en el texto de Leñero la narración de Julio Scherer,

---

<sup>68</sup> El artículo de Marco Antonio Campos se encuentra disponible en <http://www.proceso.com.mx/123500/los-periodistas-de-vicente-lenero>.

exdirector del periódico *Excelsior* antes de que el medio de prensa fuera intervenido en 1976. El uso del narrador homodiegético como recurso narrativo garantiza un proceso de novelización del testimonio. Las reflexiones de Martínez Moreno enfatizan la necesidad de recrear historias dadas por la realidad: “no inventé casi nada” (Ruffinelli [entrevista a Martínez Moreno], [1970] 1985, 146), expresa sobre su novela *Coca* (1970), en la que se vale para armar la trama de las declaraciones y diálogos personales con sujetos que él había conocido y defendido como abogado penalista, condenados por tráfico de estupefacientes; sobre la escritura de *Tierra en la boca* (1974), que narra la peripecia de dos delincuentes menores o *chorros* en la jerga rioplatense, transformados en asesinos al intentar robar infructuosamente una carnicería de barrio, afirma: “es prácticamente la hechura literaria ensayada a partir de los datos de las circunstancias de un expediente que viví” (Erro-Orthmann [entrevista a Martínez Moreno], 1986, 63); “lo que he inventado allí es mínimo, cualitativamente” (Ruffinelli [entrevista a Martínez Moreno], [1970] 1985, 173), menciona en relación a *El color...*<sup>69</sup>

La modalidad de ficción testimonial que se elige en esta novela es la de una polifonía de voces que la figura autoral parece reunir con el propósito de que la red de información compartida le permita al lector acercarse a una realidad histórica compleja, a una sociedad fragmentada y caótica. Como explica Coll, “[c]areciendo de un narrador autoritario, conocedor de toda la información, los narradores a cargo de los capítulos constituyen un tejido polidiscursivo” (1991, 40). Por ejemplo, en “Los pieles rojas” se cuenta la historia de un hombre mayor, viudo, al que le avisan que su nieta Margarita de cuatro años ha sido dejada en su casa, bajo un árbol, con una herida de bala en la nariz. En el hospital al que acudirá para su asistencia un Capitán interceptará a la niña para interrogarla sobre el paradero de su padre, archivero de la guerrilla. Si bien la voz narrativa comienza relatando desde su estatuto de narrador heterodiegético, a medida que transcurre el capítulo su cercanía con los personajes se vuelve ostensible, ya que el testimonio del abuelo, con quien el narrador dialoga, se revela como la fuente

<sup>69</sup> Ruffinelli realizó esta entrevista al escritor en 1970, aunque su reedición quince años más tarde motivó la inclusión de una “Addenda de 1985” en la que Martínez Moreno, consultado nuevamente, agrega comentarios respecto de sus obras posteriores, entre ellas *El color...*

directa de la que este se valió para contar la experiencia de la enfermera, testigo del interrogatorio que el Capitán le realizara a la niña durante su internación: “La enfermera se lo refirió después, el Viejo lo cuenta a la vez” (Martínez Moreno, 1981, 98). Coll comenta acerca de este capítulo: “Cuando narra como narrador heterodiegético es simplemente un transcriba de la historia que le contó el viejo, pero cuando alude al tiempo de su narración, y hace incursiones propias, está narrando la historia de un amigo” (1991, 53), por ejemplo al referirse sobre el final al presente de la enunciación, en el cual el viejo ha muerto: “La niña lo miraba con los grandes ojos de la fiebre, con los grandes ojos que había heredado del abuelo (*siguen alumbrando en su cara infantil cuando la de él ya ha cerrado*)” (Martínez Moreno, 1981, 99).<sup>70</sup> La polifonía de voces, una diversidad de posiciones adoptadas por los narradores y cierta inestabilidad en el alcance del conocimiento de los hechos que se narran constituyen técnicas que pueden observarse en capítulos como “La Arboleda” o “...Sobre esos huesos muertos”, entre otros. Es decir, la oscilación entre lo que se sabe por experiencia directa y por terceros, lo que se ha escuchado o leído, entre lo que se cree, se intuye, se sospecha, etc. se transforma en uno de los temas de la novela, en el centro desde el cual elaborar la propuesta de una ficción testimonial comprometida con sus referentes históricos y dispuesta a discutir la veracidad del discurso oficialmente instituido por la dictadura, al otorgar presencia a voces denunciantes del terrorismo de Estado.

Las sucesivas ediciones de *El color...* permiten vertebrar un conjunto de recortes espacio-temporales del campo literario uruguayo de la década del ochenta en adelante que se transforman en una estrategia teórico-metodológica propicia para leer lo histórico en el texto. Dada la posibilidad de acceso al archivo del escritor reparo en primer lugar en la prehistoria de esta secuencia, es decir en los originales de la novela que se conservan en la *Colección*: en ellos se encuentran los veintidós capítulos que componen *El color...*, mecanografiados y corregidos a mano, a veces en sucesivas temporalidades, como lo demuestran los distintos colores de bolígrafos utilizados, tarea ejecutada con similares criterios estilísticos

---

<sup>70</sup> El resaltado es mío.

que los mencionados a propósito de los hipotextos. Es decir, una prosa que amplía la adjetivación, como se observa en fragmentos del capítulo “Caragua”, intensamente corregido: “el primer tramo abrupto del descenso a un **angosto** pozo”; “la estrechez de esa presunta escotilla a los infiernos” en lugar de “la estrechez de un corredor a los infiernos”; “las viejas jornadas **románticas y pistoleras** de los ácratas”.<sup>71</sup> Asimismo, una prosa que busca la precisión referencial, que intenta contemplar las posibles diferencias diatópicas del lectorado de una novela escrita en el exilio: por ejemplo, al evitar las variedades lingüísticas propias de una determinada comunidad de hablantes –el “usté” habitual del lenguaje campero con el que un tupamaro se dirige a un peón rural se sustituye por “usted”–, o cuando se elude la coloquialidad del término “gordo”, usado en Uruguay con recurrencia como apodo popular –al propio Martínez Moreno sus amigos lo llamaban así– y elegido en este caso para ridiculizar a Mitrión. Si en una primera escritura la novela iba a iniciarse: “Cuenta el cubano que el gordo detesta las palabras groseras”, la palabra “gordo” se sustituye por “asesor”, que aumenta la distancia y la formalidad. La mayoría de estos originales mecanografiados de *El color...*, al someterse a instancias de corrección fueron pasados en limpio, como ocurre con todos los capítulos de los que constan dos copias en la *Colección*, a excepción de “La ópera de los cuatro mendigos (II)”, “Monólogo de Ulyses” –texto ya édito, como se vio al analizar los hipotextos– y “La libertad firmada”.

A los capítulos editados, los originales suman otro texto sin título que fue excluido de la novela y que se incluye en el anexo de esta tesis; una nota al margen, fechada en México en octubre de 1978 aclara: “Dejar reposar este capítulo y decidir, recién al final, si va o si no va”.<sup>72</sup> La anécdota del relato, con escasa presencia del dolor, la violencia y la muerte respecto de las elegidas para los demás capítulos, se sitúa en los pormenores de la vida de un novel integrante del movimiento armado en etapa de aprendizaje, el narrador, del cual solo se sabe que estudia Derecho. El muchacho deberá ser por primera vez testigo en la vía

<sup>71</sup> La negrita indica en cada caso el agregado manuscrito (*Colección*, materiales sin catalogar).

<sup>72</sup> Ver anexo de esta tesis (*Colección*, materiales sin catalogar).

pública del despliegue de un operativo menor, “ínfimo, casi de rutina” como se señala en el relato,<sup>73</sup> que consiste en el hurto de un auto por parte de otros compañeros de la organización. Una joven pareja besándose contra un árbol, en apariencia despreocupada del mundo que la rodea, que minutos más tarde obligará a un conductor cualquiera a bajarse de su vehículo para secuestrarlo durante algunas horas, mientras otro integrante de la organización se aleja en el Volkswagen robado, esa secuencia de los hechos se intercala en el relato con los pensamientos del narrador y sus inseguridades, y con las reflexiones que esta primera experiencia provoca en él: piensa en su condición de observador, quizá también observado y valorado en su rol por un tercero, piensa en la eficacia y destreza del operativo: “[s]i después llegan a pedirme críticas, ya tendré una: esos arrumacos están durando demasiado”.<sup>74</sup> Como propone frecuentemente la narrativa de Martínez Moreno, la anécdota concreta se vuelve “punto de partida para una desgarrada indagación ética, que rehúye la simplificación” (Peyrou, 2010, 6); aunque en este caso el efecto se mantenga lejos de lo desgarrador, la indagación ética funciona al plantearse el análisis de los distintos grados de responsabilidad que implica observar determinadas acciones. El interrogante recae sobre el papel y la capacidad de observación de un escritor y abogado penalista que elabora en el exilio una novela acerca de sucesos históricos controvertidos del pasado reciente:

No vas a ser cómplice, porque no ayudarás a nadie. No vas a ser encubridor, porque aquello está sucediendo en el momento mismo en que lo estás mirando. ¿Qué sos, al fin de cuentas? –Un voyeur, dije entonces. Y él [mi responsable]: –Sí, pero esa no es una categoría jurídica. Y además... ¿qué querés que te diga? Un voyeur puesto allí de antemano y adrede. Un voyeur que no es casual y pertenece a la orga, un mirón que sabe todo lo que va a pasar... Un bicho raro.<sup>75</sup>

Esta indagación ética aproxima la narrativa de Martínez Moreno al ensayo, género en el cual, para Aínsa “el conocimiento del mundo no se puede separar del proyecto de transformarlo” (2014, 37), género que en América Latina ha tendido “a ser más pragmático y se orienta hacia el futuro, aunque hunda sus raíces en el

<sup>73</sup> Ver anexo de la tesis (*Colección*, materiales sin catalogar).

<sup>74</sup> Ídem nota anterior.

<sup>75</sup> Ídem nota anterior.

pasado, un pasado que le interesa por lo que todavía perdura como parte integrante del presente” (39). Bajo esta afirmación podría caracterizarse la totalidad de *El color...*, porque tanto en el capítulo excluido como en los publicados, las acciones del movimiento armado cobran protagonismo para que lo circunstancial dé paso al “riesgo de pensarse y pensarnos” (Peyrou, 2010, 8), al análisis político y social en tensión con el sentir de los hombres concretos protagonizando la Historia, sin que por ello se proponga una novela de tesis (6). Según Peyrou, “[c]asi siempre lo que se pone en relieve es una situación existencial, una encrucijada última que revela la fragilidad de la vida humana” (7).

Al margen de motivaciones en el orden de lo personal y de la valoración estética que Martínez Moreno haya podido realizar de este relato inédito, razones que tal vez definieron su exclusión, el cruce de la “intencionalidad del texto” (Eco, 1997) con mi lectura justifica el descarte en esta dirección: mientras el conjunto de los capítulos publicados “pasa revista a la ferocidad de la represión, a los muertos inútiles por mera venganza [...] y a las vidas jóvenes sacrificadas [...] desatado el espiral de la violencia” (Peyrou, 2010, 6) la historia del joven militante que observa el operativo muestra la antesala de esa caída; “¡Pero si no pasó nada!”, expresa el narrador.<sup>76</sup> En la anécdota que cierra el relato, en la cual el protagonista, con mayor experiencia, ya forma parte activa de otro operativo, y en lugar de observar como aprendiz es quien se encarga de *entretener* al dueño del auto robado durante unas horas, se menciona como posibilidad un instante en el cual la violencia podría haberse desatado: ocurre cuando los dos hombres caminan frente a la Embajada Británica, custodiada por un guardiacivil. “Si pasábamos junto a él y al hombre [secuestrado] le daba por gritar pidiendo auxilio, yo estaba decidido a tirar contra el tipo y contra el milico”.<sup>77</sup> Nada de esto ocurre. El operativo de rutina y sin sobresaltos del capítulo excluido muestra la pre-historia de las narraciones que finalmente integraron la novela, en las cuales aquellos temores de violencia y muerte se volvieron realidad.

<sup>76</sup> Ídem nota anterior.

<sup>77</sup> Ídem nota anterior.

Los originales mecanografiados de *El color...* se acompañan en la *Colección* de un número significativo de materiales prerredaccionales, que dan cuenta del proceso de escritura de la novela. En algunos casos aparecen fechas: el original mecanografiado “Taller”, que finalmente se publicó con el título “De corpore insepulto” se registra el 21 de febrero de 1978; apuntes para el capítulo “Caragua” el 21 de octubre del mismo año; otras anotaciones referidas a los “bichicomes” del primer capítulo son del 30 de octubre. Si bien la escritura de *El color...* puede haberse iniciado con anterioridad, y de hecho Martínez Moreno recurrió a textos publicados a comienzos de los setenta, todo indica que el trabajo en este proyecto se intensificó al instalarse en México. Varias de estas notas resultan esbozos del posible orden de la novela en diversas etapas del proceso creativo; si en algunos primeros papeles se enumeran “seriales dentro del libro” que en general mencionan los sucesos históricos de referencia, como “Caragua”, “El cadáver sentado”, “Los mendigos de Mitrione”, “La historia de la calle Amazonas”, “El apriete”, “Cecilia”, etc.; otros, con seguridad posteriores, ya dan cuenta del índice definitivo. Las primeras listas mencionaban ideas que no prosperaron, como un capítulo dedicado a Amodio Pérez, otro que iba a titularse “¡Viva Alonso!”, que tomaba como punto de partida la lectura de un grafiti callejero: “Viva Alonso, decía la pared/y él eligió como su nombre Alonso./Dio su batalla, padeció, fue preso./Viva Alonso, mandata la pared./Por eso él vive”. Asimismo un capítulo que se habría llamado “H<sub>2</sub>O”, en el cual se le preguntaba en un interrogatorio al preso la fórmula del agua. Según estos papeles de trabajo conservados en la *Colección*, que tal vez no resulten representativos de la totalidad de los materiales preparatorios para la escritura de *El color...*, los capítulos que habrían requerido mayor preparación son la serie “Caragua” y “...Sobre esos huesos muertos”, dada la abundancia de notas referidas a ellos.

La búsqueda del dato referencial preciso justifica la elaboración que Martínez Moreno realizó de una extensa cronología de hechos ocurridos en Uruguay entre diciembre de 1966 y diciembre de 1973, la mayor parte de los cuales se refieren al accionar del MLN y el desarme de la organización por parte de las fuerzas represivas. Algunos de estos hechos resultaron puntos de partida

para la elaboración de capítulos de *El color...*, tal como se explicita en la cronología al escribir junto a la fecha el nombre del capítulo correspondiente a ese acontecimiento histórico. Tomo algunos ejemplos: el 31 de mayo de 1970 Martínez Moreno anota “Muerte por desangramiento de Hernán Pucurull (recordar su entierro aprisa en Durazno)”, y el 29 de setiembre del mismo año: “Atentado al Bowling”, ambos hechos retomados en el último capítulo de la novela. Más adelante, el 18 de mayo de 1972, menciona que se produjo el “Asesinato de los 4 soldados (días de las FF.AA.)”, suceso que da título al capítulo “18 de mayo”.

Un artículo de Juan Domingo Argüelles de *El Día* de México ilustra la primera recepción de *El color...* en 1981. El crítico afirmaba que no se trataba de una novela sino de una “confesión”: “Decir la verdad antes que nada es la exigencia necesaria para la confesión. Es una verdad íntima, quemante, insoslayable que se dice no solo por culpa sino también por denuncia” (1981, 28). Agregaba: “Se confiesa lo que se sabe. Martínez Moreno sabe cuanto ha dicho. ¿Es esta, acaso, la profesión del escritor? Sí. [...] se impulsaba el cambio necesario de la literatura latinoamericana de ser literatura-**literaria** a ser literatura-**realidad**” (28).<sup>78</sup> La lectura de Argüelles acentúa lo ético sobre lo estético: en primer lugar, al vincular el texto a un género como la confesión, asociado a obras “consideradas tradicionalmente fuera de la literatura” (García Berrio/Huerta Calvo, 1992, 227) por su filiación religiosa o filosófica –las *Confesiones* de San Agustín y el *Discurso del método* de Descartes, para nombrar dos casos emblemáticos–. Asimismo porque dicho género se liga a un valor circunstancial en un contexto que lo legitima y vuelve necesario. En palabras de María Zambrano,

hay situaciones en que la vida ha llegado al extremo de confusión y dispersión. Cosa que puede suceder por obra de circunstancias individuales, pero más todavía, históricas. Precisamente cuando el hombre ha sido humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando solo siente sobre sí “el peso de la existencia”, necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare (2004, 18-19).

---

<sup>78</sup> Negrita en el original.

Tanto la dimensión subjetiva de *El color...* como su compromiso con la verdad pueden interpretarse desde estos parámetros que Zambrano propone para la confesión: decir lo que se sabe sobre las circunstancias dolorosas que aún sufría el país en 1981 con el fin de ordenar, objetivar, desprender de sí aquellas experiencias y aquella imagen del país, circunstancias que provocaron el exilio. Para ello, Martínez Moreno echó mano a la modalidad de trabajo que le era habitual, el documento como fuente de la escritura creativa, aunque en esta oportunidad dicho procedimiento fuera cuestionado por afirmar como ficticio el relato de sucesos que resultaban traumáticos, como la represión, la violencia, la tortura, la cárcel, hechos que comprometían mucho más que el estatuto literario de una narrativa. Martínez Moreno publicaba *El color...* cuando los referentes a los que aludía, los testimonios a los que apelaba tenían implicaciones políticas en el presente. Es en estos casos que Loureiro Cornelsen (2008) sostiene que una “ética de la representación” pasa a primer plano, ligada en su contexto de origen al marco de políticas de la memoria en disputa. En similar dirección de lectura Brando afirmó que si *El color...* “hubiera sido una novela en su sentido más habitual no hubiera desencadenado las reacciones que desató” (1997, 13), aspecto en el que me detendré más adelante.

La primera publicación de la novela en Uruguay se produjo en 1986 con Monte Sexto, “respetando, [al igual que las ediciones traducidas], el texto de 1981”, según detalla en nota el editor de Banda Oriental, Heber Raviolo, años más tarde.<sup>79</sup> Había sido antecedida por la muerte del escritor en febrero de ese mismo año, hecho que propició en la prensa uruguaya el reconocimiento a su figura y trayectoria. El semanario *Brecha*, por ejemplo, mencionó el homenaje que se le hiciera como jurista y periodista en la Cámara de Diputados y en la Asociación de la Prensa,<sup>80</sup> y al día siguiente del sepelio, que se produjo el 20 de marzo de 1986

<sup>79</sup> La nota del editor de Banda Oriental, que atribuyo a Raviolo aunque su nombre no aparezca, figura al final del prólogo de Peyrou (2010, 8). Da cuenta de ediciones traducidas que no he podido consultar para esta tesis, salvo la inglesa *El infierno*, mencionada en la introducción: “En 1988 fue publicada en Barcelona por LAIA. Fue traducida al inglés y al italiano (hemos manejado la cuidadosa edición de Diego Simini, Le Lettere, Firenze, 2005, de algunas de cuyas notas nos hemos servido)”.

<sup>80</sup> El homenaje fue publicado en *Brecha* el 28 de febrero de 1986.

en el cementerio del Buceo, el semanario recogió las palabras que Benedetti pronunciara en esa oportunidad:

103

Ahora que irremediamente nos faltará el amigo y compañero [...] deberíamos adentrarnos más que nunca en su elaborado y significativo mundo de tinta y de papel, y rescatar de sus personajes casi reales y de su palabra siempre nutricia, la compleja y verosímil existencia que él les dio, que esa sí será por suerte inextinguible.<sup>81</sup>

Por su parte, Hugo Alfaro, director de *Brecha* en los años ochenta –desde 1945 y hasta su clausura en 1974 había sido también director responsable de *Marcha*– elaboró también su obituario, dedicándole una página del semanario, titulada “Los días por vivir”. Estos intelectuales amigos de Martínez Moreno desde las épocas de *Marcha* destacaban su sostenido compromiso con los problemas sociales, políticos y culturales del país en momentos históricos cruciales, su carácter de principios, el elocuente manejo de la lengua, incluso para la expresión cotidiana, sus cualidades como crítico teatral. A la hora del reconocimiento doloroso de la pérdida debía contrarrestarse el malestar que había provocado en lectoras y lectores uruguayos, especialmente integrantes del MLN, la publicación en el exilio de *El color....* Dicho de otra manera, lo que otros, como Ruben Svirsky en *Cuadernos de Marcha* (1981) habían evaluado como defectos del escritor, Alfaro intentaba transformarlos en cualidades: “El novelista [...] se nutre del periodista y del abogado. El Gordo introyectaba todas sus experiencias y –pantagruélico, renacentista, gozador de la vida breve y de la otra, defensor sin retórica de la alegría y la justicia– hacía del todo uno” (1986, 32). Defensa que no desconocía, sin embargo, un malestar que persistía, incluso entre los amigos, y un juicio no del todo favorable hacia la novela, según se desprende de las palabras de Alfaro: “No son infundadas todas las críticas (ni las bravías reacciones que el libro provocó); tampoco todas ellas, a mi juicio, son justas. [...] en la perspectiva menos favorable para el hombre que acaba de morir, un libro no vale más que una vida” (32). Desde esta perspectiva, Martínez Moreno debía valorarse por su extensa y reconocida carrera en diversos ámbitos, no por el *paso en falso* que suponía haber escrito *El color....* Lectores compatriotas no parecían encontrarse

---

<sup>81</sup> En *Brecha* se da la noticia del sepelio el 21 de marzo de 1986.

del todo dispuestos a aceptar las contradictorias aristas de esos personajes de compleja y verosímil existencia que mencionaba Benedetti, porque con ellos se revisaba el relato de la historia reciente del Uruguay. Distinta resultaba la valoración de la novela en tierras lejanas; contrastada con otras obras latinoamericanas, como *Libro de Manuel* (1973) de Cortázar, apologética de la guerrilla, o *Estado de sitio* (1972), película franco-italiana de Costa-Gavras sobre el movimiento tupamaro, John King, a cargo de la introducción de la versión inglesa de la novela, destacaba la filiación de *El color...* a un balance histórico más equilibrado que sus predecesores en la temática: “Now a more balanced historical account is emerging, but to my knowledge this the first fictional account reflecting this process” (1988, iii).<sup>82</sup>

Kenton Stone (1994) ha planteado que la publicación de *El color...* resultó inoportuna para un MLN que en los años ochenta buscaba modificar su imagen histórica, a favor de otra que le permitiera tomar distancia de la lucha armada e insertarse en el sistema democrático del país. Si los testimonios tupamaros de los ochenta iban a poner el acento en lo padecido durante la tortura y el encierro, esto no significó necesariamente la recuperación de las luchas políticas anteriores al desarme del movimiento: la condición de víctima quedaría divorciada de la dimensión política de los años de lucha, lo cual resultó para Traverso recurrente en el *zeitgeist* dominante hacia finales del siglo XX, que tuvo como centro a la figura de la víctima y la atención en la memoria (2018, 39). Con la publicación de *El color...*, la historia de los tupamaros se veía reconstruida desde otro ángulo, y entraba en disputa “the correct version of the truth”.<sup>83</sup> por un lado, la versión de algunos integrantes destacados del movimiento, en especial Fernández Huidobro: “A simply narrated, riveting tale of suffering and the triumph of the human spirit, *Memorias del calabozo* [...] literature of survival” (Stone, 1994, 173);<sup>84</sup> por otro lado, la mirada de Martínez Moreno, menos condescendiente, dispuesta a discutir

<sup>82</sup> Propongo esta traducción: “Ahora está surgiendo un balance histórico más equilibrado, pero para mí esta [novela] es la primera propuesta ficcional que refleja este proceso”.

<sup>83</sup> “La correcta versión de la verdad”.

<sup>84</sup> Propongo esta traducción: “Una narración simple, fascinante narración del sufrimiento y del triunfo del espíritu humano, *Memorias del calabozo* [...] es] literatura de la supervivencia”.

aquella épica e interpelar la dimensión trágica de sus actores, a indagar en algunos claroscuros. El ataque por ello a su persona resultó explícito, aunque se afirmara sostenido en dichos de terceros, incluso años después de su fallecimiento, porque la letra seguía disputando *la versión correcta de la verdad*:

Esa noche contó (el compañero Tupamaro) que hacía días había comenzado las gestiones para pedir asilo y que cierto abogado de nota, que luego escribiría novelas muy ácidas sobre los tupamaros, cerró una puerta en la cara, diciéndole: “*Jódanse*”. Comenzaban a deslindarse campos (Huidobro, 1989, III, 75).<sup>85</sup>

Las incomodidades persistirán. Aunque no mencione la novela en cuestión, incluso al comentar un capítulo que le pertenece como “Los candelabros” que fuera integrado a *Animal de palabras* (1987),<sup>86</sup> Roberto Meyer apoyaba su crítica a esta publicación póstuma en la ausencia de narración, en la tendencia por parte de su autor a ensayar “crónica de costumbres”, a dibujar “elaboradas viñetas a través de una prosa reflexiva y ensimismada que se despreocupa demasiado de la narración propiamente dicha pero tampoco auspicia abiertamente las técnicas aleatorias del testimonio directo, el documento, la vía confesional” (1987, 30), críticas extensibles a episodios de *El color...*, más dispuestos a proponer una reflexión sobre la existencia humana en circunstancias límites que a contar las historias de sus personajes. A modo de ejemplo, el capítulo “...Paraíso del mundo”, en el cual Martínez Moreno recrea la captura de la tupamara Jessie Macchi y la muerte de su compañero, el dirigente del MLN, Leonel Martínez Platero, hechos ocurridos en el balneario Parque del Plata el 14 de junio de 1972, en lugar de centrar la atención en lo sucedido suspende la imagen en la última caminata de Martínez Platero a cielo abierto, antes de que un balazo lo hiriera mortalmente por la espalda. Es decir, la descripción detallada de su actitud física y mental a la hora de esperar la muerte, momento que a su vez da

<sup>85</sup> Cursiva en el original.

<sup>86</sup> “Los candelabros” se había publicado ya en España. Una carta de Dorotea Muhr – Dolly, mujer del escritor Juan Carlos Onetti– fechada el 21 de enero de 1979 dejó constancia de los orígenes de las tratativas para esta primera publicación: “Hemos leído «Los Candelabros» y nos gustó mucho. Juan se lo llevará a Luis Rosales el lunes o martes. [...] Tan pronto Juan sepa algo sobre tu cuento (cuándo saldrá y cuánto pagan) te avisaré” (Correspondencia, *Colección*, materiales sin catalogar). Un mes más tarde, en plena elaboración del conjunto de la novela, Martínez Moreno preguntará con ansiedad a Onetti sobre el destino de su relato, que finalmente se publicó en el número 5 de la revista *Nueva Estafeta* de Madrid, ese mismo año en el mes de abril.

pie al narrador para recrear episodios que formaron parte de su vida de militante, incluyendo su vínculo amoroso con Jessie, constituyen el foco de una narración que no avanza hasta las últimas líneas en las cuales, previsiblemente, se produce la muerte: “Abre los brazos. Abre la boca. Cae” (Martínez Moreno, 1981, 163). La “desaceleración” es la estrategia narrativa mediante la cual el autor resalta la importancia de determinados instantes en la existencia de un ser humano (Coll, 1991, 78). Más que al carácter póstumo de *Animal de palabras* y su posible condición de “terreno de lo inacabado y transitorio” por no haber obtenido el visto bueno de su escritor, lo que a Meyer incomodaba era la postura de quien había relatado con infidencia hechos de terceros, y no obstante se arrojaba el derecho de emitir juicios de valor sobre la historia reciente. Es decir, alguien que en su opinión no poseía la legitimidad para ocupar ese rol: “Los hechos determinantes de las últimas décadas en su faz represiva más terrible –tortura, cárcel– son siempre cosas que ocurren a otros mientras el observador que conduce el cuento –abogado omnisciente– emite juicios severos y sin ilusiones” (1987, 30).

La publicación de *El color...* de 1998, reeditada en 2003, estuvo a cargo de Fin de Siglo. Raviolo alerta en la nota mencionada que se “sometió el texto a una «corrección de estilo» y que la nueva edición retornaba al original”.<sup>87</sup> Podría manejarse la hipótesis de que dicha versión fue consecuencia de las reacciones adversas que habían provocado las anteriores, que buscó *suavizar* la atención que se le había otorgado a los efectos éticos de la lectura, por encima del valor estético, aunque lo cierto es que en mi cotejo de las dos versiones no encontré diferencias sustanciales en los pasajes de la novela que pudieron causar controversia. La contratapa de Fin de Siglo expresaba: “Anclado en hechos de la realidad, pero también creación literaria y postura individual, este es un texto polémico”. Es probable que dicha polémica, conocida por el lectorado dada la historia de la primera recepción, no haya querido alentarse en el campo literario uruguayo.

---

<sup>87</sup> *El color...* (2010), p. 8.

## 2. Figura de escritor: *El color que el infierno me escondiera*, novela en el exilio. Atopías del compromiso y el heroísmo

Martínez Moreno tenía en su haber una trayectoria literaria importante cuando debió exiliarse a España primero, en 1977, y a México al año siguiente, este último, país donde residiría en lo que le iba a quedar de vida. Su inserción laboral en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México a cargo de la cátedra de Teoría Social facilitó la orientación durante esos años hacia la escritura del ensayo político y sociológico por encima del ensayo literario; basta ver los dos tomos de *Ensayos* publicados en 1994, que entre otros textos y documentos reúne la investigación en torno a la actividad docente en la UNAM. Dirección similar tiene su participación en la prensa mexicana, en especial como articulista semanal en el diario *La Jornada*, desde su fundación en 1984 hasta que falleciera en 1986, y como colaborador en el diario *UNomásUNO*, en el semanario “Sábado” de *El País* de México y en la revista *Proceso*. Asimismo la publicación de *El caso Seregni. Líder democrático preso y condenado por la dictadura* (1979), a cargo del sector político “9 de Julio de 1973”, al que Martínez Moreno habría estado vinculado, acerca del general Líber Seregni, primer candidato a la presidencia del Frente Amplio en 1971, encarcelado desde 1973 por las fuerzas represivas y por quien el escritor uruguayo realizó una ferviente defensa, durante los años en Uruguay como en el exilio.

En el asesoramiento editorial en Siglo XXI y en Fondo de Cultura Económica, regular durante su exilio mexicano, como lo confirma la correspondencia reunida en la *Colección*, Martínez Moreno aprovechó el cruce entre sus cualidades retóricas y sus conocimientos en temas jurídicos, políticos y sociológicos. Menciono algunos de los títulos que evaluara por esos años: *The child savers (the invention of delinquency)* de Anthony Platt (1979), *Introducción a la crítica del Derecho Moderno* de Oscar Correa (1979), *Cárcel y fábrica* de Darío Melossi y Massimo Pavarini (1980), *Criminología crítica y crítica del Derecho Penal* de Alessandro Baratta (1982). También el escritor formó parte de emprendimientos políticos, sociales y jurídicos de resistencia a la dictadura: SIJAU (Secretariat International des Juristes pour l’ Amnistie en Uruguay),

Convergencia Democrática Uruguay, entre otras. La participación en actividades académicas tendió a dirigirse a esos temas más que al orden de lo literario: su intervención en la mesa “Habeas Corpus and Los Desaparecidos” del Congreso del PEN American Center, desarrollado en febrero de 1980 en Nueva York, la conferencia “Lenguaje y Derecho” expuesta en la Universidad de Monterrey en marzo del mismo año, el ciclo de disertaciones sobre el tema “Principios actuales de la dogmática penal”, dictadas en octubre de 1980 en el Auditorio del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, la conferencia “Política y poder” presentada en el auditorio del Centro de Estudios sobre el Tercer Mundo en abril de 1981, su participación en la mesa redonda “Desgraciado Almirante, tu pobre América (Qué ha ocurrido en América desde su descubrimiento)”, organizada por el Fondo de Cultura Económica de México en octubre de 1981, la disertación “Derechos Humanos en América Latina” en la Sala de Actos del Senado de Francia en abril de 1982 son algunas de las intervenciones de Martínez Moreno, a las que habría que sumar, según figura en el Curriculum Vitae conservado en la *Colección*, su presencia en algún programa de radio y televisión.<sup>88</sup> En actividades académicas en las cuales se destinaban espacios a la exposición de temas literarios, como el caso del Tercer Encuentro Iberoamericano de Escritores, llevado a cabo en Guayaquil en octubre de 1981, su intervención fue en otro rumbo: “Conciencia nacional, ciencia e ideología”. Esta figura de escritor desarrollada por Martínez Moreno en el exilio, ya en gesta desde fines de los sesenta y comienzos de los setenta en Uruguay, se vuelve la cara reversa de su proyecto literario del período, *El color...*, novela que reúne en un mismo esfuerzo preocupaciones de índole políticas y estéticas.

Como anotó Rossiello en un artículo sobre la literatura del exilio latinoamericano, en su caso refiriéndose a Suecia aunque extensible a otros espacios geográficos, la publicación de textos literarios resultó “el núcleo estable y fijado para siempre por la letra impresa” aunque la movida cultural de la que formó parte el escritor exiliado se compusiera de “esa abstracción movediza y

---

<sup>88</sup> “«Cultura y poder», diálogo con Federico Campbell, Ciclo de Radio Educación patrocinado por el Colegio de México, julio de 1982” y “Política y sociedad en Uruguay, Canal 13 de TV, programa *Día con Día*, octubre de 1982” (*Colección*, materiales sin catalogar).

borrosa de diferentes estratos de la actividad” (1993, 565) integrada por la organización de encuentros culturales, la creación de revistas y experiencias en editoriales comunitarias, la enseñanza en distintos medios de su cultura de origen, la participación en talleres o concursos literarios, entre otras apuestas paraliterarias de variada índole. Incluso en escritores reconocidos antes del exilio, como Martínez Moreno, la actividad no tuvo principalmente forma de libro, y sí otras concreciones que resultaban “más efímeras pero más eficaces” (554) para los convulsionados años que se vivían.

Una entrevista a Levi de 1983 se tituló *Deber de memoria*; retoma la idea, desarrollada en textos anteriores del sobreviviente de Auschwitz de que a aquel que padeció la experiencia de los campos de concentración nazis, experiencia a la que la gran mayoría no pudo sobrevivir, se le impuso el deber de testimoniar lo ocurrido, que tuvo que hacerlo como un acto de responsabilidad social. Levi explica que existen dos grupos de sobrevivientes, los que callan y los que hablan, estos últimos porque reconocen en la experiencia sufrida en el *lager* “el centro de su vida, el acontecimiento que para bien y para mal ha marcado su existencia entera. Hablan porque saben que han sido testigos de un acontecer de dimensiones planetarias y seculares” (2012, 601). La culpa que al “salvado” le provoca poder contar, cuando el “hundido” no ha tenido posibilidad de hacerlo, y el cuestionamiento que Levi realiza respecto de la representatividad de ese relato en nombre de un colectivo, en lugar de anular el valor del testimonio, como algunos teóricos, caso de Agamben (2008), han interpretado, lo potencia y lo vuelve imprescindible. Podría pensarse que ese deber de memoria al que Levi se refiere queda planteado en la instancia del exilio de diversas maneras: el escritor exiliado se encuentra en una situación de privilegio respecto del insiliado, y más aún, de los que sufren la prisión política, que lo obligaría moralmente al testimonio, que lo posicionaría frente al deber de cumplir con las expectativas de denuncia y acción que otros, más vulnerados, podrían depositar en él, aunque al mismo tiempo tomar la palabra lo enfrente a la dificultad de hacerlo a la distancia, sin poseer la información de primera mano por encontrarse enrarecidas o anuladas las vías de comunicación con el país de origen. De los tres públicos potenciales a los

que Rama se refiere, es decir el del país de origen, el del país de acogida y los compatriotas dispersos por el mundo, este último “es probablemente el más fértil y el más interesado en su mensaje” (1998, 244), el que incentiva la asunción por parte del escritor de una función pública de denuncia, compromiso y ejemplaridad. El testimonio resulta una vía propicia para emprender esos propósitos, entendido en esta oportunidad no como género diferenciado sino como temática dispersa en diversos textos que trataron la realidad latinoamericana y dieron cuenta de sus procesos revolucionarios, de sus avances y sus derrotas. Rama había apoyado en un principio la creación de la categoría Testimonio en esos términos amplios como jurado en Casa de las Américas en 1969.<sup>89</sup> En el caso del escritor exiliado, este no testimonia *a posteriori*, con el fin de que se haga justicia respecto de las atrocidades cometidas en el pasado reciente, y para que la sociedad alcance mayor conciencia de sus procesos históricos, aprenda de ellos y actúe en consecuencia en el futuro: en el exilio el escritor siente el agravante de que la dictadura es una realidad presente, de que su lejanía geográfica se desarrolla en paralelo a las circunstancias que la provocaron.

La valoración a favor de la toma de conciencia que supone la “afiliación” (Said, 2008), es decir, la distancia respecto de la cultura de origen que incluye la situación del escritor exiliado, significó un punto de debate. La cuestión remite a la importancia que se le otorgó a los temas nacionales por parte de quienes escribieron literatura desde el exilio. Achugar afirmaba que “[l]a distancia [...] corrige la perspectiva y exige un ajuste de foco” (1983, 236), para argumentar cómo el exilio propiciaba y enriquecía la reflexión acerca del lugar desde el cual críticas, críticos, escritoras o escritores uruguayos, en especial los primeros, emitían su discurso, posición no solo entendida en términos geográficos, especialmente teóricos, metodológicos, estéticos. El discurso literario de uruguayas y uruguayos fuera de fronteras volvió una y otra vez a los problemas

---

<sup>89</sup> Como fuera divulgado en el N° 200 de la revista *Casa de las Américas* del año 1995, el 4 de febrero de 1969 se reunieron jurados y organizadores de los premios literarios otorgados por dicha institución cubana con el propósito de crear una categoría llamada Testimonio. En los fragmentos de la transcripción de aquellas discusiones aparecen los nombres de Rama, Isidora Aguirre, Hans Magnus Enzensberger, Manuel Galich, Noé Jitrik, Haydee Santamaría y Carlos María Gutiérrez.

del país, transformando las condiciones de producción en temática explícita de sus textos. A las novelas de Musto, *El pasajero* (1977), de Martínez Moreno y de Benedetti, *Primavera con una esquina rota* (1982), mencionadas por Verani (1996) podría agregarse, remitiéndome exclusivamente a la narrativa extensa,<sup>90</sup> *La nostalgia tiene bolsillo* (1985) de Leo Harari, este último texto representativo de la interrogación sobre las causas del fracaso de la lucha armada y la validez de los conceptos revolucionarios. A diferencia del enfoque elegido por Lindholm Narváez (2008) al tratar la narrativa sobre el exilio del Cono Sur en Suecia, en el cual se prioriza la construcción identitaria del exiliado en su vínculo con los suecos, propongo centrar la mirada en la relación entre exiliado/insiliado, exiliado/preso político, el militante/guerrillero de ayer y el exiliado de hoy, es decir en esa categoría del “destiempo” que Sophia McClennen utilizó para explicar la oscilación temporal que caracteriza al sujeto exiliado, su obsesión por un pasado que el presente ha excluido, su salida de la temporalidad: “living in the past of your native land and in the present of your adoptive residence is not quite the same as living “destiempo”, which would literally mean outside of time” (2004, 58).<sup>91</sup>

*El color...* da cuenta de la preocupación del creador por volver a la historia reciente de su país de origen, por comprender sus fisuras; para Olivera-Williams el pasado que se intenta reconstruir se vuelve “épico”, no porque se busque una “recuperación nostálgica” (1990, 71), sino porque, como entendiera el concepto Bajtin (1989) puede relatarse como proceso doloroso pero concluido desde la perspectiva en la que se lo valora, aunque esto en el caso de Martínez Moreno solo se aplique de manera relativa a las circunstancias personales de distancia con el país y no al proceso dictatorial aún persistente en el Uruguay en 1981. El

---

<sup>90</sup> La aclaración de centrarme en la narrativa extensa deja a un lado, por ejemplo, volúmenes de cuentos, como *Con y sin nostalgia* (1977) y *Geografías* (1984) de Benedetti, a los que podrían agregarse del mismo autor la pieza teatral *Pedro y el capitán* (1979), entre otros posibles ejemplos.

<sup>91</sup> Propongo esta traducción: “Vivir en el pasado de su tierra natal y en el presente de su tierra adoptiva no es lo mismo que vivir en el «destiempo», lo que literalmente significa fuera del tiempo”. Parte de la cita de McClennen remite al trabajo de Józef Wittlin, “Sorrow and grandeur of exile” de 1957, citado en la bibliografía de *The dialectics of exile* (2004).

escritor fluctúa entre el exiliado y el testigo, es decir aquel que, como ha sido habitual en los historiadores del siglo XX según Traverso

112

no explora un pasado remoto y desconocido, y la dificultad de su tarea radica en tomar distancia con respecto a un pasado reciente [...] Su relación de empatía con los actores del pasado corre el riesgo permanente de ser perturbada por momentos inesperados de “transferencia” que se abran camino [...] y despierten la experiencia vivida y la subjetividad (2018, 40-41).

Olivera-Williams vincula la literatura en el exilio de Martínez Moreno a lo que fuera el recurrente camino transitado por sus congéneres de la generación del 45: el desafío que este grupo de intelectuales, escritoras y escritores enfrentó al verse obligado a demostrar en los nuevos países de residencia, y en el mundo, quiénes eran, qué habían significado en la vida cultural de un Uruguay ya inexistente. Predominó en ellos una escritura que daba cuenta de esa identidad perdida; “escritura testimonial a nivel social” y no individual, como ocurrió con el fenómeno de la literatura carcelaria (Olivera-Williams, 1990, 82). El propio Martínez Moreno reflexionó sobre este aspecto y sus razones, en un artículo publicado en *Nueva Sociedad*, durante su residencia en España:

Es muy difícil aclimatarse a otro medio con una obra ya hecha y una vida recorrida en sus tramos principales. [...] Por ilustres que hayan sido en su hora los emigrados españoles de la Guerra Civil 1936-39 dieron con alguna salvedad personal el ejemplo crepuscular del escritor que no puede cambiar de obsesión y no quiere cambiar de tema. Y si eso sucedió con una colectividad humana tan nutrida y de espectacular audiencia pública, ¿qué decir del puñado de escritores en un país sin publicidad mayor para su drama, de los refugiados de una colectividad pequeña y a trasmano en los mapas, de estos desarraigados que no cuentan siquiera con el estímulo compensatorio de ser escuchados? (1978, 73).

La “universalización”, que para Olivera-Williams resulta propia de la tercera etapa de la literatura del exilio uruguayo, que encuentra en la obra de Peri Rossi su exponente más destacado, y en la cual se logró “subvertir el exilio lingüístico” (1990, 77) a través del uso de símbolos universales, no parecería caracterizar la escritura de Martínez Moreno. Si bien la define una envidiable riqueza léxica y rasgos estilísticos sin fronteras, que dan cuenta de su amplia formación en lecturas de escritores europeos, norteamericanos, latinoamericanos, dicha escritura nunca se desliga del referente concreto, local. Según queda manifiesto en la cita anterior, Martínez Moreno no perdió de vista durante el

exilio que su público lector se mantenía ligado a la diáspora uruguaya: hacia él se dirigen las marcas textuales que requieren de un conocimiento contextual compartido entre emisor y receptor. Es posible que tal certeza del escritor se haya moderado a medida de que su reconocimiento internacional aumentó, con premios como el otorgado a *El color...* en México. No obstante esto, resultan claras las connotaciones negativas que para Martínez Moreno tuvo el carácter de escritor exiliado, y tal dimensión desfavorable del exilio se explica considerando la sostenida atención brindada por este creador al material social de su entorno. “[E]l escritor, extraído de su medio, alejado de sus lugares de trabajo y asiento, aislado de sus vinculaciones humanas pierde gran parte de su potencial creador” (Martínez Moreno, 1978, 73). Tales palabras, como las que siguen, responden a su concepción de la literatura:

Durante mucho tiempo, estuvo de moda la ociosa discusión [...] acerca de si el narrador *debe* o no sustraerse a su medio, así sea al precio de crear fuera de lo que en su propio suelo, por disuasiones varias, le está prohibido hacer. Nunca me interesó el tema. [...] había otro tema más apasionante: el de si *puede* crear lejos de los centros vivos de elaboración de su lengua, que no es ya la española sino la de su propio país. Y el de por cuánto tiempo puede (73).<sup>92</sup>

Las afirmaciones de Martínez Moreno referidas a la escritura en el exilio se dirigen en dirección contraria a las de Peri Rossi, por ejemplo, figura que adoptó una postura distinta con respecto a la construcción de una identidad nacional. La escritora afirmó en una entrevista acerca de colegas latinoamericanos como Galeano o Di Benedetto que quedaban en su creación “completamente ligado[s] a un medio geográfico, y sin ese medio geográfico, sin esa relación especular, se sentían totalmente inseguros, no sabían qué hacer, hasta dudaban de si podían seguir escribiendo” (Dejbord [entrevista a Peri Rossi], 1998, 229). Mientras para Peri Rossi las coordenadas espacio-temporales han resultado secundarias a la hora de crear, en la medida en que ha considerado la escritura para una pluralidad de lectores en tiempos y espacios diversos, Martínez Moreno sostuvo su actividad desde el territorio-lengua, entendiendo su campo literario circunscripto a lo nacional, aunque este se encontrara geográficamente distante de

---

<sup>92</sup> Destacados en el original.

él. En esta concepción, el carácter punitivo del exilio se multiplica, porque implica un exilio lingüístico. Ampliando los casos puntuales, la generación en la que se incluyó inicialmente a Peri Rossi se orientó hacia el vaciamiento de los mitos fundacionales, sintió el agotamiento de las coordenadas estéticas propias del realismo, y más tarde, en el exilio, pudo apropiarse de la experiencia traumática del desarraigo con una mirada más desprendida de lo local que la adoptada por los escritores de la generación del 45 como Martínez Moreno, ligados en su literatura durante el exilio a temáticas dirigidas hacia las circunstancias históricas, dictatoriales, del Uruguay. El escritor insiste en su pertenencia a dicha generación: se siente orgulloso de integrarla dado los *altos designios* que se le han conferido. Extraigo dos ejemplos; el primero pertenece a “Mario Benedetti, un libro y una narrativa” (1954), que comienza: “Entre los escritores de esta generación, Mario Benedetti es uno de los de más envidiable facundia, mejor sentido de disciplina, mayor versatilidad creadora” (Martínez Moreno, 1993a, 55). Unos años después, en “Crisis del escritor puro” (1958) escribe: “la nuestra ha sido una generación llamada a administrarse con sentido crítico, por oposición al ejemplo de su antecesora literaria, la generación de los años 20”(70).

Aunque las convicciones políticas atravesaron a integrantes de diversas generaciones, las elecciones en el orden de lo estético tendieron a dirigirse hacia caminos distintos. Un escritor como Martínez Moreno entendió que combatir la dictadura desde el exilio en México suponía participar activamente de emprendimientos políticos, sociales y jurídicos de resistencia, y asimismo llevar adelante la escritura y publicación de una novela como *El color...*, de impacto testimonial y en la cual el detallismo referencial volvía a los lectores compatriotas un público cómplice de experiencias compartidas. La condición de exiliado proporcionó las posibilidades de la escritura de la novela en términos de memoria histórica (Traverso, 2018), es decir, analizando el pasado reciente como proceso cerrado, en tanto ya no involucraba el presente del escritor, pero a la vez como pasado vivido y observado de manera directa, y por ello parte de su entorno, al encontrarse integrado a la experiencia vivida y a la subjetividad.

Los episodios recreados de tortura, de muerte, de encarcelamiento de los años del terrorismo de Estado integraban asimismo esta novela a la línea de narrativas latinoamericanas que tematizaron sobre la guerrilla desde estéticas variadas, y que en el caso del Uruguay reunía otros textos del 45: *El cumpleaños de Juan Ángel* (1971) de Benedetti, que hacía transcurrir en verso la historia de un hombre de treinta y cinco años que se incorpora a la lucha armada el día de su cumpleaños, o *La canción de nosotros* (1986) de Galeano. Pero la propuesta de Martínez Moreno se destacó por su habilidad para introducir maniqueísmos que la propia novela se encargaba de cuestionar. Los personajes de *El color...* no son meros soldados y guerrilleros: quien resulta especialista en actos de tortura, como “el asesor”, ama la ópera y puede presentarse elegante y encantador; quienes llevan adelante la lucha contra las Doctrinas de Seguridad Nacional asimismo deciden, llegado el caso, ejecutar a un peón rural para resguardar la seguridad del movimiento armado, en los capítulos titulados “Caragua”.<sup>93</sup> Aunque sin evitar la toma de posición, Martínez Moreno se propone instalar la dimensión ética más allá de los bandos, y declararse en contra del ejercicio de la violencia y la deshumanización individual que actúe en nombre de un *bien mayor*. Esta literatura “posterior a la caída” (Stone, 1994) no puede darse el lujo de defender *l’art pour l’art*: solo relatando los horrores del pasado se logrará contribuir a la construcción de un futuro mejor.

La cuestión del compromiso había ocupado un espacio importante en las discusiones sobre el papel de la literatura y del intelectual, tal como historizó Altamirano (2006) en su recorrida por modelos normativistas, marxistas y sociológicos acerca de los intelectuales a lo largo de la época moderna. En América Latina el tema cobró fuerza con el triunfo de la revolución cubana en 1959. Benedetti, activo intelectual del medio siglo uruguayo, le dedicó en 1961 tres artículos en *La Mañana*, “Literatura y compromiso”, y otras menciones en

---

<sup>93</sup> Al hablar de “Doctrinas de Seguridad Nacional” me refiero a la “serie de experiencias de aniquilamiento sistemático de poblaciones” que según Feierstein (2009) se inicia tempranamente con el golpe de Estado en Guatemala en 1954 y luego recorre el continente durante el desarrollo del Plan Cóndor, en la segunda mitad del siglo XX. Fueron utilizadas por militares de todo el continente; su propósito consistía, en el marco de la Guerra Fría y con los Estados Unidos al frente, en entablar la guerra contra el comunismo.

trabajos críticos sobre textos y autores específicos (recogido en Benedetti, 2014).

116

En el caso de Martínez Moreno, este se mostró en tiempos de *El paredón* como espectador atento a los problemas sociales y políticos, como simpatizante del proceso revolucionario en la isla aunque cauto respecto de su proyección a otras latitudes como la uruguaya, en su opinión ceñida a una idiosincrasia de tradición fuertemente democrática. Así lo afirmaba por boca de su alter ego Julio Calodoro, y prácticamente en los mismos términos en “Cuba y nosotros” de 1959: “Juzgar lo que él [Fidel Castro] está haciendo en Cuba, en la real obertura de una revolución, con los cánones institucionalistas del civismo uruguayo, es un error” (recogido en 1994b, 188). Estas distancias se acentuaban más aún con respecto al campo cultural, puesto que los “logros positivos” de la revolución cubana, “tan cardinales, tan importantes y tan decisivos” (Ruffinelli [entrevista a Martínez Moreno], [1970] 1985, 165) no convencían a un escritor que rechazaba en cualquier plano la censura: “algunas de las cosas que se han querido impartir desde Cuba como recetas a América, la proscripción de Neruda, los entredichos con Cortázar, sitúan a esa gente fuera de la posibilidad de ser acompañados intelectualmente” (165).

Más allá de las diferencias políticas, Benedetti será para Martínez Moreno una figura de referencia, una cita de autoridad, incluso para establecer con ella sus discrepancias y poder así debatir ideas. Los dos integraban el grupo de intelectuales desde el cual buscaron consagrar su imagen y afianzar vínculos de pertenencia. Tempranamente, en 1954, Martínez Moreno le dedicaba un elogioso artículo a la nouvelle *Quién es quién* y a la figura de su autor: “Ensayista, crítico, poeta y narrador, es acaso el ejemplar de *hombre de letras* más completo de esta nueva promoción nacional” (recogido en Martínez Moreno, 1993a, 55). Acompaña en el prólogo a *La raza de Caín* de 1966 algunas de las afirmaciones de Benedetti sobre la falta de cualidades literarias de su autor, Carlos Reyles, a pesar del notorio interés que Martínez Moreno le profesó, y dos años más tarde vuelve a citar a Benedetti a propósito de este punto por considerar sus opiniones sobre Reyles injustas y “ácidamente hostiles” (1993a, 127). También refuta los comentarios de Benedetti sobre la obra de Felisberto Hernández en “Un viajero

falsamente distraído” de 1964, y retoma sus reflexiones, como narrador de tema urbano y ensayista, en “Montevideo en la literatura y en el arte” de 1971.<sup>94</sup>

117

Más importante aún, a los efectos de esta tesis, es el diálogo que Martínez Moreno busca entablar con Benedetti sobre la dimensión social de la literatura: el artículo “Crisis del escritor puro” de 1958 constituía una respuesta al de Benedetti del año anterior, “Crisis del lector puro”.<sup>95</sup> Es decir que la apuesta de repensar los alcances y las dificultades de la comunicación literaria en un medio como el uruguayo y con el público lector con que se contaba, Martínez Moreno la transforma en autocrítica, ya que propone revisar los intereses del escritor uruguayo en función de su realidad social. En conclusión, si dentro de su generación Martínez Moreno no dudaba en profesar su admiración por la calidad de la obra de Onetti, Benedetti le resultaba un “hombre de letras”, como él mismo lo llama, clave para comprender el campo literario que los rodeaba, el lugar desde el cual debían pararse como intelectuales, aunque muchas veces no coincidieran en gustos estéticos: “Benedetti [...] me ha interesado siempre mucho como naturaleza moral, y creo que toda su experiencia de los últimos años ha demostrado que él mismo lleva las exigencias de su persona hacia ese tipo de valores” (Ruffinelli [entrevista a Martínez Moreno], [1970] 1985, 164). En esta dirección, el trabajo crítico de Stone (1994) analiza la confluencia en la obra de Martínez Moreno del intimismo de los mundos onettianos con la dimensión social proveniente de la obra de Benedetti.

Por su parte, Benedetti intentará reivindicar en su compañero de generación una adhesión al compromiso con la causa cubana que no siempre resultó suficientemente enfática para los defensores de la revolución. Escribía en 1963: “la primera sorpresa para el lector desprevenido será no encontrarse [en *El paredón*] con un libro panfletario, aunque sí humanamente comprometido” (recogido en Benedetti, 1997, 247-248). El comentario provenía de quien defendía

<sup>94</sup> Sobre Carlos Reyles, ver el prólogo escrito por Martínez Moreno a *La raza de Caín*, editado por el Ministerio de Instrucción Pública en 1966, así como el artículo “Réquiem impío por Carlos Reyles”, que apareció en la revista *Maldoror* en 1968. Estos textos y otros mencionados fueron recogidos en *Literatura uruguaya, Tomo I* (1993a).

<sup>95</sup> El artículo de Benedetti salió en *Marcha* en diciembre de 1957, y se incluye en *Notas perdidas. Sobre literatura, cine, artes escénicas y visuales, 1948-1965, Tomo I* (2014).

la promoción de un escritor latinoamericano que dejara atrás los “meros juegos intelectuales” para que su público “abriera los ojos” y tomara conciencia del “drama que los rodea”, como Benedetti escribe en la revista cubana *Casa de las Américas* en 1967 (recogido en 2015). 118

La militancia activa en temas políticos y sociales con la cual Martínez Moreno reaccionó frente a los años de represión en el Uruguay, y el rechazo a la violación creciente por parte del Estado de los derechos individuales a través de su actividad como abogado defensor de presos políticos probablemente tengan una de sus principales causas no en un viraje político sino en su constatación de que aquellos parámetros del civismo uruguayo que habían caracterizado al país hasta entonces se desmoronaban. Como fue habitual en su literatura, estas preocupaciones en el orden de lo social se refractaron en diversas formas literarias: un ejemplo lo constituye su participación en la antología *Cuentos de la revolución* (1971) junto a Benedetti, Galeano, Peri Rossi y Sylvia Lago con “El peinado”, relato que según se anunciaba en el prólogo se valía de una situación mínima para extender “un certificado de defunción a toda una forma y un estilo de vida” (Torres Fierro, 1971, 8) propia de grupos sociales por lo general al margen de las injusticias sociales y los avatares políticos del país. Se trata en este caso del allanamiento, por probable denuncia de un vecino celoso de las *buenas costumbres*, del apartamento que una pareja de clase media acomodada ha alquilado para concretar con asiduidad sus encuentros amorosos, allanamiento frente al cual no existe denuncia posible, aunque la pareja lo intente al descubrir lo sucedido, puesto que el Estado, en lugar de garantizar el respeto de los derechos individuales es quien se encarga de violentarlos. Martínez Moreno comentaba en palabras preliminares al relato el interés por recrear en su literatura la situación “del uruguayo que aun no ha sido suficientemente tomado por la crisis del país, e incluso se ha permitido hasta ahora resbalar ignorándola, pero un buen día –en un trance cualquiera– es sorprendido por una evidencia que ha querido (a sabiendas o no) soslayar” (1971b, 68). Concluía: “el tema me parece expresivo de un país que se acaba, sin ser suficientemente augural de un país que comienza” (69).

A las responsabilidades asumidas como hombre de letras se irá sumando el afán del abogado por mantener viva la lucha y la defensa de la liberación de los presos políticos y el restablecimiento democrático. La “literatura de derrotados”, como Rama llamara a la de los exiliados, que “no es forzosamente una renuncia al proyecto transformador, sino un paréntesis interrogativo que permite avizorar los conflictos en su mayor latitud” (1998, 247) parece colmarse de dichas responsabilidades: estéticas, éticas, políticas; “al escritor se le reclama una función pública de tipo político-educativo y en ocasiones se le exige un comportamiento heroico” (247). *El color...* resultará la concreción literaria de ese llamado, de ese deber.

La discusión sobre el compromiso y la literatura se retoma durante las dictaduras latinoamericanas y luego de ellas en nuevas promociones de escritoras y escritores preocupados no ya por la promesa de un futuro mejor en manos de la revolución, sino por la denuncia de las atrocidades sufridas por las víctimas de aquel mismo proyecto revolucionario truncado, mutación que Traverso (2018) entendió como un trayecto desde la utopía (futura) a la memoria (pasada). Denuncias que se daban a conocer en textos literarios ahora puestos a prueba en su especificidad y sus límites con otras disciplinas. Llegados los tiempos de publicación de *El color...*, que Martínez Moreno moderara la mitificación de la lucha cuando muchos seguían en prisión, que se atreviera a mostrar contradicciones y claroscuros de la lucha armada cuando continuaba sufriendose la derrota en carne propia, incluyendo, por ejemplo, el incómodo relato de la ejecución del peón rural Pascasio Báez en manos tupamaras,<sup>96</sup> y que además lo hiciera desde un texto a medio camino entre la novela y el testimonio, resultaba doloroso en primer término, e inconveniente para fines políticos en una situación de emergencia. Un *deber ser* de la resistencia imponía que la idealización del

---

<sup>96</sup> Los tres capítulos de *El color...* titulados “Caragua”, nombre que sustituyó el real de la estancia, llamada Espartacus, ubicada en la ruta 9 a unos diez kilómetros de la ciudad de Pan de Azúcar (departamento de Maldonado, Uruguay) están destinados a la narración de la captura, secuestro y muerte del peón rural Pascasio Báez, ocurrida entre 1971 y 1972 luego de que descubriera accidentalmente una *tatucera*, un lugar de escondite y adiestramiento del movimiento.

guerrillero se construyera desde los espacios en los que todavía podía mantenerse en pie como discurso exultante: desde las voces del exilio. 120

Los nuevos procesos culturales de las posdictaduras mutaron el papel del intelectual en la esfera pública y buscaron asentarse sobre la fuerza de la democracia participativa, asumiendo la pluralidad de posiciones culturales y la heterogeneidad de proyectos. Mientras la Ley de Caducidad se impuso en el Uruguay de los años ochenta como mandato de olvido y de impunidad, el silencio y la desmemoria se habrían visto sin embargo contrarrestados por un espacio cultural que interrogó y reflexionó sin concesiones sobre la historia reciente, dando cuenta de su relativo funcionamiento autónomo respecto de otros campos, como el social o el político. Así, la colección *Desafíos* fundada en 1991 por Ediciones Trilce, presentada por su director Pablo Harari con estas palabras: “Esta serie se propone desafiar a una reflexión abierta, pluridisciplinaria y centrada en el cambio necesario para lograr una sociedad justa y a su vez enfrentar el desafío que los cambios plantean”.<sup>97</sup> Así también el desarrollo del ensayo que tuvo como tema la cultura nacional en la tercera época de *Cuadernos de Marcha*: “Para un necesario debate sobre la cultura nacional” (1986) y “El intelectual y el estado” (1986) de Achugar, “Pequeñas notas sobre una gran depresión cultural” (1986) de Eduardo Milán, “Cultura nacional: los puntos sobre la jota de joven y de jodido” (1986) de Héctor Bardanca, “Hacia una cultura de la restauración” de Jorge Castro Vega, “Cultura: el turno de las nuevas generaciones” (1988) de Tomas Linn, “¿Hacia una cultura de la degradación” (1988) de Omar Prego. El sentimiento de recambio cultural interpeló en ellos la reflexión sobre los relatos nacionales, “que se hace visible en los constantes señalamientos de la incertidumbre, la perplejidad, la preocupación que acosaba a los ensayistas, o se vierte en los títulos de varios textos que apelan a la interrogación” (Basile, 2018, 23). El intelectual comprometido y revolucionario de los años sesenta declina en favor de otro que se propuso intérprete y hermeneuta de la cultura, defensor de la democracia y los Derechos Humanos. Este giro, más que proveniente de figuras ajenas a los

---

<sup>97</sup> La cita se extrae de *La balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad y fin de siglo en Uruguay* (1992) de Achugar, aunque figura en otros títulos de la colección.

procesos históricos de las décadas precedentes –algunos de los mencionados, como Achugar o Milán, habían sido exiliados– respondió a un cambio de mirada, resultante de las nuevas circunstancias. 121

La muerte de Martínez Moreno en 1986, sin retorno al Uruguay, le impidió formar parte de estos debates posdictatoriales acerca del rumbo de la cultura del país y la revisión de los roles adjudicados al intelectual. No obstante dicha imposibilidad, propongo posicionar en ese proceso a la novela *El color...* sobre el tema del compromiso analizando lo histórico en el texto, en especial en una dimensión ensayística que se encuentra integrada al despliegue narrativo, la cual por otra parte dialoga con ensayos publicados por Martínez Moreno. Cymerman destacó la lucha de este autor “por la democracia y los Derechos Humanos” (1993, 540), postura que en su opinión lo llevó en la novela a condenar “a la vez la barbarie de los militares [...] y los excesos fanáticos de los guerrilleros” (540), siguiendo un “afán de imparcialidad y de justicia que corresponde a sus antiguas funciones de abogado y de periodista” (541). Aunque *El color...* dé cuenta de aspectos propios de la *paideia* revolucionaria, como en el personaje Marcos de “Caragua” o el protagonista del capítulo “...Paraíso del mundo”, en general predomina la idea de la revolución frustrada, asumida como fracaso colectivo. A este fracaso se sumó en Martínez Moreno la experiencia del exilio como un segundo fracaso. Para Cymerman, la “autoculpabilización” presente entre los exiliados devino en deterioro de ciertos imaginarios políticos vinculados a los motivos del exilio: “el paradigma de la lucha revolucionaria, prestigioso y ejemplar en su pureza de cristal, ha venido a ser, con el fracaso de la lucha armada y el escepticismo iconoclasta del escritor exiliado, un modelo devaluado e impuro” (1993, 547).

Álvaro Miranda, desde la revista *Poética* que él mismo dirigió en el período del restablecimiento democrático, y como integrante de una generación posterior a la de los años sesenta, generación que llama “del silencio”, “perdida”, que abarcaría desde 1973 en adelante, “porque efectivamente hemos perdido muchas cosas que nuestros antecesores generacionales tuvieron la fortuna de conocer” (1985, 9) manifestaba que la actividad literaria de los años ochenta se

desarrolla “a la sombra de la generación del 45” y de los que la siguieron, cargados de respeto y consideración por sus mayores. Es decir, existió una tendencia continuista, en la que también Pablo Rocca reparó: “[l]os más jóvenes [de los años sesenta], en su gran mayoría, lejos de romper con la generación del 45 [...] se plegaban a sus posiciones y se cobijaban en sus medios de difusión” (2015a, 250). Llegados los ochenta, Miranda agrega que “una actitud contestataria y rebelde frente a las generaciones anteriores puede identificarse, peligrosamente, con el proceso socio-político de la última década” (1985, 9). Desde esta perspectiva, se entiende que la literatura producida por aquellos que resistieron a la dictadura, ya fuera desde la cárcel o el exilio, de fuerte trayectoria, tuvieron mayor acogida en el campo cultural que las voces disidentes. Los maniqueísmos de los años sesenta a favor o en contra de la revolución se reformulaban para centrar la atención en la figura de la víctima que resiste, aunque la “literatura de las virtudes” (Nofal, 2009, 148) no se alterara en su formulación, porque se continuó la lógica de una narrativa sustentada en la preponderancia de los méritos del guerrillero o el preso político, méritos que se materializaban en individualidades pero que remitían a un yo colectivo según el marco ideológico de referencia. En estas narrativas de los sobrevivientes al terrorismo de Estado, acentuar la mirada en la resistencia supuso echar un manto de silencio sobre la defensa de la lucha armada (150), deslegitimada en el nuevo contexto cultural que defendía los valores democráticos y los Derechos Humanos. Se entiende que una novela como *El color...*, que volvía sobre episodios dolorosos y controvertidos de los años setenta, haya resultado polémica, incómoda, *políticamente incorrecta* en algún sentido.

Analizaré a continuación, siguiendo los aportes teóricos de Williams (2000), de qué manera esta novela construyó su “tradición selectiva” respecto del tema del compromiso, qué “versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado” (137) operó en el texto. De esa manera podrá explicarse por qué la mirada propuesta por Martínez Moreno del pasado, que seleccionó significados y prácticas y desechó otros, resultó a contrapelo de otras versiones del pasado que venían a ratificar a su vez versiones

diferentes del presente. Williams propone establecer en los procesos culturales relaciones dinámicas entre rasgos dominantes, residuales y emergentes, entendidos estos últimos como significados, valores y prácticas que se proponen como nuevos respecto de aquellos dominantes, y que enfrentan, por lo tanto, el desafío de su visibilidad. En el caso de Martínez Moreno, su ensayística de los años sesenta, y la concepción acerca del tema del compromiso que de ellos se desprende, íntimamente vinculada a lo que el escritor entendía por aquellos años que era la literatura, podrían funcionar como rasgos residuales en el planteo que *El color...* realiza sobre este tema. Dicho de otro modo, los textos de *Marcha* y *Número*, para nombrar dos publicaciones emblemáticas en las que había colaborado, respondían a un Martínez Moreno integrante de una generación que se reformulaba a partir del triunfo de la revolución cubana. Lo anterior posiciona el caso específico de un escritor perteneciente a una generación como estado intermedio entre lo social y lo individual, es decir en la articulación entre las relaciones, formaciones y posiciones asumidas como parte de un colectivo y la realización viva de un sujeto, con sus características particulares siempre en proceso de cambio y reconstrucción.

Tomaré como ejemplos reflexiones que Martínez Moreno enuncia en ensayos sobre literatura latinoamericana y europea, en especial “La lección del maestro” dedicado a Anton Chéjov y “Notas desde París”, los dos artículos publicados en *Marcha* en 1960, el primero el 15 de enero y el segundo el 2 de diciembre. Asimismo, “Silencio antes de tiempo” salido en *Número* en mayo de 1964 y destinado a la novela *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos.<sup>98</sup> Para Pino, *Marcha*, en especial durante los años sesenta, desarrolló “una dialectización” y una “superación” (2006, 8) de los modelos de escritores imperantes en la época, según lo propuesto por Claudia Gilman (2003). Así lo mostraron las divergentes respuestas dadas en 1961 por figuras como Benedetti o Ida Vitale frente a una encuesta del semanario, que preguntaba acerca del *deber ser* de la poesía y su creador en el entramado social, y sobre la capacidad del

---

<sup>98</sup> Los artículos mencionados fueron recogidos en *Literatura americana y europea. Tomo II* (1994c). Cito esta edición.

género poético para transformar la realidad. Según el análisis de Rocca al estudiar la historia de *Marcha*, los escritores mencionados “podrían tomarse como síntesis de las dos posiciones centrales del momento en el que la disidencia estética era mucho más profunda que los posibles desentendimientos o matices entre quienes participaban de posturas políticas cercanas” (2015a, 210). Un texto como “La lección del maestro”, que se debatía entre “la biografía, el retrato y el homenaje” (Pino, 2006, 11) a la obra y figura de Chéjov, le permitió a Martínez Moreno tomar postura sobre este tema y plantear que las revoluciones literarias y las sociales pertenecían a ámbitos diferentes (12). En tal sentido, para Pino se busca en ese ensayo “persuadir acerca de que no existe una literatura «comprometida», según la propuesta sartreana del momento, sino que el ideologema «compromiso» es, en todo caso, un efecto y no un dispositivo deliberadamente previsto por los escritores” (12). Desde un enfoque biografista tradicional, Martínez Moreno proponía “una relación situativa, que transparenta el lugar de Chéjov en la sociedad de su tiempo” (12); clave mimética que acompañó toda la obra del escritor uruguayo –“La literatura copia o usa tales vicisitudes” (Martínez Moreno, 1994c, 76)– aunque esto supusiera a la vez el alejamiento de un “arte social” al servicio de la propaganda política, y un valor central otorgado a la forma estética, a “[l]a capacidad del autor de trasponer su tiempo” (Pino, 2006, 15) a través del arte de la palabra. Cuando Martínez Moreno reivindicó a Chéjov por su vasta riqueza como autor, la que provoca que por su brevedad “los esteticistas quieren verlo como a uno de los suyos, en tanto los abogados del arte social lo proclaman como uno de sus adalides” (Martínez Moreno, 1994c, 81) el autor uruguayo formulaba ese equilibrio al que él mismo intentó apostar en su obra. Agrega que Chéjov “profesaba que el deber del escritor consiste en plantear bien los problemas. De ahí para adelante pueden empezar los cometidos del panfletario o del profeta. Y Chéjov no era ninguna de las dos cosas” (82). Sin haber tenido oportunidad en 1960 de leer los aportes teóricos del Círculo de Bajtin, que se conocieron tardíamente en occidente, aunque en concordancia con las críticas que este formuló a los enfoques sociales de la literatura, Martínez Moreno reparaba en la autonomía de la refracción literaria, en tanto devenir y no dogma de las

ideologías existentes, porque “en el proceso de la selección artística y de la composición de material ideológico, el artista se autoafirma solamente en cuanto artista” (Medvedev/Bajtin, 1994, 64). Menos radical que la propuesta de quien dirigía la sección cultural de *Marcha* a comienzos de los años sesenta, Rama, “[p]or entonces decidido a desmontar [...] a la «objetividad», la estilística, el impresionismo crítico y el esteticismo” (Rocca, 2015a, 207) Martínez Moreno creyó posible integrar el vínculo entre mundo y obra sin que ello significara renegar del cuidado de las formas artísticas, tomando como referencia a autores canónicos del campo literario europeo y anglosajón, representantes de una categoría que más tarde la posmodernidad se encargaría de vilipendiar: la de *alta cultura*.

El proyecto sartreano, de fuerte influencia en América Latina, resulta cercano a la postura adoptada, en tanto promovió la toma de conciencia de los procesos históricos en los que el individuo se encuentra inserto.<sup>99</sup> El mandato que atraviesa al intelectual, en su ineludible estar en el mundo como sujeto histórico que se enfrenta con actitud crítica a sus circunstancias, reaparece en “Notas desde París”, artículo en el cual Martínez Moreno habla de su tiempo presente como de “un proceso de despertar necesario”. Expresa: “Confíemos en que habrá fuerzas en todos para recorrer –y aun impulsar y precipitar– este trance de purificación irrenunciable, de encuentro con una realidad, con un deber y con un tiempo que son (nos gusten o no) los que nos toca vivir y cumplir” (1994c, 101). De acuerdo con lo propuesto por Gilman en el proceso de conversión del escritor en intelectual comprometido, estos “elaboraron la hipótesis de que debían hacerse cargo de una delegación o mandato social que los volvía representantes de la humanidad” (2003, 59). Tal vez el uso del *nosotros* en la cita de Martínez Moreno, que no delimita con claridad su alcance, anunciaba el paso que el propio Sartre intentó dar frente a los sucesos del mayo francés de 1968 y la creciente deslegitimación del intelectual comprometido: el de pensar un nuevo tipo de intelectual, que no funcionara solo como “testigo ejemplar” y en cambio como

<sup>99</sup> Gracias a la gentileza de Carmen García de Martínez Moreno pude comprobar un dato predecible: la presencia en la biblioteca que perteneciera al escritor de toda la obra de Sartre en francés.

conciencia colectiva que promoviera la visibilidad de otras voces. “El compromiso, para Sartre, no es más que la presencia *total* del escritor en lo que escribe; no es otra cosa que asumir la responsabilidad de una representación y un testimonio del mundo a través de la palabra” (Uribe Merino, 2006, 36). El énfasis sobre la figura del escritor se orientaba hacia su “conciencia”, no en términos biográficos: lo representaba su voluntad de compromiso y la firme convicción de que la conciencia podía modificar a su vez, al dar cuenta de los problemas sociales contemporáneos, la conciencia del público (Gilman, 2003; Altamirano, 2006). La *mea culpa* que asumía Martínez Moreno al creer que los escritores de su generación no habían “trabajado suficientemente” para interesar a lectores que no fueran “literatos” (1993a, 70) recogía la concepción del compromiso sartreano, para la cual el imperativo estético suponía otro en el orden de lo moral (Sartre, 1957). También Benedetti (2014) había escrito sobre el “lector-escritor”.

Si como señalara Uribe Merino, el proyecto sartreano “descartaba la pretensión de una literatura pura, no responsable” (2006, 37) la reflexión de Martínez Moreno en “Crisis del escritor puro” reparaba en que la ausencia de una comunicación de escritores con el lectorado no solo resultaba un acto de egolatría, asimismo de irresponsabilidad. Para Martínez Moreno el camino del escritor en la búsqueda del interés de su público debía ser el de la “inserción vital”, el del “activo compromiso [...] con relación a lo cotidiano y vigente [...] que ocurre en su país, que alienta en su medio, que palpita en el aura de las preocupaciones comunes” (1993a, 73), sin que esto supusiera la pérdida de la calidad artística, como propuso Sartre: “nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene” (1957, 12). Gilman ha fundamentado cómo en la primera parte de los años sesenta en América Latina la toma de conciencia de las deficiencias de la comunicación literaria, es decir la falta de acceso de los intelectuales a amplios sectores de la sociedad que no se constituían como lectorado resultó un desafío recurrente y una preocupación para los primeros; en tal sentido el análisis sartreano sirvió para pensar “además de los contenidos y formas literarias, el modo de adaptarlos a un público, basamento primordial de la

politización y representación estética de la sociedad en cuyo entramado el artista debe insertarse para cumplir con su función específica” (2003, 86). 127

La politización de las letras después de la revolución cubana no implicó inicialmente el desplazamiento del rol protagónico que la comunidad intelectual cumplió en la construcción de los valores de la opinión pública. Sin embargo, si desde su génesis histórica los intelectuales encontraron su razón de ser en la separación entre trabajo manual y trabajo intelectual (Altamirano, 2006, 56) el paulatino valor que en el modelo cubano de los años sesenta cobró la acción sobre la palabra terminó cuestionando el papel de los intelectuales en su rol de exégetas y censores de la revolución: debía apostarse al “proletariado intelectual” (Gilman, 2003, 170), a la militancia política activa de estudiantes y obreros, como si de esa manera lograra sortearse la ambigua ubicación social de los intelectuales, su vínculo histórico con intereses económicos propios del sistema capitalista (Altamirano, 2006, 56). Martínez Moreno integró tempranamente en sus ensayos una postura crítica respecto de este antiintelectualismo que se iba imponiendo en el campo latinoamericano. Consistió en la “posición adoptada por la fracción de los intelectuales que se autodenominó revolucionaria, como resultado de su radicalismo ideológico y del crecimiento del valor de la política y sus lógicas de eficacia e instrumentalidad” (Gilman, 2003, 29-30). El rechazo de Martínez Moreno se hizo notar en un ensayo publicado en 1964 en *Número*, al celebrar la publicación de la novela del español Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio* y con ella la actitud valerosa de las nuevas generaciones de narradores de la península frente a la censura franquista, incluso en circunstancias de prisión política: “Para dar en cara a quienes crean que *escribir* es una mala palabra, [Martín-Santos] escribe. Para afrontar a quienes imponen que este sea, en España, «un tiempo de silencio» en que «todo consiste en estar callado», habla. A su riesgo, y también para la soledad de su triunfo” (1994c, 116).<sup>100</sup> Similar postura adoptó en su valoración de lo discutido en el encuentro de escritores de Chile de 1969, instancia en la cual declaró que “[l]o más grave de esto es que el escritor está en todo esto en una condición de sospechado, de sospechado de corrupción, de

<sup>100</sup> Cito la versión reunida en *Literatura americana y europea. Tomo II* (1994c).

sospechado de molicie, de sospechado de venalidad” (citado en Gilman, 2003, 163). Aunque Martínez Moreno redobló su visibilidad como hombre de acción a partir del inicio del terrorismo de Estado, etapa que Jerónimo de la Sierra (1996) caracterizó como una “dictadura constitucional” al instalarse las Medidas Prontas de Seguridad durante el gobierno de Pacheco Areco, acciones que el escritor llevaría adelante, dentro de sus posibilidades, hasta su salida del país a través del ejercicio de la abogacía, dicha actividad apostó a la potencia discursiva como forma de intervención práctica en la sociedad, a la confianza en el poder del capital simbólico y la convicción de que el trabajo intelectual es político. Para ello se valió de una estructura de sociabilidad intelectual clave del medio siglo latinoamericano, anterior a la revolución tecnológica, como fue la prensa periódica: los debates en *Marcha*, por ejemplo (Pino, 2002, 2006; Rocca, 2015a), en los que Martínez Moreno participó activamente, buscaron posicionar los problemas locales en clave continental, analizando los vínculos entre política, historia, literatura, derecho. Así lo demuestra la extensa ensayística reunida en *Los días que vivimos* (1993b) y textos del período publicados en *Ensayos. Tomo II* (1994b); destaco aquellos que buscaron intervenciones sociopolíticas específicas, como “Contexto real actual de los Derechos Humanos en Uruguay y en América Latina” o “La amnistía viene del fondo de nuestra historia”, de 1971 y 1973 respectivamente.

En el plano estético, si en el auge del sartrismo había resultado posible sostener la distinción entre el compromiso de la obra y el del escritor, y la voluntad normativista del período no había impedido aún que algunos creadores optaran por una estética realista y otros por un arte vanguardista o “neo-realista” (Rest, 1964), es decir, promover el *avance* de la cultura a la par que la sociedad toda se transforma, la posterior hegemonía del antiintelectualismo y la creciente desconfianza en la palabra como estrategia de acción social derivaron en el rechazo del cosmopolitismo y la erudición. En su formulación más rígida, la cultura no resultaba burguesa solo si podía producirse por el conjunto del cuerpo social, lo cual redobló la apuesta por géneros como el testimonio o la canción de protesta, que constituyeron “la operación fundamental del arte político o

revolucionario” (Gilman, 2003, 338). Más allá de su sostenida defensa del valor estético, Martínez Moreno evidenció, al publicar *El color...*, la incidencia en su literatura de esta apertura a nuevas estrategias comunicativas que propiciaban la extensión de las “condiciones de producción y recepción” (345), tal como expuse al analizar la novela en términos de ficción testimonial.

129

Cuatro años más tarde de la controvertida aparición de *El color...*, el 19 de enero de 1985, Martínez Moreno publicó en *La Jornada* un artículo sobre la reciente novela de Vargas Llosa, *Historia de Mayta* (1984); lo tituló “Quién era Mayta y quién es Vargas Llosa”.<sup>101</sup> Nuevamente la preocupación del autor uruguayo consistió en argumentar acerca de lo inadecuado que resultaba la valoración de la obra de ficción de un escritor en clave política, o como en el caso de Vargas Llosa, la incidencia en la lectura de sus novelas de una figura política en notorio y creciente alejamiento de la izquierda latinoamericana. El planteo de Martínez Moreno se sostenía en que dicho viraje y los debates que había provocado en el campo intelectual “entorpece indeseablemente una visión justa del tema, del asunto y de su tratamiento” (Martínez Moreno, 1994c, 228). No obstante, su argumentación no dejaba afuera a la figura del escritor peruano, sobre quien opinaba: “se ha dado tiempo para atender a los problemas del continente y para cambiar, en forma dinámica y con el avance de la madurez de su edad, en los juicios que comporta o implica su apreciación acerca de los mismos” (228). En efecto, *Historia de Mayta* propone el apoyo a la revolución como inmadurez juvenil: uno de sus personajes, el alférez Vallejos, se describe desde el comienzo como un joven idealista, con impulsividad hacia la causa revolucionaria en estado impoluto. En el propio Mayta, cincuentón y deslumbrado y renovado en su entusiasmo frente a los planes y la energía del alférez, predomina la incapacidad de prosperar en la vida, de *madurar*, pues no logra estabilizarse laboral y económicamente en beneficio de una infértil dedicación a la militancia; tampoco logra llevar adelante su vida vincular, condenada al fracaso y la soledad por una homosexualidad no asumida.

---

<sup>101</sup> Fue recogido en *Literatura americana y europea, Tomo II* (1994c), edición que citaré en esta tesis.

Casi treinta años más tarde de que Fidel Castro ingresara en La Habana con sus tropas revolucionarias, Vargas Llosa afirmaba que aquella utopía, legitimadora de la violencia política, “ha generado tipos y episodios que pueden ser fascinantes, a veces de un enorme heroísmo y de una gran generosidad, pero desde el punto de vista social e histórico creo que ha sido una tragedia para América Latina, una verdadera catástrofe” (Setti [entrevista a Vargas Llosa], 1989, 57-58). Por su parte Martínez Moreno instalaba en su artículo el tema de la adhesión a la revolución cubana y el posterior alejamiento de Vargas Llosa a la causa, proceso que se había iniciado a finales de los años sesenta, con el *caso Padilla*.<sup>102</sup> La preocupación mayor del escritor uruguayo era la defensa de la separación entre actividad política y actividad creativa, sin considerar por momentos, u otorgándole un discutible segundo plano, a la refracción que *Historia de Mayta* proponía respecto del horizonte ideológico referido a la revolución cubana: mientras en la novela el levantamiento de Jauja en el que participan sus personajes Mayta y Vallejos se sitúa en 1958, fecha en la cual la revolución castrense se proponía como el futuro deseado, los acontecimientos reales ocurrieron en 1962, es decir bajo la influencia del triunfo cubano. El estratégico cambio de fecha en la novela le quitaba a la revolución en la isla el protagonismo y la incidencia sobre los demás países latinoamericanos. Asimismo, le permitía a Vargas Llosa afianzar la idea de que el proyecto revolucionario había resultado un fracaso. Afirmaba en una entrevista: “el episodio [en Jauja] fue en la realidad casi tan pequeño y absurdo como en el libro” (57). La separación propuesta por Martínez Moreno se vuelve difícil de sostener: “[u]na obra literaria tiene derecho a ser juzgada por sus méritos intrínsecos y no por un cálculo tan aleatorio y frágil como el de la estrategia de lo literario puesto al servicio de lo político” (1994c, 231). Tanto *El color...* como *Historia de Mayta* mostraron, por las temáticas que eligieron y los referentes a los que apelaban, la falacia de

---

<sup>102</sup> El encarcelamiento del escritor Heberto Padilla en Cuba en 1971, acusado de atentar contra la revolución en su literatura, significó la ruptura del gobierno cubano con un sector de la intelectualidad, en el cual se encontraban Cortázar, Vargas Llosa, Octavio Paz, Sartre, entre otros. Gilman (2003) dedica un capítulo de su investigación a analizar este episodio. Martínez Moreno no firmó las declaraciones contra el gobierno cubano; tampoco se manifestó a favor.

considerar que su dimensión comunicativa podía medirse en términos de “méritos intrínsecos” (Candido, 1995), entendidos como forma o dominio del lenguaje vaciado de ideología. Es decir, que el elemento social pudiera entenderse solo *materia* y no parte constitutiva de la creación artística. El planteo de Martínez Moreno resultaba un retroceso teórico para quien había reflexionado tempranamente sobre el problema de la escritura y demostrado en la práctica creativa una “síntesis infisurable” entre forma y contenido (Rocca, 1996, 174).

Para Martínez Moreno, el propósito de *Historia de Mayta* era realizar “una indagación en busca del tiempo perdido” (1994c, 227), de un personaje y de una época, una estrategia para pensar el presente organizando la retórica del recuerdo a la que él mismo se enfrentó al escribir desde el exilio *El color...*. Sin embargo, una diferencia entre los dos escritores podría entenderse como aquella que dista entre un sofista y un socrático: el primero, en este caso Vargas Llosa, considera que el discurso construye lo real; el segundo, Martínez Moreno, que la acción de ficcionar, como sinónimo de invención, no anula la existencia de la verdad. Esto explicaría la crítica de este último al hecho de que *Historia de Mayta* presente aspectos inventados, sin justificación histórica, como la homosexualidad del protagonista, y que algunos recursos en el manejo temporal de la novela “siembren puntos de equivocidad”: “habríamos preferido que una mayor linealidad rindiera una mayor cuota de precisión al caso que se sustancia” (233). Lo que Martínez Moreno no comparte es que la libertad creadora del novelista lo conduzca a no establecer fidelidad con las fuentes consultadas, o simular un proceso de investigación inexistente que burle los protocolos de lectura. Postura teórica alejada de un Vargas Llosa dispuesto a manifestar con ironía: “un Perú de apocalipsis, devastado por la guerra, el terrorismo y las intervenciones extranjeras. Por supuesto que nadie reconocerá nada y que todos creerán que es pura fantasía” (1984, 321). Tal vez por ello esta novela resultaba para el propio Vargas Llosa su obra “más comprometida”, según cita Martínez Moreno (1994c, 230),<sup>103</sup> aunque el escritor uruguayo haya entendido, creo, tal afirmación en otro sentido que el propuesto por el peruano: comprometida, para el *escritor-sofista*, con el propósito

<sup>103</sup> El artículo de Martínez Moreno no especifica datos de la cita.

de burlar la idea de que la literatura debe reverenciar los acontecimientos del mundo. La apuesta creativa de Vargas Llosa para cumplir dicho fin no consistió en anular referentes; desmontó en cambio, desde la propia obra, el modelo de la “novela testimonial revolucionaria” (Gilman, 2003). 132

Aunque la articulación entre preocupaciones estéticas y políticas continuara entendiéndose para Martínez Moreno en 1985 desde el concepto de compromiso sartreano, el discurso intelectual de los años ochenta había girado en dos direcciones antagónicas. Vargas Llosa representó una de ellas: aquella que adoptó el nominalismo posmoderno como estrategia para divorciar la ética y la estética. La contraria, que radicalizó ese vínculo y “confundió valores estéticos con ideológicos” (Morandi, 1970; citado por Gilman, 2003, 336) fue la postura adoptada por la intelectualidad cubana y su transformación del escritor comprometido en revolucionario. Sostener, como Martínez Moreno intentó hacer, la discusión en su estadio de los años sesenta explica la incompreensión a la que debió enfrentarse al publicar *El color...*

### III. Tortura y cárcel política en *El color que el infierno me escondiera* 133

#### 1. Ficción testimonial y figura de autor

Como se planteó anteriormente al analizar la apuesta hasta los años sesenta de un sector de la literatura latinoamericana por géneros que acompañaron la redefinición del escritor en términos de intelectual revolucionario, los códigos estéticos de décadas posteriores pusieron a prueba el paradigma de la especificidad literaria y los límites interdisciplinarios. Nuevas sensibilidades buscaron estrategias discursivas para denunciar los problemas sociales, disminuyendo las distancias entre los acontecimientos del mundo y su representación ficcional; para Linda Hutcheon (2004), la posmodernidad desarrolla una “metaficción historiográfica” que restituye los lazos entre mundo y literatura, a un tiempo que se enrarece y complejiza la cuestión de la referencialidad. La figura de autor resulta cada vez más pertinente e imbricada en los textos.

El primer capítulo de *El color...* presenta una digresión autobiográfica, al introducirse una primera persona que reúne referencias vinculadas a datos biográficos del autor: la presencia en las salas montevidéanas de quien ejerciera la crítica teatral durante años, su participación en setiembre de 1969 en un encuentro de escritores en Chile. La anécdota interrumpe la narración en tercera persona sobre un asesor norteamericano, Mitrione, que se inició como relato organizado a partir de un texto previo, *Pasaporte 11333. Ocho años con la CIA* (1978) de Manuel Hevia Cosculluela, un cubano que según su testimonio se mantuvo infiltrado desde 1962 hasta 1971 entre los hombres de la CIA actuantes en Uruguay. Es decir, Martínez Moreno deja en suspenso durante algunas páginas la presentación del asesor en manos de un narrador heterodiegético para contar cómo él mismo vio a dicho asesor fortuitamente en el teatro Solís, por qué en esa oportunidad reparó en aquel “señor gordo de patillas grises” (1981, 13). La funcionalidad de esta digresión autobiográfica podría interpretarse de diversas

maneras. El lugar que el yo se otorga es el de un ciudadano cualquiera, que reconoció el encuentro casual con el asesor al ver en la prensa su rostro junto a la noticia de su asesinato: “Pocos días más tarde habré visto la foto del hombre, en el diario del primero de agosto, y la imagen de aquel encuentro reflotará en memoria, creeré tenerla otra vez ante mis ojos (la foto toma el mismo lado de perfil que yo le vi)” (14). Asimismo, tal digresión promueve la instalación de temáticas estructurantes de la novela: el papel del testigo y las estrategias mediante las cuales se logra organizar discursivamente los recuerdos, el vínculo entre vida y política en una sola dimensión de existencia, en la medida en que las historias de los personajes que integran *El color...*, algunos de ellos recordados por su participación en sucesos puntuales de la historia reciente uruguaya, otros al borde del anonimato, se volverán la clave desde la cual acercarse, entender, tratar de explicar un pasado que se analiza en simultáneo desde lo social y lo individual.

Finalmente, el fragmento autobiográfico señalado permite analizar el papel del escritor, entendido como intelectual comprometido, en dicho proceso de reconstrucción memorialística e histórica. Como señaló Coll, el autor de *El color...* no logra separarse del mundo narrado, “hecho por lo demás común cuando se narra algo sacado de la vida personal, o de la historia contemporánea de una sociedad de la cual uno ha sido testigo” (1991, 37); en algunos tramos de la novela, como el anterior, con la inclusión de un narrador homodiegético que se acopla a la figura del autor; en otros, a través de juicios morales, como un pasaje al final del capítulo “El asesor (II)”, resaltado en su diagramación visual dentro de las páginas de la novela –ocupa un espacio alineado a la derecha, similar a la disposición que adoptan los epígrafes–: “Praderas, niños que juegan cricket y no son ajenos, césped verde y mullido en el distante verano de Richmond. ¿Cabrá un gordo así, no disonará un profesional jubilado del horror en semejante paisaje?” (Martínez Moreno, 1981, 71). Lo que parece inofensivo puede esconder el mal; la postura orienta la lectura sobre el asesinato de Mitrione que se narrará en el capítulo siguiente hacia su justificación, ya que el suceso llevado a cabo por el MLN se presenta como un acto de altruismo: la ejecución quitó del canasto la manzana podrida. Otro ejemplo en el cual Martínez Moreno formula un juicio

moral se encuentra al inicio de “Caragua (III)”, afirmación que implica una toma de posición con respecto al asesinato de Pascasio Báez: “La muerte de un hombre tiene que ser siempre un argumento central. Por eso, entre otras cosas, son tan estúpidas las guerras: derrochan y sacrifican, al mismo tiempo, miles de argumentos centrales” (171).

En los veintidós capítulos que integran *El color...* la figura autoral funciona como la de ese gran arquitecto que mueve los hilos de las distintas voces textuales y reconstruye de esta manera la historia de un país. En algunas oportunidades el autor propone la polifonía a través del uso del estilo indirecto libre, como en “Los candelabros”, capítulo en el cual tiende a volverse difuso el límite entre la voz del narrador y las de los personajes. En otras, los personajes toman la palabra a través del estilo directo o transformándose en narradores, como ocurre con Ulyses o Nino. El criterio por parte del autor sería el de permitirles transmitir su puñado de historia que contar, su experiencia y posición en los procesos históricos, aunque esta resulte inquietante o contraria respecto de la del propio autor. Por ejemplo, sobre el segundo capítulo, “In no way can it be said that Martínez Moreno prefers Gaetano’s voice to that of the Tupamaros; he also «allows» the Dottore to damn himself in his own words with an admission of his fascist past” (Stone, 1994, 181).<sup>104</sup>

Una nota prerredaccional encontrada en la *Colección* da cuenta de la conciencia con la que el escritor previó el juego de las voces textuales:

Habrán capítulos en tercera persona [...] y en ellos nunca se dirá “pensó”, “supuso”, etc., verbos en formulaciones subjetivas que supongan el demiurgo del novelista omnipresente. Los capítulos subjetivos irán en primera persona pero será solo la subjetividad referida al que dice *yo*. Cuando se refiera a otro se formularán las apreciaciones en un contexto de “supongo que cree”, “pienso que supone”. [...] El que dice *yo* cambia o puede cambiar de capítulo a capítulo. El *yo* es así una pluralidad confidencial sucesiva.<sup>105</sup>

Tales decisiones en el orden de lo estructural también atañen a la modalidad recurrente para presentar a los personajes de la novela. Si bien *El*

<sup>104</sup> Propongo esta traducción: “De ninguna manera se puede decir que Martínez Moreno prefiera la voz de Gaetano a la de los Tupamaros; *permite* que el Dottore se condene en sus propias palabras con una admisión de su pasado fascista”.

<sup>105</sup> Resaltado en el original (*Colección*, materiales sin catalogar).

*color*... renuncia al desarrollo de una trama novelesca tradicional, y los capítulos se presentan con una autonomía relativa entre sí, los hilos del entramado existen, aunque se tejan con sutileza. Los cruces de personajes entre los capítulos, aunque puedan pasar desapercibidos, son recurrentes. En “El asesor (III)” el chofer que conduce al protagonista rumbo al lugar de su ejecución posee como nombre de guerra Francisco, y su muerte, que se anuncia en ese mismo capítulo al pasar –“un par de años más tarde un preso lo vería muerto y sentado y estaqueado, en la piecita de trabajos de un cuartel” (Martínez Moreno, 1981, 79)– constituirá la trama de otro capítulo posterior, “De corpore insepulto”. En otro caso, el mismo personaje, Jorge, integrante del movimiento y dueño de una casa en el barrio Punta Gorda que las Fuerzas Armadas le confiscaran para transformar en centro clandestino de torturas es mencionado en “Los pieles rojas” y en “Mar Mediterráneo”. También se repite la referencia a hijos de militantes robados por las fuerzas represivas, como en el capítulo “Mar Mediterráneo” –“había niños extraídos de junto a esos padres, muertos o prisioneros estos” (217)–, y después en “La Arboleda”: “tampoco se ha sabido que un niño de tres años, hijo de una de las parejas masacradas, haya desaparecido de la calle Sarratea y haya denuncias en las comisarías de Buenos Aires” (238). Tal manejo de la información y de los personajes de la novela constituye parte de una estructuración que su creador pensó y diagramó, y de la que los materiales prerredaccionales dan cuenta. Martínez Moreno elige que sus narradores homodiegéticos nunca sean nombrados, y sin embargo el lector pueda conocer sus identidades en otros capítulos:

El procedimiento será el de que ese narrador en primera persona, ese *yo* innominado, se atribuya alguna frase dicha por él antes y en uno de los capítulos *objetivos* anteriores, narrados en tercera persona, esa frase aparezca atribuida a un personaje dado. De ese modo, el lector podrá saber entender, caso por caso, quién es *yo* en cada capítulo subjetivo, ese *yo* cambiante.<sup>106</sup>

No obstante, en el último capítulo, “...Sobre esos huesos muertos”, Martínez Moreno propone suspender la mediación novelística y denunciar a viva voz el desasosiego frente a la muerte de jóvenes guerrilleros con nombre y

<sup>106</sup> Resaltado en el original (*Colección*, materiales sin catalogar).

apellido identificables, documentados: Jorge Salerno, Fernán Pucurull, Cecilia Gianarelli, Roberto Rhon y otros. Junto a las historias de sus trágicas caídas hace irrumpir lo ensayístico, lo testimonial, lo autobiográfico, y se transmite el dolor del exiliado, la ausencia de seres queridos y de lugares. Martínez Moreno retoma el epígrafe de la *Commedia* elegido, “Fer la città sovra quell’ ossa norte”, “Levantaron la ciudad sobre esos huesos muertos” (Canto XX del Infierno) y agrega: “eso nos va a quedar, en los años que sigan” (1981, 240). El hecho de formar parte de la materia narrada queda demostrado con el uso de la primera persona del plural. La culminación de la novela interpelará la cercanía del lector con los hechos: “¿Dónde estará hoy tu casa, dónde tu patria? (260).

La novela funciona como ese testigo que denuncia lo que de otra manera quedaría sepultado; así se evidencia en “La ópera de los cuatro mendigos (II)”, capítulo en el que se especula sobre el ocultamiento en los tubulares del cementerio de los cuerpos de los bichicomos asesinados por Mitrione: “Ver todo aquello, desde atrás del perfil de una tumba sombría, puede costar la vida” (50). La literatura del exilio, como *El color...*, resulta el espacio para la denuncia de la impunidad, sin que la vida corra los mismos riesgos, el espacio para gritar que el horror se ha instalado en las situaciones más cotidianas y en apariencia inofensivas de la vida social uruguaya, incluso teñidas de altruismo y fines colectivos, como la conversión de los cuerpos de los torturados “en piezas anatómicas para las Facultades” (50). El bien esconde el mal, como en la cómoda casa de Malvín en la que vive el asesor y se escucha música hawaiana para que los vecinos no oigan los gritos de la tortura provenientes del sótano. El autor, ese testigo audaz que se entromete en aquello a lo que no se lo ha habilitado, cuenta y denuncia en los casos en que posee la información necesaria para hacerlo, o narra especulando cuando no ha podido observar de manera directa aquello que intuye.

Este tema del testigo se plantea asimismo por boca de Pereira Reverbel en “Monólogo de Ulyses”: “yo estaba muy tranquilo y muy frío, muy dueño de mí mismo viendo todo lo que me pasaba como si le pasara a otro, presenciando todo como un espectador y como un espectador que tuviera que recordarlo luego...” (52). La intervención del personaje habilita a pensar los diversos grados de

involucramiento del testigo, y cómo este trasciende con su saber a partir de lo que ha visto, oído, leído, experimentado los intereses individuales e interviene en los temas comunes, o dicho en palabras de Rancière (2009b), en el reparto de la palabra y de los saberes. La función como intelectual asumida por Martínez Moreno da cuenta de tal preocupación. Desarrollando la hermenéutica del capítulo “Monólogo de Ulyses”, podría establecerse una distinción entre el “testigo” y el “herido”, es decir entre el secuestrado que no ha sufrido daños, el propio narrador homodiegético, aquel que “estaba muy tranquilo y muy frío, muy dueño de mí mismo viendo todo lo que me pasaba como si le pasara a otro” (Martínez Moreno, 1981, 52), en contraposición al secretario de Pereira Reverbel, que sufre el impacto de un balazo, se descontrola, insulta a los captores tupamaros. Mientras el primero analiza la situación que observa, el segundo la vive con la intensidad de la experiencia; por esto el primero estará en condiciones de delatar a su captor y el segundo no podrá hacerlo. El autor de la novela resulta juez y parte de esta dicotomía: a veces adquiere la mirada del testigo racional, en otras pone a prueba su sensibilidad ante los hechos que narra, a un tiempo que trasciende las perspectivas particulares y asume la tarea de organizar el puzle de voces. Detectar el dramatismo de la condición humana en situaciones de vida o muerte, por ejemplo al identificar la soledad del asesor en el momento de su ejecución, no supone la piedad o la empatía; la literatura significa el espacio en el cual se construyen los *huecos* de la historia con imaginación, apelando a una dimensión que en términos sartreanos resultaría genuina por dirigirse al *deber ser*. Como afirmara Juan José Saer, la ficción, en lugar de eludir los rigores de la *verdad*, repara en la complejidad de su abordaje: “Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento” (1997, 12).

## 2. Heroísmo y derrota

Me propongo argumentar cómo el tema del compromiso, analizado en el capítulo anterior, se refracta estéticamente en la novela, cómo dialoga el texto con el horizonte ideológico, considerando rasgos residuales, dominantes, emergentes

(Williams, 2000) que formaban parte del campo intelectual respecto de dicho tema en el contexto de aparición de la novela.

La figura de distintos tupamaros ocupa el protagonismo de varios capítulos. Joaquín Andrade destaca desde Cuba, al iniciarse la década del setenta, el retrato brindado sobre los integrantes de este movimiento que aparecía en el libro de María Esther Gilio, *La guerrilla tupamara*, premio inaugural de la categoría Testimonio en Casa de las Américas en 1970: “anónimos, corajudos y enteros militantes uruguayos son, en su expresión de rebeldía, una manifestación estética que merece la dedicación de un escritor” (1971, 172). La novela de Martínez Moreno opta por una mirada menos épica, situada en la dimensión trágica de hombres enfrentados a tomar decisiones decisivas en medio de los avatares de la acción guerrillera, como ocurre con la ejecución de Pascasio Báez luego de extensas discusiones dentro del movimiento y búsquedas de alternativas. En la serie “Caragua” el personaje Marcos, “El Cura”, encargado de vigilar al peón rural secuestrado por la organización, expone las razones por las cuales este no debería ser ejecutado, plantea alternativas que dignificarían al movimiento, desenmascara la hipocresía que la revolución puede esconder: “No propongo soltarlo ahora. Propongo retenerlo y concientizarlo, no largarlo ni matarlo” (Martínez Moreno, 1981, 147); “[d]ecimos siempre estar por gente como esa, por bruta que sea; decimos estar haciéndolo ahora por ellos, ese es el sentido del Tatú. Y a la primera dificultad ¿se nos hará tan claro que todo eso es una pura retórica?” (140).<sup>107</sup> Marcos encarna en la novela el conflicto moral que conlleva la decisión, antitético con las fuerzas represivas, que operan sin piedad ni remordimientos de conciencia.

No parece casual el hecho de que *El color...* haya descartado las acciones más laureadas de la historia de los tupamaros, como la toma de Pando o el robo a la financiera Monty,<sup>108</sup> y en cambio eligiera episodios que narran “la

<sup>107</sup> El Plan Tatú del MLN consistió en la organización de pequeños focos de acción en el monte que se mantenían ocultos en refugios subterráneos; estos tenían el propósito de llevar al medio rural la acción revolucionaria.

<sup>108</sup> El 14 de febrero de 1969 integrantes del MLN ingresaron armados a la sede de la financiera Monty, que funcionaba con el Banco de Crédito, llevándose dinero en efectivo, libros de contabilidad y otros documentos probatorios de actividades ilícitas de la empresa. Entre sus

cotidianeidad de la guerrilla: las torturas recibidas en las cárceles y cuarteles, la vida clandestina, la vida del preso, el impacto de la vida del guerrillero en su familia” (Coll, 1991, 23). A diferencia de figuras como Mitrione, Pellegrini Giampietro, Pereira Reverbel los miembros del MLN mencionados, aunque intuyo que en todos los casos poseen un correlato histórico (desconozco gran parte de ellos) estos no resultan de sencilla identificación si el lector no posee un conocimiento minucioso, diría de primera mano, de la interna del movimiento. Solo los caídos, a modo de denuncia y homenaje, son nombrados sin rodeos, como en el cierre de “La Arboleda” o en “...Sobre esos huesos muertos”.

En el juego de voces múltiples desde el cual se estructura el texto, la primera mirada que se brinda sobre los tupamaros se encuentra en boca de uno de sus secuestrados, el empresario Pellegrini Giampietro, quien, como mencionara, da título al segundo capítulo, “Il Dottore Gaetano”, y volverá a aparecer en “Nino”. En calidad de narrador homodiegético, Gaetano narra la disconformidad manifestada a sus captores frente a las condiciones en las que ha sido encerrado en “una angosta fosa de tierra” (Martínez Moreno, 1981, 42). Frente a la respuesta obtenida por ellos –“Los ricos están demasiado acostumbrados al bienestar, me dijo; nunca han pensado que otros carezcan de él” (42)– expresa: “Había como un maniqueísmo de izquierda en estos juicios” (43). La afirmación no parecería responder solo a la opinión aislada de un personaje; Martínez Moreno llega a establecer un diálogo posible entre Pellegrini y los tupamaros que lo vigilan, al tratar la literatura sobre las guerras europeas, dimensión poética que más adelante resultará central en “Nino”.<sup>109</sup> “Les asombró que un banquero conociese a Brecht, les gustó el apólogo sobre aquel alemán que se mantiene indiferente mientras se llevan a los comunistas porque él no lo es y a los judíos porque él no lo es y advierte que es demasiado tarde cuando los nazis ya vienen por él” (44). Este diálogo entre personajes enfrentados supone un descubrimiento mutuo, una

---

clientes se encontraba Pereira Reverbel. Monty no realizó denuncia alguna frente al asalto, puesto que desde 1967 la actuación comercial de las financieras en el mercado uruguayo era ilegal.

<sup>109</sup> Una de las notas de la *Colección* organiza la historia de Pellegrini Giampietro en dos: una “prosaica”, que correspondería al capítulo titulado “Il Dottore Gaetano” y otra “poética”, el capítulo “Nino”, en el cual se integran dos poemas atribuidos al personaje y se trata la afición del banquero por la poesía (*Colección*, materiales sin catalogar).

bandera blanca que, por un instante, deja de lado las distancias ideológicas. El territorio que permite tal encuentro y espacio de reflexión es el de la literatura: “Debo confesar mi sorpresa, sin duda debido a mis prejuicios sobre el sitio y su gente. Cometí una torpeza: «¿Así que un hombre de acción puede saber quien fue Petrarca?» [...] acababa de enterarme que los guerrilleros también leen” (44-45). 141

En *El color...* el abordaje del tema del heroísmo implica situarse en el análisis de la condición humana enfrentada a los límites de la muerte, y a la literatura como un encuentro posible de conciencias que traspasan sus circunstancias, en el sentido formulado al comentar el ensayo de Martínez Moreno, “Notas desde París”. A dicha reflexión responden las palabras del narrador previas a la ejecución del asesor en manos del movimiento armado, porque el suceso no pierde su dramatismo a pesar del ser humano moralmente despreciable que protagoniza la acción: “Si tengo la obligación de imaginarme a un hombre en una situación dramática, aquí está el hombre y aquí está la situación. Es una situación de abandono; de abandono final y de muerte” (79). Uno de los planteos de la novela se formula con las palabras de Gaetano: “Todas las persecuciones son patéticas, le dije. Todas las persecuciones pueden tener grandeza, en cuanto el hombre que las sufre la tenga o a partir de las circunstancias pueda arañarla” (45), aunque acto seguido su condición de fascista aborta la posibilidad de contacto, la ideología que lo separa de sus captores se instale y ya no haya lugar para el diálogo. Coll entendió que tal interés por evitar posturas maniqueas no le impide al autor tomar posición, puesto que la novela “contrasta el trato inhumano al que son expuestos los guerrilleros en las cárceles oficiales y el que reciben los secuestrados en la cárcel del pueblo” (1991, 14-15). Queda demostrado en el capítulo “Monólogo de Ulyses”, cuando Pereira Reverbel afirme que ningún tupamaro “fue grosero o descomedido o brutal” (Martínez Moreno, 1981, 55); asimismo en “Nino”, cuando transcurridos diez años del secuestro, Pellegrini Giampietro insista en el buen trato recibido.

La literatura exaltante de los movimientos armados latinoamericanos en general destacó la imagen de hombres de acción sostenidos por la fortaleza de sus ideales, dispuestos, llegada la represión y la tortura, a resistir hasta el final, a dar

la vida antes que sucumbir en manos enemigas, modelos heredados del imaginario militar (Longoni, 2007, 125). *El color...* recorre otro camino, propone otro protocolo de lectura para esta literatura “posterior a la caída” (Stone, 1994), ya que el orden de los capítulos presenta primero las acciones brutales de fuerzas represivas encarnadas inicialmente en la figura del asesor y las voces de los secuestrados, los *enemigos* de la guerrilla, para más adelante relatar episodios de abusos y torturas, es decir los alcances del terrorismo de Estado en “Los pieles rojas”, “La libertad firmada”, “De corpore insepulto”, “...Paraíso del mundo”, “18 de mayo”, “Julio y la niñez del General”, “Mar Mediterráneo”, “La Arboleda”, “...Sobre esos huesos muertos”. Si bien los acontecimientos históricos que se recrean en *El color...* abarcan el período comprendido entre 1968 y 1979 –desde el secuestro de Pereira Reverbel hasta el momento en que Pellegrini Giampietro recuerda su experiencia en la Cárcel del Pueblo diez años más tarde de ocurrida– el centro de atención se ubica en 1972, año que significó la derrota definitiva del MLN.<sup>110</sup> La novela invita a analizar qué hombres y mujeres han latido por detrás de los estereotipos, qué ha quedado de aquella épica en las horas de la derrota. En el segundo capítulo, las palabras del banquero italiano, que se sorprende de la cultura que su captor posee sobre poesía, apuntan a una caricaturización de época del prototipo del guerrillero, y revelan los prejuicios sociales propios de un burgués. En similar dirección Pereira Reverbel describe a Marenales en estos términos: “usted confía en la vida sin términos medios y juega a ganar o a perder” (57). Alejada, en cambio, de los estereotipos la imagen de guerrilleras y guerrilleros protagonistas de los distintos episodios resulta variada; los parámetros de la verosimilitud se dirigen hacia el realismo más que a la épica: en “El asesor (II)” uno de los involucrados en la ejecución de Mitrione “lo insulta: un destemplado emocional” y le dispara sin autorización, rozándole el cuello, actitud que el resto de sus compañeros condena: “Los demás gritan y reprobaban el disparo” (64); en “Los candelabros” la presa ha perdido la noción de la realidad y suple la angustia que le provoca la experiencia traumática de la tortura con su

<sup>110</sup> Coll (1991, 67) integra a su estudio crítico de *El color...* una tabla en la que detalla la relación entre los episodios narrados y la fecha histórica a la que remiten, a los efectos de establecer diferencias entre el lugar de cada episodio en el discurso y en la historia.

fantasía, imaginando que cena en la celda con su compañero, también preso; en “...Paraíso del mundo” el tupamaro, en lugar de esconderse y sufrir el riesgo de la tortura y la cárcel espera el balazo que le dará muerte de cara al sol. Reunir este conjunto de experiencias parece seguir el propósito de recordar, analizar el pasado, aprender para el futuro. “De ahí que [*El color...*] no se limite a contar la historia de un héroe o de un grupo de individuos desde una óptica singular, sino que a esa visión unidimensional interpone una focalización calidoscópica, proveniente de la comunidad” (Coll, 1991, 95). En esta tarea se juega la función social del escritor. A diferencia de la literatura que buscó explicar la derrota de los movimientos armados en términos de traiciones, evitando cuestionar la función histórica de los mismos, sus fallas y contradicciones (Longoni, 2007) la novela de Martínez Moreno invita a reflexionar en la dirección opuesta. La “zona gris” de la que hablara Levi (2014) para referirse a los distintos espacios de contacto entre víctimas y verdugos dentro de los campos nazis, concepto que Pilar Calveiro trasladó al caso argentino, obliga a derrumbar toda idea de pureza e impide sostener razonamientos maniqueos: “el campo es una infinita gama no del gris, que supone combinación de blanco y negro, sino de distintos colores [...] Nadie puede permanecer en él «puro» o intocado; de ahí la falsedad de muchas versiones heroicas” (Calveiro, 1998, 128). Esa gama de colores, combinados, poco nítidos, es la que Martínez Moreno despliega en las páginas de *El color...*, sin que ello impida visualizar la asimetría de fuerzas en situaciones en las que operó el terrorismo de Estado.

Michel de Certeau (2000) se opone a entender la heroicidad como excepcionalidad; apunta a las prácticas de los “hombres ordinarios” o “héroes comunes”, que resignifican el lugar de lo cotidiano como construcción del hacer histórico. Considera una falacia la antítesis entre cotidianeidad y espacio de la lucha revolucionaria, entendida esta última en términos de experiencia extraordinaria. La literatura latinoamericana de la revolución recogió el “proceso de estetización de la práctica política” (Gilman, 2003, 169), destacando la militancia activa de estudiantes, obreros, jóvenes, artistas de poco renombre que, sin ocupar espacios de visibilidad, continuaban o hacían posible el camino

144  
 iniciado por las figuras revolucionarias de mayor prestigio, con Ernesto Che Guevara a la cabeza. De la misma manera que “hombres de carne y hueso se exponían al cansancio, el hambre y la muerte en aras de la revolución”, “la imaginación del escritor ponía a combatir a sus personajes, exaltando su espíritu de sacrificio y su valentía” (170). Pero el guerrillero caído suponía un nuevo modelo de poesis. En *El color...*, aunque se recoge la idea de que las circunstancias más inesperadas pueden poner a prueba el heroísmo, se contraponen el “mito de la transición” (153), es decir la brecha entre el presente expectante y el futuro deseado, con la mirada desencantada de la derrota, en la cual la muerte heroica, más que en el sacrificio revolucionario de dar la vida, se percibe en las maneras de enfrentar la muerte. Así ocurre con una bichicome, Berta, en el primer capítulo de la novela, que ha sido apresada por las fuerzas represivas para enseñar con su cuerpo a policías y militares técnicas de tortura. Agonizando, la mujer dirige su mirada a un comisario que vomita al verla sufrir (Martínez Moreno, 1981, 33): en esa mirada lúcida y condenatoria del horror se instala el heroísmo de la resistencia.

Desde el comienzo, la novela muestra un mundo trastocado e infernal, una *ciudad del dolor* como afirmó Dante en la inscripción de la puerta al infierno, o incluso peor que esta, puesto que en lugar de ejecutarse la justicia divina se ejerce la “tortura experimental” (35) a inocentes, con el solo fin de “aprender a hacerlo, a nivel puramente mecánico” (27). En este mundo infernal la muerte heroica resulta de las circunstancias menos imaginadas, como de la mirada de una bichicome en su anonimato, lejos de reconocimientos y aprobaciones colectivas, lejos de quienes serán recordados como mártires de la revolución.

### **3. El “oficio de triturar hasta las orillas de todas las muertes”: tortura y biopoder**

Un número importante de capítulos de *El color...* narra los abusos, torturas y aniquilación de los cuerpos durante el terrorismo de Estado en Uruguay. El corpus está integrado por “La ópera de los cuatro mendigos/El asesora”, “La ópera de los cuatro mendigos (II)”, “Los candelabros”, “Los pieles rojas”, “La libertad

firmada”, “De corpore insepulto”, “18 de mayo”, “Julio y la niñez del General”, “Mar Mediterráneo”, “La Arboleda” y “...Sobre esos huesos muertos”. Por razones de extensión de esta tesis he elegido detenerme en la construcción del biopoder desde la figura del asesor, es decir en cómo a partir del tratamiento estético de los cuerpos torturados y asesinados, Martínez Moreno propone una valoración política e ideológica de la historia reciente. En segundo término, abordaré la figura del preso político expuesto a la prisión, la tortura y la muerte en dos capítulos que tienen como centro ese tema: “La libertad firmada” y “De corpore insepulto”.

Martínez Moreno dedica cuatro capítulos de *El color...* a la historia del asesor, funcionario norteamericano acusado de instruir a las fuerzas represivas en técnicas de tortura, que fuera secuestrado y ejecutado por el MLN. El capítulo que inicia la novela se centra en las sesiones de tortura; más tarde un breve tercer capítulo especulará sobre el posible destino de los cuerpos torturados, devenidos en cuerpos desaparecidos que nadie reclamará; finalmente los capítulos quinto y sexto seguirán la historia de la captura y asesinato del funcionario. Como ocurre con otros personajes de la novela que remiten a seres identificables del contexto, aunque este no suponga el único criterio utilizado por su autor, el nombre de Dan Anthony Mitrión no se explicita, aunque las referencias biográficas e históricas a nivel textual abundan: “¿Desconocía el [idioma] italiano, a pesar de su apellido?” (Martínez Moreno, 1981, 13); “su mismo extraño nombre de mujer” (14). De los datos biográficos, se mencionan los “gustos norteamericanos” (11), su origen en Richmond, Indiana,<sup>111</sup> el tiempo en Brasil “como inspector de policía al servicio de la Democracia, a partir de la coyuntura del 64”, como “experto de la AID, Agency for International Development” (12). Lo mismo ocurrirá con la minuciosa descripción física del personaje, con los detalles recabados de los sucesos que le dieron notoriedad a su figura en el Uruguay de 1970. Datos históricos que

---

<sup>111</sup> La búsqueda de la precisión y fidelidad de los datos que brinda la novela puede apreciarse en los originales mecanografiados de *El color...*. En ellos, Martínez Moreno corrigió el lugar de origen de Mitrión dentro de Estados Unidos, inicialmente ubicado en el estado de Virginia y no en el de Indiana. La confusión probablemente se debió al hecho de que en los dos lugares existen ciudades que se llaman Richmond (*Colección*, materiales sin catalogar).

Martínez Moreno consideró necesarios para, desde ellos, imaginar los aspectos sórdidos del ejercicio del biopoder, en un capítulo inicial que, no solo en su epígrafe, construye un verdadero espacio infernal. La cita dantesca pertenece al canto VII del Infierno; aunque en las ediciones de Nueva Imagen, Monte Sexto y Fin de Siglo figura solo en italiano, al igual que en el original mecanografiado, la traducción propuesta por Banda Oriental es la siguiente: “Y yo, que miraba con atención/vi a muchos enfangados en aquella ciénaga/totalmente desnudos, con semblante ofendido” (Martínez Moreno, 2010, 9). La entrada al círculo de los iracundos, quienes reciben el castigo de golpearse violentamente unos a los otros, contrasta con la frialdad que domina al asesor, alejado de toda cólera. Ejercerá la violencia contra otros en su peor versión, con la racionalidad propia de los círculos del bajo infierno.

La publicación de *Pasaporte 11333. Ocho años con la CIA* (1978) de Hevia Cosculluela, como anuncié, será decisiva para la escritura del primer capítulo de la novela de Martínez Moreno: se trata de un cubano que según su propio testimonio se mantuvo infiltrado desde 1962 hasta 1971 entre los hombres de la Agencia Central de Inteligencia (CIA) actuantes en Uruguay. El texto se reeditó en 1989 por Túpac Amaru Editorial; Hevia le dedica un capítulo íntegro a su contacto con Mitrione y al conocimiento directo que había tenido con las clases de tortura implementadas por el agente norteamericano en el sótano de su residencia ubicada en el barrio Malvín de Montevideo. Declara en la “Nota del autor”, fechada en enero de 1975, haber terminado de escribir esos apuntes sobre su estadía en Uruguay hacía ya algunos años. La muerte del agente resulta apenas una elipsis textual: “*Lo de Mitrione* fue solo un incidente, no importa cuán importante. Y siempre habrá Mitriones mientras haya imperialismo. Le son imprescindibles” (1989, 13-14).<sup>112</sup> Al escribir *El color...* Martínez Moreno remite reiteradamente a esta fuente; las marcas transtextuales resultan explícitas: “Según cuenta el cubano...” (Martínez Moreno, 1981, 11); más adelante insiste: “El cubano ha narrado la historia del sótano” (14); “«Y así hasta el infinito», escribe el cubano” (16); “—El arte del interrogatorio es un arte complejo —dice él (y

<sup>112</sup> El subrayado es mío.

recuerda el cubano)—” (22). Hevia Cosculluela, que para Martínez Moreno “no es ningún escritor ni estaba allí para serlo” (25) constituye el testimonio indispensable a partir del cual un profesional de la palabra, un escritor, encuentre la forma adecuada con la que organizar literariamente la materia brindada en el hipotexto. Según Coll, “[e]l cubano no solamente se comporta como garantor (sic) de la narración, sino que también se convierte en un testigo fiable que comenta al narrador lo que vio en el sótano” (1991, 69). Similar tratamiento que el uso dado a los testimonios y materiales de la prensa.

147

El escritor despliega referencias de las fuentes utilizadas, para advertir que los personajes que intervienen en la escena privada del sótano de la casa de Mitrone se encuentran documentados y a su vez representan una dimensión que traspasa sus individualidades: el asesor materializa el discurso norteamericano defensor del intervencionismo, ese que en algunos medios del norte, como el *Appleton's*, definen a la AID como “algo más que siglas; aid significa ayudar socorrer, auxiliar, coadyuvar, apoyar, ayuda, auxilio, concurso, socorro, apoyo, amparo, subsidio –dice el *Appleton's*–” (Martínez Moreno, 1981, 12). Los militares y policías uruguayos a su vez representan en la escena del sótano el discurso de los medios de comunicación locales que justificaban la represión violatoria de los Derechos Humanos: “[El asesor e]stá aquí [...] para que comisarios y militares aprendan a interrogar, a torturar, a descubrir –a cualquier precio– lo que más convenga al país, en la lucha contra la sedición y el caos. Así al menos se escribía en los periódicos y se vociferaba en las radios” (12). La tergiversación de la información por parte de medios de prensa que funcionaban como voceros de los organismos estatales a favor de la represión resulta una denuncia recurrente en la novela; lo comenté a propósito del episodio del atentado contra el Bowling Club de Carrasco. Para Martínez Moreno, el arte de la literatura consiste en *espesar*, con sus recursos expresivos, la aprehensión de los sucesos del mundo. A modo de Creonte, que desde su ceguera logra ver lo que otros no, Berta, uno de los cuerpos torturados por Mitrone, una linyera apresada al azar que como los demás no sobrevivirá a los tormentos de esa noche, desde la vulnerabilidad de su existir realiza la pregunta clave para que el autor, a través de

la intervención del asesor, exprese su concepción de la literatura: “todo esto es una ficción y en las ficciones es donde mejor se aprende...” (31). 148

El trabajo de reelaboración del testimonio de Hevia que realiza Martínez Moreno propone utilizar comentarios escuetos de *Pasaporte 11333* como disparadores para la creación literaria. Esto ocurre cuando se habla acerca de los individuos que eran utilizados como cuerpos de prueba para el ejercicio de la tortura: mientras Hevia Cosculluela menciona brevemente que en las primeras sesiones “se dispuso de tres pordioseros, conocidos en Uruguay como *bichicomés*, habitantes de los suburbios de Montevideo, así como de una mujer, aparentemente de la zona fronteriza con Brasil” (1989, 241),<sup>113</sup> Martínez Moreno construye semblanzas de ellos –detallada descripción física, datos de su historia y de su vida en las calles–, suficientes para individualizarlos, humanizarlos, y así profundizar la compasión e indignación frente a sus muertes inhumanas. El de mayor edad del grupo se vuelve para el narrador un rostro de “profeta bíblico”, por su mirada perdida y “una barba gris, hirsuta y enmarañada, no la barba falsamente bohemia de los esnobs sino la auténtica barba que es posible imaginarse nimbada de abejas en la suposición poética y llena de piojos en la vida real” (Martínez Moreno, 1981, 20). En la construcción literaria de estos personajes, Martínez Moreno cruza las dos dimensiones, integra la barba nimbada de abejas y llena de piojos, para mostrar, desde la pluralidad de los recursos léxicos, cómo un ser humano puede valer todo o nada a un mismo tiempo, ser sublime poesía o material desechable, valorarse como persona o transformarse en aparato corporal que reacciona previsiblemente frente a los estímulos del dolor.

Según la investigación realizada por Aldrighi sobre *El caso Mitrione*, la “vía sinuosa” de la que se habría valido el MLN para conocer el domicilio del asesor norteamericano y “la importancia de su figura” habría sido Hevia Cosculluela (2007, 141). Aunque más tarde pudo cuestionarse la veracidad de su testimonio y encontrarse dificultades para documentar la vinculación de Mitrione con la CIA y sus ocultos cursos de entrenamiento, aspecto al que volveré al referirme a *Una historia americana* (2017) de Butazzoni, es lógico suponer que cuando Martínez

---

<sup>113</sup> Cursiva en el original.

Moreno publicó *El color...* este no dudara de que Mitrione había ejercido la tortura en el Uruguay e instruido a las fuerzas represivas. Al papel jugado por Hevia Cosculluela se sumaban las declaraciones del comisario Alejandro Otero, fuente que Martínez Moreno no menciona, pero que seguramente conoció por las resonancias que en el país y en otras partes del mundo causó la entrevista brindada por Otero pocos días después del asesinato del yanqui. La investigación de Aldrighi recoge la información equívoca en torno a estas declaraciones de 1970: “Otero había asegurado que Mitrione empleaba métodos violentos de represión y tortura y había tratado de convencerlo de que los aplicara”. La investigadora agrega: “La noticia, retransmitida por Reuters fue reproducida por la prensa en todo el mundo” (2007, 332).<sup>114</sup> Si bien el propio comisario desmintió rápidamente haber mantenido la entrevista, Aldrighi asegura que “[e]n Uruguay la prensa de oposición hizo caso omiso del comunicado del Jefe de Policía y de los desmentidos de Otero” (334).

Martínez Moreno formaba parte activa de dicha prensa de oposición que redobló las acusaciones contra Mitrione, en especial luego de su asesinato. *Marcha*, por ejemplo, se refería a él durante el secuestro como el policía o el experto del FBI encargado de asesorar para “mantener el orden” (Santos, 1970, 10). La atención se instalaba por aquellos tumultuosos días en la negociación propuesta por el MLN de canjear la libertad de los secuestrados por la de cientos de presos políticos: también se encontraba en manos del movimiento el cónsul brasileño Aloysio Dias Gomide, y más tarde se sumaría el técnico agrícola estadounidense Claude Fly. Pero la portada del semanario *Marcha* del 21 de agosto de 1970, once días después que el cuerpo de Mitrione fuera encontrado en el asiento trasero de un Buick con varios disparos, mostraba otro enfoque: el policía del FBI aparecía formando parte del servicio secreto de la CIA. La fuente de *Marcha* era el libro *Who's Who in CIA* de Julius Mader, publicado en Berlín en 1968, que lo incluía en la lista de espías. La acusación se sumaba a la sostenida denuncia del semanario respecto de la existencia de diversos programas

<sup>114</sup> Aldrighi aclara que en Uruguay la noticia se publicó en el vespertino *Ya!* el mismo 14 de agosto y en *Al Rojo Vivo* el 19 de agosto de 1970, y que más tarde este último medio de prensa señaló que al ser interrogado por la Policía Otero había desmentido la afirmaciones” (2007, 332).

norteamericanos que brindaban asistencia a las fuerzas represivas de distintos países de América Latina. En el pequeño texto que *Marcha* dedicó al libro de Mader, la referencia a la inclusión de Mitrione como espía de la CIA importaba menos por lo datos que se brindaban en este informe, poco precisos, que por su relevancia como eslabón en el accionar represivo de los Estados Unidos en el Cono Sur. Esto último era lo que en el artículo explicaba la muerte provocada por el MLN días atrás.<sup>115</sup> Cuando al año siguiente, en noviembre de 1971, Martínez Moreno publique un ensayo en la *Gaceta de la Universidad* titulado “Contexto real actual de los Derechos Humanos en Uruguay y en América Latina” las referencias a Mitrione como torturador en el Uruguay estarán para el escritor fuera de discusión:

En dos oportunidades –secuestro de un funcionario policial extranjero de la AID, *que asesoraba a nuestra policía en métodos de represión* y secuestro del embajador británico ante el gobierno uruguayo– el Poder Ejecutivo solicitó y obtuvo de la Asamblea General la suspensión temporaria de las garantías individuales [...] Torturas físicas y psíquicas que llegan a lo más injurioso y atroz, ejercidas por la Policía (*a veces con asesoramiento foráneo*) en la propia sede policial (Martínez Moreno, 1994b, 21 y 23).<sup>116</sup>

A fines de 1971 aparece en Buenos Aires *De vida o muerte*, ya tratado en esta tesis, que incluyó el relato “Ni siquiera Antígona” con las primeras referencias a Mitrione en la narrativa de Martínez Moreno. Se sugería de manera temprana su condición de torturador, aunque el autor se enfocaba en el manejo político y de la opinión pública durante los días del secuestro y la posterior ejecución. Con permanente ironía el narrador se plegaba a la imagen del Mitrione que los medios de prensa oficialistas habían pintado como un *ángel* –“El buen señor D-M (Deme, como piden nuestros gobiernos al suyo” (Martínez Moreno, 1971a, 103)–, el *ángel* que había merecido tener expectante a todo un país durante

<sup>115</sup> La brevedad del artículo titulado “Who’s who in CIA”, apenas un pequeño recuadro sin firma en el ángulo inferior izquierdo de una página 6 del número 1507 del semanario *Marcha*, no parecería justificar la relevancia otorgada a la noticia en primera plana. La reseña trasluce la necesidad de aclarar que las pruebas no se *fabrican* contra el funcionario norteamericano *a posteriori*: “Julius Mader lo publicó en lugar y fecha bastante alejados de la candente actualidad uruguaya (Berlín, 1968) como para suponer segundas intenciones en cuanto a la inclusión del señor Mitrione entre otros 3000 hombres del tenebroso servicio secreto”.

<sup>116</sup> El artículo de 1971 fue reunido en *Ensayos. Tomo II* (1994). En las dos citas, el subrayado es mío.

más de una semana: “Sí, un ángel de la Ayuda, un ángel policial gordo y canoso, un buen señor patriarcal con muchos hijos que había sido jefe de Policía en su ciudad natal de Richmond, Virginia, donde todo el mundo lo adoraba” (103). Recién en la última mención de “Ni siquiera Antígona” al funcionario norteamericano el narrador abandona la ironía para denunciar sin ambigüedades: “También nosotros habíamos descubierto que lo adorábamos, como en Richmond, Virginia. Ni aun muerto, cesaba de torturarnos” (108).<sup>117</sup> En las páginas de *El color...* se especulará con ironía acerca del alcance del poder político y militar del asesor llegado a Montevideo: “¿tendría el hombre influencias en Fort Glück (sic),<sup>118</sup> dispondría de invitaciones para Fort Leavenworth?” (Martínez Moreno, 1981, 16). Estos interrogantes no alterarán la certeza del autor respecto de las prácticas ejercidas en el “recinto de enseñanza” (15).

El primer capítulo de *El color...* por un lado presenta a los cuatro cuerpos sufrientes y por otro a la figura del torturador. El castigo resulta espectáculo, puesto que las clases se ejecutan frente a la mirada expectante de militares y policías uruguayos que más tarde reproducirán los conocimientos adquiridos, ya no contra estos pobres diablos, que nada valen y a nadie le importan, sino contra la *subversión*. La escena sugiere las prácticas que las sociedades occidentales desarrollaron durante siglos bajo diversas formas del suplicio, y que según explicara Foucault (1978) dejaron de constituir el blanco de la represión penal al cobrar protagonismo otras modalidades del disciplinamiento corporal menos bárbaras y más eficaces. Este capítulo de Martínez Moreno aborda la economía política del cuerpo: las relaciones de poder operan sobre los cuerpos doblegados y sometidos, prueban sus fuerzas y su utilidad para transformarlos desde diversas técnicas de dominación en objetos de saber. El asesor primero instruye acerca del “registro anatómico-metafísico” (Foucault, 1978, 140), conocer el cuerpo y poder

<sup>117</sup> El conocimiento de que Mitrione no pertenecía a la ciudad Richmond del estado de Virginia sino a la homónima de Indiana es posterior para Martínez Moreno a la publicación de *De vida o muerte*, como pude corroborar al estudiar los originales de *El color...*

<sup>118</sup> En ediciones posteriores, como la de Monte Sexto (1986) o Banda Oriental (2010) se corregirá el nombre de esta sede militar norteamericana instalada en Panamá durante los años de composición de la novela y hasta 1984: Fort Gulick, indicador de la importancia que tuvo en las lecturas de esta novela su apego al referente histórico.

explicar su funcionamiento en minucia para ganar en precisión y no desplegar esfuerzos innecesarios. Las sesiones comienzan con una clase de anatomía, que descoloca a sus discípulos: “Los coroneles se miran, los comisarios bajan la vista: ¿Era para esto, parecen preguntarse, que los habían hecho llegar hasta allí?” (Martínez Moreno, 1981, 17). Ejercer el poder político sobre el cuerpo sin conocer su anatomía supone actuar a tientas, propio de los verdugos uruguayos; el narrador aclara, contraponiendo la racionalidad de aquel con la insensatez de estos: “En ningún momento [el asesor] insinúa –en la primera clase– que aquellos centros nerviosos, que aquellos filetes sirvieran al abordaje de una picana, de una corriente eléctrica” (17). El inicial descubrimiento del cuerpo resulta imprescindible para llegar al “registro técnico-político” (Foucault, 1978, 140), es decir, el conjunto de prácticas orientadas a corregir y controlar el funcionamiento del cuerpo y transformarlo en cuerpo dócil y útil. En la exposición foucaultiana estas disciplinas marcan una distancia con la esclavitud de antaño, “puesto que no se fundan sobre una relación de apropiación de los cuerpos, es incluso elegancia de la disciplina prescindir de esa relación costosa y violenta” (141). Desde esta terminología, propongo nombrar el ejercicio del poder del asesor sobre los cuatro mendigos como una *esclavitud disciplinaria*, ya que existe una manipulación controlada de los cuerpos, aséptica, propia del más rigurosos disciplinamiento, que no obstante se apropia de ellos como en los más atroces ejercicios de la esclavitud.

El asesor transforma el castigo en espectáculo, pero este debe realizarse a puertas cerradas y frente a quienes saben justificar su razón de ser: “–Señores: todo lo que estamos haciendo y todo lo que vayamos a hacer aquí es necesario. [...] Si ustedes no lo creen del mismo modo, están de más acá” (Martínez Moreno, 1981, 16). Foucault explica que las funciones de la ceremonia penal dejaron progresivamente de ser comprendidas ya que “el rito que «cerraba» el delito se hace sospechoso de mantener con él turbios parentescos: de igualarlo, si no de sobrepasarlo en salvajismo” (1978, 16). *El color...* refracta una sociedad en estado de barbarie y ferocidad, en la cual un maestro del Primer Mundo, civilizado y pulcro, manipula a sus salvajes espectadores tercermundistas; la

simbiosis subvierte falsas dicotomías, pues se ejecuta el salvajismo del suplicio como espectáculo pero se ha incorporado la ceremonia con una profilaxis propia de etapas de la represión posteriores al suplicio, para las cuales la muerte se tolera pero no se glorifica. Los torturados no deben morir, según las palabras del propio asesor, y si lo hacen constituirá un error del proceso, una praxis inadecuada en el propósito de la búsqueda de información. “El sufrimiento físico, el dolor del cuerpo mismo, no son ya los elementos constitutivos de la pena. El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos” (18), en manos de técnicos que sustituyen a los viejos verdugos. En contraposición a esto, los vagabundos de la novela mueren, y esas muertes a nadie incomodan; se ejecuta sobre ellos una economía de las sensaciones insoportables, o dicho de otro modo, el trayecto hasta la muerte de cuerpos atendidos con eficacia en cada una de sus reacciones. Tal vez la zona más perversa de la escena sea ese ataque físico sin que exista el cometido de herir un *algo más* de la naturaleza criminal de los implicados, porque en este caso no hay, en apariencia, delito alguno. Foucault explica que las penas fueron orientándose desde su ejercicio sobre el cuerpo hacia el alma, que más que crímenes o delitos cometidos se juzga la naturaleza del criminal y su proyección como miembro de una sociedad, “la apreciación que se hace de él, lo que puede saberse acerca de las relaciones entre él, su pasado y su delito, lo que se puede esperar de él en el futuro” (25). En la novela los cuatro vagabundos no interesan en su dimensión humana; el asesor se molesta cuando el policía a cargo del arresto insiste en dar noticia acerca de ellos: “Bueno, bueno, no es preciso que nos relate las costumbres de «esta gente». No estamos en el aula de Sociología” (Martínez Moreno, 1981, 19). Incorporar dicha dimensión supone reparar en aquello que no se puede recordar, esto es, que no hay delito, que el sufrimiento resulta injustificado. Será el narrador de la novela quien los individualice. En realidad, han sido elegidos para morir por representar la escoria de la sociedad a los ojos de los presentes, aquello que se quiere invisibilizar, que se encuentra invisibilizado (nadie notará las ausencias) y que si aparece a la vista de la sociedad conviene *limpiar*. Foucault hace notar que la desaparición de las prácticas del suplicio

estuvo ligada al “efecto de un régimen de producción en el que las fuerzas del trabajo, y por ende el cuerpo humano, no tienen la utilidad ni el valor comercial que habría de serles conferido en una economía de tipo industrial” (1978, 60). Para el eficaz y práctico asesor del norte los cuerpos de cuatro bichicomes *no sirven para nada*. Aunque no se explicita, tal es el motivo por el cual merecen sufrir.

154

El espectáculo de la tortura posee por lo menos dos públicos: el que se sienta en el sótano y que, a pesar de la impresión que le cause la crueldad de la escena no cuestionará los hechos y cumplirá la función de reproducir la barbarie en el futuro contra presos políticos, y los lectores de la novela, posibles y esperables representantes de pueblos rebeldes que a lo largo de la historia trastornaron y se opusieron a las ejecuciones de los suplicios, tal como documenta Foucault. Martínez Moreno no impide la injusticia de esas muertes al publicar su novela, pero invita a combatir las dictaduras del Cono Sur desde el exilio.

La primera descripción que *El color...* brinda del preso político es la que menciona el asesor: habla de su soledad, de su miedo a la locura, de la inteligencia que lo caracteriza, para luego contraponer su figura a la de los bichicomes torturados, pues a diferencia de estos “es siempre un hombre con imaginación” (Martínez Moreno, 1981, 26-27). Los capítulos subsiguientes pondrán a prueba a los ojos de los lectores esta primera imagen otorgada por los enemigos del movimiento armado, las palabras del torturador norteamericano primero, y luego la de aquellos que sufrieron secuestros, Pellegrini Giampietro y Pereira Reverbel. La novela propone la mirada sobre los militantes en acción, pero en especial se detiene en los episodios de la derrota de la lucha armada, es decir las capturas, los enfrentamientos, la prisión y la tortura, y las muertes sufridas en todo este abanico de situaciones. En el caso de “La libertad firmada”, un narrador heterodiegético cuenta la historia de un preso a punto de ser liberado –esto explica el título del capítulo– que es obligado a presenciar la violación de su esposa. En “De corpore insepulto”, otro preso, en calidad de narrador homodiegético, recibe la orden de buscar una escoba y un hisopo en una pieza de la prisión en la que se encuentra atado a una silla el cadáver de un compañero de militancia, un amigo. En los dos

capítulos, los relatos de estas experiencias traumáticas conducen a un despliegue temporal hacia adelante y hacia atrás; se transforman en el eje desde el cual comprender estas vidas, en tanto en el primer caso la relación posterior de la pareja, después de la prisión y en el exilio, estará marcada por aquella violación perversamente hecha espectáculo, y en el segundo caso, en un movimiento retrospectivo, la mirada del cadáver, del que no se evita la descripción minuciosa, conducirá al narrador a un cúmulo de recuerdos sobre la existencia del joven asesinado, su vida como padre, esposo, militante, amigo. Ya lo había expuesto Mitrione en el primer capítulo de *El color...*: la práctica de la tortura integra dos dimensiones, el “alma” y la “razón”. Mientras los militares uruguayos que escuchan sus clases han confundido estos dos niveles, y con ello el “equilibrio de la gente” (Martínez Moreno, 1981, 24) la separación entre “técnica y telos” (24) que propone el asesor sigue la lógica de la geografía dantesca, la que distingue alto y bajo infierno, pasiones por un lado y raciocinio por otro en la ejecución del mal. Mitrione es nombrado como “demonio” que tienta, y en algunos militares “eso obra como una forma de provocación y de estímulo” (25). A la luz de la crueldad de las historias que muestra la novela, el ejercicio del terrorismo de Estado entendió de manera óptima la combinación de técnica y telos enseñada por el norteamericano en el Cono Sur.

Cuando el protagonista de “La libertad firmada” llamado Alberto sea atado a la silla en la que deberá presenciar la violación de su esposa Ada, antes de que se le revele el sentido del montaje, especula acerca de lo que va a acontecer; se hace presente aquel hombre de imaginación del que había hablado el asesor en el primer capítulo, ese capaz de transformar su propio pensamiento en el enemigo más potente. “El colchón en el suelo y una lamparilla pendiendo del techo y dándole justamente encima [...] cual si forzosamente allí tuviese que pasar algo” (103). El razonamiento de deducciones equívocas por parte de un hombre en estado de vulnerabilidad resulta la estrategia mediante la cual el capítulo discute, pone a prueba los límites entre la libertad y la prisión: “Carecería de sentido hacer esperar demasiado a un hombre libre (aunque atado)” (104). El título del capítulo se vuelve ironía trágica, porque la situación tan ansiada por cualquier preso como

el momento de la liberación se transforma en esa otra cárcel que traspasa las rejas, la que acompañará a Alberto de ahí en más, “como si el odio de un castrado reapareciese en él y el portal no se abriese para dejarlo pasar” (108): los efectos del trauma. Junto al interrogante acerca de qué significa la libertad, pregunta que nuevamente conecta la literatura de Martínez Moreno con el existencialismo sartreano, la historia cuestiona qué es posible recuperar de la antigua vida y qué no después de una experiencia de tales características, porque si bien Ada recibe la noticia de la liberación de su esposo expresándole con exagerada alegría “¡Qué suerte tan inmensa! [...] Irás con las hijas, estarás otra vez con ellas. Ahora [este espectáculo de la violación] tiene menos importancia que nunca” (104), ese regreso a la vida quedará en el plano del deseo más que en el de la realidad. El mundo de las presas y los presos torturados rompe los límites de la admisibilidad, resulta un mundo trastocado en el cual llega a percibirse como no violencia aquello que sí lo es de manera extrema, como en el momento en que la mujer decide no resistirse frente a su violador porque “no quiere violencias, quiere evitárselas, no a ella misma sino a Alberto” (106). La estrategia de Ada para disminuir el dolor de su esposo, repetirle que “no tiene importancia”, llamarlo “querido” (104) durante el acto, se transforma para él en la zona más cruel de la experiencia, la que “con mayor obstinación habría de perseguirlo” (104), determinando su vida sexual en adelante: “él le pide que ninguna voz, ni razonable ni loca, ni sensata ni hecha de entrega vuelva a mezclarse a esos instantes” (108).

El punto de vista adoptado por el narrador es el del personaje de Alberto y no el de Ada. *El color...* difícilmente incursiona en las psicologías de sus personajes femeninos, que resultan escasos en la novela, y cuando se avanza en esta dirección es para relatar en “Los candelabros” la historia de una presa que ha perdido la noción de la realidad, o en “...Sobre esos huesos muertos” el relato sobre Cecilia, breve y centrado más que en la propia joven en la figura del padre militar que rechaza a la hija guerrillera.<sup>119</sup> Martínez Moreno escribe su versión de

---

<sup>119</sup> Se refiere a Cecilia Beatriz Gianarelli Ávila; su ficha se encuentra en el archivo de la Secretaría de Derechos Humanos para el Pasado Reciente, <<https://www.gub.uy/secretaria->

la historia reciente desde una mirada masculina. En “La libertad firmada” Ada será la que se quede más tiempo presa, “había asumido las culpas de los dos y, como había dicho el Comandante, tendría para rato” (105), expresa el narrador, y esta afirmación respecto de la culpa responde a la vivencia de su esposo, que se siente más débil que ella, y que en la hora de la tortura se pregunta con dolor: “¿Irían a violarla para decirle así, en el minuto mismo en que se iba, que todo le pasaba por haber sido un flojo?” (106). Dicho punto de vista masculino de los personajes, con el cual el autor logra mayor cercanía, cae en el comentario machista y falto de empatía con la sensibilidad femenina, como al sugerir que en la violación de Ada puede haber existido lugar al disfrute físico: “Ada está repitiendo que no importa nada, que nada de eso sirve ni ella goza y se lo está diciendo a Alberto, como si esa contraseña estorbaba el inminente orgasmo del negro y, mal que bien, el que tuviese que frenar en ella misma” (107). Más adelante el narrador reafirma esta lógica propia del patriarcado, en la cual el hombre cela y desconfía, incluso cuando la violencia contra la mujer se desarrolla vorazmente ante sus ojos: “Si ella no se hubiera jactado tantas veces él no podría haberlo asumido nunca como el revés de un goce, como el revés de la desconfianza y la denuncia de un goce” (107).

En una novela que se propone la polifonía como estrategia discursiva para acercar las vivencias del terrorismo de Estado, la exclusión de las voces femeninas resulta una falencia importante desde el punto de vista ético, que conduce al autor a detenerse en las consecuencias psicológicas que la violación de su esposa tuvo en Alberto, sugiriéndolas mayores que en la propia víctima. El capítulo se cierra con Ada y Alberto exiliados: mientras ella duerme plácidamente luego del disfrute sexual, él bebe para olvidar los recuerdos dolorosos que lo queman por dentro. Ajeno a una mirada áurea del exiliado, Martínez Moreno interroga su propia condición de tal y los alcances de la derrota a través de las situaciones que enfrentan sus personajes, para plantear, como propusiera Rama, que “una literatura de derrotados no es forzosamente una renuncia al proyecto

transformador, sino un paréntesis interrogativo que permite avizorar los conflictos en su mayor latitud” (1998, 247)

158

El capítulo “La libertad firmada” culmina con una reflexión en la que se va perdiendo el estatuto del narrador heterodiegético en favor de una voz enunciativa con mayor grado de presencialidad, que transforma al personaje en narratario: “lo cierto, Alberto (a esa distancia, en esa madurez) es que las cosas efectivamente no importan, ni el sueño de la revolución ni la victoria menesterosa del sexo importan ya [...] ¿lo comprendés ahora?” (109). En la distinción propuesta por Amar Sánchez y Basile entre fracaso y derrota, para las cuales el primer concepto “atañe a la interioridad del sujeto, comprometiendo la responsabilidad, la voluntad o la libertad de elección en ese nudo de frustración” y en el segundo, en cambio, “un acontecimiento histórico interpela al sujeto desde cierta exterioridad” (2014, 332) sin hacer claudicar sus convicciones ideológicas, la balanza se inclina en este caso a favor de la primera categoría, puesto que se discute la razón de ser de los ideales que han sostenido la lucha, y por lo tanto el sentido de la misma a la luz de las vidas que ha aniquilado, física y emocionalmente. La distancia temporal exigida a Alberto en la cita anterior, personaje que no logró superar el trauma de la tortura, se refiere a la historia narrada y también al escritor en el exilio. Sin embargo, no es esta la conclusión única de *El color...*, lejos parece encontrarse el objetivo de proponer posiciones ideológicas monolíticas, a modo de novela de tesis. En lugar de cerrar conclusiones se abren interrogantes: ¿fracaso o derrota?

En “De corpore insepulto” se vuelve sobre el tema para recuperar, de manera nostálgica y crítica, la militancia y las palabras de Francisco, aspectos presentes en los recuerdos que brotan en su compañero y amigo, narrador del capítulo, cuando observa el cadáver de Francisco atado a una silla: “Hasta la victoria o Hasta que el poder sea nuestro o cualquier otra frase así, en la cual a esa altura debería creer menos que en la ráfaga de balas lanzada por la punta de un cuchillo de mesa” (Martínez Moreno, 1981, 115). Abandonar o continuar obstinadamente, más allá de las convicciones puestas a prueba; actuar según qué lista de prioridades: estas son algunas de las preguntas sugeridas.

El cadáver en exposición –otra vez la idea del espectáculo macabro por parte de los perpetradores– cumple una función ejemplarizante, aunque esta varíe según la lectura de los militares que lo han dejado a la vista de otros presos o la del narrador del capítulo. Para los primeros, constituye el ejemplo de lo que no se debe hacer, mostrado a través de los métodos del terror: “Ese hijo de puta la quedó por hacerse el macho” (117-123), se repite en varias oportunidades del capítulo. En otras palabras, que el cadáver *diga* lo que conviene decir, con la manipulación correspondiente del relato de su muerte que esto implica por parte de las fuerzas represivas: “la historia era muy distinta de la que el cadáver, sentado o derrumbado en su silla, aliado a sus verdugos, contribuía a mentirme” (118). Para el narrador, que construirá la historia de Francisco a través de un tejido de voces y vivencias a lo largo de un proceso, el cadáver dispara humanidad, porque el encuentro lleva al narrador hacia el pasado, a la historia compartida de militancia y amistad, relato que se conoce por experiencia propia – “ignoraban que hubiéramos vivido juntos” (118)– y que se completa en sus huecos faltantes con otros relatos que contraponen las mentiras que se quieren estampar en la imagen del muerto transformado en *hijo de puta que la quedó por hacerse el macho*: “La verdad era que lo habían matado en un tiroteo, después de haber rodeado una casa de Cuchilla Grande” (118), afirma el narrador a partir de la información brindada por otros participantes.<sup>120</sup> “Eso era todo lo que el cadáver no sabía –lo que Francisco no había encontrado tiempo de saber– y lo que yo, aquella vez que me enfrenté con él, tampoco” (123). La novela se atribuye el rol de aclarar y poner en perspectiva temporal acontecimientos que por su violencia y grado de implicancias políticas suponían memorias en disputa. El escritor recaba información, cuenta una versión contrahegemónica, denuncia.

---

<sup>120</sup> La ficha de Aurelio Sergio Fernández Peña, alias Francisco menciona a propósito de las circunstancias del fallecimiento: “Según comunicado [...] de las Fuerzas Conjuntas, el causante resultó muerto en un enfrentamiento con efectivos [...] en oportunidad de un procedimiento que fuera llevado a cabo en una finca de la Avda. 17 Metros a tres cuerdas de Cuchilla Grande y Osvaldo Rodríguez”. Otra integrante del MLN herida en ese operativo, Cristina Cabrera Laport, se alude en la novela de Martínez Moreno como testigo de los acontecimientos, aunque sin mencionar su identidad (1981, 119). La ficha se encuentra disponible en <<https://www.gub.uy/secretaria-derechos-humanos-pasado-reciente/comunicacion/publicaciones/ficha-perteneciente-fernandez-pena-aurelio-sergio>>.

El capítulo “De corpore insepulto” es una reescritura de aquel relato titulado “Rolo”, que Martínez Moreno inicialmente imaginó parte del proyecto de *La guerra sucia*.<sup>121</sup> A este vínculo transtextual se suma otra no previsto por Gerard Genette al analizar “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989, 9-10): el de considerar la conexión entre dos textos a partir de una referencialidad compartida, o dicho de otra manera, el de situar el punto de intersección entre los textos en un espacio extra-textual ajeno a lo que la transtextualidad genettiana entiende como objeto de estudio. Sin embargo, desde el enfoque asumido en esta tesis, el vínculo entre textos a partir de un referente común contribuye a fundamentar la reconstrucción histórica del pasado reciente como conjunto de relatos en tensión del cual la literatura ha formado parte activa. En este caso se trata del vínculo del capítulo “De corpore insepulto” con *El furgón de los locos* (2001) de Liscano, parte de la literatura de los presos políticos acerca de su propia experiencia carcelaria. En la segunda parte de este libro, titulada “Uno y el cuerpo”, Liscano aborda el relato de las sesiones de tortura, la relación psicológica entre el torturador y el torturado. En los capítulos 37, 38 y 39 aparece Francisco: “Hace muchas semanas que preguntan por Francisco. Los siete que estamos en los calabozos sabemos quién es Francisco. Francisco es un seudónimo, no sé si alguien aquí sabe cómo se llama en realidad. Es probable que sí, yo no lo sé” (2001, 140).<sup>122</sup> Estos comentarios anteceden la narración del capítulo 38 en la que Liscano relata cómo lo obligaron a enfrentarse a la imagen del cadáver de Francisco dentro de una camioneta. La complementariedad de los dos textos, *El color...* y *El furgón de los locos* respecto de la reconstrucción del asesinato del integrante del MLN apodado Francisco, la proyección de lo acontecido más allá de los recabado por organismos de Derechos Humanos y las investigaciones sobre el pasado reciente instala la importancia de hacer ingresar los casos de ficciones

<sup>121</sup> Ver en esta tesis el capítulo “Composición de la última novela de Carlos Martínez Moreno. Estudio de hipotextos de *El color que el infierno me escondiera*”.

<sup>122</sup> El vínculo entre los dos tupamaros queda formulada en la ficha de Aurelio Sergio Fernández Peña; el documento menciona que se acusaba a este integrante del MLN de haber participado del asesinato de cuatro soldados el 18 de mayo de 1972 junto a otros tupamaros, entre los que se encontraba “Carlos Lizcano (sic) Fleitas”. Ver <<https://www.gub.uy/secretaria-derechos-humanos-pasado-reciente/comunicacion/publicaciones/ficha-perteneciente-fernandez-pena-aurelio-sergio>>.

testimoniales en el conocimiento histórico, qué particularidades poseen estas modalidades discursivas en su tratamiento del referente si las contrastamos con otros materiales documentales. Es decir, cómo se juega la cuestión del valor, sin que la funcionalidad documental y estética del texto literario se posterguen una respecto de la otra, y cumplan un papel complementario. 161

Los dos textos describen el cadáver de Francisco; ambas descripciones se detienen en sus ojos:

Los ojos estaban apenas entreabiertos, los párpados despegados y entornados. Y como eran ojos de un color muy claro, de un celeste de acuarela demasiado acuoso [...] aquel resquicio de los párpados no revelaba un fulgor vítreo ni un empañado de pupilas que se fijaran en nada ni se desentendiesen de nadie (Martínez Moreno, 1981, 112).

A cuarenta centímetros tengo la cara de Francisco, sentado en el piso de la camioneta, muy pálido, los ojos azulverdosos entreabiertos [...] Francisco me mira. No habla, no parpadea, no cierra los ojos. No me da la señal que yo espero (Liscano, 2001, 143).

Resulta habitual en la escritura de Martínez Moreno que las descripciones estén al servicio del recurso de la desaceleración, como estrategia con la que resaltar la trascendencia de determinados sucesos de la vida. Como afirma Coll, en *El color...* “predomina un estado estático, donde el tiempo cronológico pareciera estancarse en la cotidianidad cruenta de la realidad vivida” (1991, 74). Las dos descripciones coinciden en la indefinición que provoca la imagen del cadáver con respecto al límite entre la vida y la muerte, en especial en los ojos. Liscano demora en darse cuenta de que Francisco no se encuentra solo destrozado por la tortura sino muerto; por su parte el narrador de “De corpore insepulto” repara en el hecho de que la muerte violenta sufrida por su compañero subvirtió la separación entre vida y muerte, en tanto ignoró todo ritual de rigor: “Tampoco tenía olor a formol ni a desinfectantes ni ningún hálito a medicinas, como si entre sus horas de vivo y sus horas de muerto no hubiesen mediado las fases de un cuidado, la duración de una agonía en él y de su ensayo de reparación tardía en ellos, sus asesinos” (Martínez Moreno, 1981, 113). Francisco *sigue vivo* en su muerte, o la muerte no se consolida como tal, cual griego dando vueltas en las puertas del Hades por no haber recibido adecuadamente los rituales fúnebres, y esto podría explicar el conjunto de recuerdos que brotan en el narrador al verlo.

Los mecanismos de la memoria se activan simultáneamente desde dos enfoques (Ricoeur, 2004): en su herencia platónica, que entiende la memoria como representación de una cosa ausente –la imaginación de la vida de Francisco que se dispara a partir de esa muerte *no consolidada*–, y en su herencia aristotélica, es decir la memoria como representación de una cosa percibida, hecha imagen, en este caso la del cadáver en el que se reconocen los rasgos de aquel Francisco. 162

Si el documento histórico aporta el dato de que el tupamaro falleció baleado en un tiroteo por efectivos militares, la literatura se encarga de reelaborar las fuentes testimoniales que relatan su muerte y a partir de ellas incursionar en otras formas de conocer el acontecimiento del mundo. Como afirmara Jacobo Kogan a partir del planteo de Ernesto Cassirer, el arte constituye un tipo específico de conocimiento, una “interpretación peculiar de la realidad, una verdad fundada en la «visión simpática» de las cosas” (1967, 12), siguiendo las teorías miméticas dentro de las cuales he enmarcado el estudio de *El color...* “[L]a belleza y los valores estéticos resultantes no son productos de la ficción, ni de una evasión de la vida efectiva, sino de un ejercicio real de la libertad en la dimensión imaginaria” (57). Esa proyección del ser humano hacia mundos posibles o anhelados a través de la imaginación permite que una novela como *El color...* integre un propósito de denuncia y la búsqueda de un mundo mejor. Que las imágenes del infierno, como a Dante, le provoquen la purificación necesaria.

#### IV. El debate mexicano en *Cuadernos de Marcha*<sup>123</sup>

En 1980 *Cuadernos de Marcha* dio a conocer el premio otorgado en México a *El color...*. La novela se publicó al año siguiente a cargo de la Editorial Nueva Imagen. El enfoque que desarrollaré acerca de algunas repercusiones que provocó su publicación atenderá la semántica del texto, ya abordada, y en especial las condiciones culturales y políticas que volvieron este texto refracción de sucesos y sujetos históricos. Me detendré a analizar repercusiones de una propuesta narrativa que provocó la ilusión de remitir, en determinado campo literario como el uruguayo a comienzos de los ochenta, disperso, a su vez, en épocas de exilio, por el mundo, a referentes precisos, dada la cercanía temporal con lo narrado, y cómo eso llevó a cierto público lector, y finalmente a su creador, a explicitar una toma de postura respecto de la relación entre estética y ética. Discusión que en general tiende a saldarse a favor de la estética con la distancia histórica necesaria y que, entonces, cobra sentido en el marco de políticas de las memorias en disputa, en el cual determinados sujetos, en este caso presas y presos políticos, fueron expuestos a sufrir socialmente el impacto de lo narrado por encontrarse directamente involucrados con la realidad a la que el texto remitía.

En 1985 Martínez Moreno recordaba que *El color...* había provocado “cierta resistencia” (Erro-Orthmann [entrevista a Martínez Moreno], 1986, 65). *Cuadernos de Marcha* fue el principal medio en el que se registró dicha resistencia: en 1981 los elogios que había recibido la novela ganadora dieron paso a un artículo de seis páginas de Ruben Svirsky, integrante del consejo editorial, titulado “Cómo se deforma la historia”, seguido de la correspondiente respuesta de Martínez Moreno a lo que era un ataque directo a su texto, catalogado por el primero como “seudonovela” y “crónica deformada y deformante” (1981, 106). Desde su lectura, los hechos que se narraban eran “reales”, y en cambio lo que

---

<sup>123</sup> Como antecedente de esta sección cabe mencionar el artículo “Encrucijadas de la ficción (Un texto incómodo: *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno)” (2017), mencionado en la bibliografía.

agregaba la imaginación del escritor “aderezo”. Svirsky comparaba el texto de Martínez Moreno con el trabajo realizado por Patricio Biedma y Nelson Minello en 1972, “La crisis y la guerra urbana en el Uruguay”, para elogiar la exposición de los sociólogos sobre el accionar del MLN y en detrimento de la novela.<sup>124</sup> En ningún momento parecían interesarle los méritos literarios que pudiera tener el texto; aquellos se supeditaban a la valoración del tema político. Svirsky no establece diferencias entre las formas de referencialidad del ensayo político y las de una novela, puesto que cada uno de estos géneros, desde sus particularidades retóricas, podía, y en algún punto debía, funcionar como documento, al tratar temas que establecían lazos con un contexto histórico preciso y reciente. La preocupación de Svirsky radicaba en la ausencia de fidelidad de la narración con la historia. Por su lado Martínez Moreno respondió en nombre de su libertad artística y de su condición de ensayista en cuestiones políticas y sociales, su activo accionar como abogado defensor de presos políticos en los años previos al exilio, su compromiso en la lucha contra la dictadura desde el exterior. Martínez Moreno enumera a Svirsky, con permanente ironía, los acontecimientos históricos en los que ha participado, a diferencia de su opositor. Por ejemplo, la creación en 1971 de un informe *in voce* titulado “Jurisdicción ordinaria y jurisdicción militar” que impidió durante meses el juzgamiento de civiles por vías militares, o la intensa denuncia desde *Marcha*.

Más allá de que el escritor no negara partir de referentes concretos para crear, proponía la defensa de un espacio propio de la literatura. Los argumentos en este plano revelan la distancia conceptual existente entre el escritor y su contradictor, como Martínez Moreno llama irónicamente a Svirsky en muchas oportunidades a lo largo de su carta de cuatro páginas:

Mi contradictor decreta que mi libro es una crónica y me niega el derecho a introducir cambios a partir de los datos de la realidad. Está equivocado y no revela que el hábito de la literatura de imaginación sea su fuerte. Recuerdo aquí una frase de Doctorow, muy a menudo citada por José Emilio Pacheco: no hay ficción ni realidad, como tales; hay narrativa. Si mi interlocutor lo hubiera entendido así, se habría evitado muchos errores (1981b, 109).

<sup>124</sup> El estudio fue publicado en 1972 como Separata en *Cuadernos de la Realidad Nacional*, Santiago de Chile. Biedma desapareció en 1976 en Buenos Aires; algunos testimonios indicaron que se lo interrogó en Orletti. Hasta donde sé, se desconoce aún hoy cuál fue su destino.

Ya en 1981, año en el que se desarrolla esta polémica, resultaba firme la 165 posición teórica de que cualquier discurso es ficción, la “doctrina del panficcionalismo” en términos de Marie-Laure Ryan (citada por García, 2019), aunque fuera de manera indirecta, como la referencia a Edgar Lawrence Doctorow a través de Pacheco. Pero no solo la extensa reflexión del escritor sobre el trabajo con referentes precisos en sus obras, ya vista, también otras declaraciones posteriores a estos años muestran cómo para Martínez Moreno la concepción teórica a la que alude, el panficcionalismo, constituye solo un sofisma, una estrategia para *salir del paso* en su defensa frente a Svirsky. Mucho más fiel a su concepción de la literatura parecería ser la evaluación que realiza sobre sus detractores: “Los que leen no para enterarse sino para documentar su fanatismo y su odio han existido siempre y esta vez me tocó a mí. No tiene importancia” (Ruffinelli [entrevista a Martínez Moreno], [1970] 1985, 173). Las discrepancias entre Martínez Moreno y Svirsky no oponen sustancialmente la naturaleza ficcional o no de lo narrado en *El color...*, sino la visión que uno y otro posee de lo ocurrido en el Uruguay durante los años de la guerrilla tupamara: el fanatismo del contradictor no le permite enterarse de lo que, al parecer de Martínez Moreno, constituye su convicción de *la verdad de los hechos*, que es otra que para Svirsky. Los documentos que lo corroboran están, existen, aunque la estructura novelesca los haya integrado y encriptado a su forma artística.

Otros argumentos ocupan el centro de la polémica en esta dirección: la denuncia por parte de Svirsky de que la novela ponía en riesgo la seguridad de algunos presos y presas, en tanto delataba a sus carceleros información que aquellos podían haber negado. La gravedad de tal acusación no le pudo pasar por alto al abogado que había tenido oportunidad de manejar oportunamente los expedientes de decenas de presos, y que por tanto estaba en conocimiento de información de interés para la inteligencia militar. Por ejemplo, Svirsky se refiere a ciertos episodios, como el del capítulo “Los candelabros”. Acusa a Martínez Moreno de que el texto, que para él no es ficción sino crónica encubierta, delata que la presa 286 no aguantó la tortura, delató, y quedó desequilibrada

psicológicamente. La referencia a la escritura de una carta de la prisionera es tomada por Svirsky como dato documental que podría brindarle información provechosa al comandante de la cárcel. Si bien Martínez Moreno hablará *a posteriori* de los sucesos a los que remite el libro como un “proceso ya cerrado” (Erro-Orthmann [entrevista a Martínez Moreno], 1986, 65), es decir, los últimos gobiernos colorados previos a la dictadura y algunos hechos posteriores al golpe de Estado, esto solo se aplicaba a sus circunstancias personales de distancia con el país, pero no así a los miles de personas que aún en 1980 continuaban presas en Uruguay. Svirsky denuncia las infidencias del novelista y afirma, sin rodeos respecto de “Los candelabros”: “Esa carta existe, no es un invento de CMM. ¿Cómo la conoció? Si hubiera llegado a sus manos como un elemento para la defensa de esta mujer, ¿sería ético utilizarla en una crónica con claves tan prístinas como, por ejemplo, el número de la detenida?” (1981, 103).

En su respuesta, Martínez Moreno recurrirá a la eliminación de las correspondencias esquemáticas entre particulares ficcionales y reales como aspecto constitutivo de la creación literaria, expresando que “el número 286 de la presa es un dato imaginario, inventado por mí”, y que “[l]a carta que publiqué y atribuí a la presa fue, asimismo, inventada por mí” (1981b, 109). Pero a la vez no puede dejar de reconocer el surgimiento de la anécdota a partir de una presa de carne y hueso, e incluso la existencia del documento que Svirsky le reclama como infidencia: dicho en otras palabras, el argumento textualista no resuelve la dimensión ética que involucra cuestiones de verdad histórica (García, 2019). Sabe que así ha trabajado y definido su trabajo a lo largo de toda su carrera como escritor: “[la carta no] existió nunca *con tal redacción* ni me la confió ningún familiar cuyo derecho al secreto profesional yo haya desconocido” (Martínez Moreno, 1981b, 109).<sup>125</sup> Dado el reiterado uso que Martínez Moreno hacía de su archivo jurídico como materia creativa, como en *Coca o Tierra en la boca*, no llamaría la atención el hecho de que circulara oralmente el dato de que la carta existía; quizá Svirsky tuviera alguna prueba fehaciente de ello para afirmarlo de manera tajante. El propio escritor reconocía, antes y luego de publicar *El color...*

<sup>125</sup> El subrayado es mío.

la elaboración de algunas novelas a partir de sus experiencias como abogado penalista y el uso de los expedientes de los casos para la redacción de los textos literarios. Lo mencionaba incluso a propósito de “Los candelabros”, meses antes de que estallara la polémica con Svirsky, en un reportaje que le hizo Benedetti: “el [capítulo] que se refiere a la violación de una mujer que va a salir de la cárcel [e]s un asunto absolutamente documentado, porque yo era el abogado defensor de esa mujer, que actualmente está exiliada en Suecia” (1997, 258).<sup>126</sup> Si una carta similar le fue conferida aunque no haya sido con tal redacción, incluso si esas menciones efectivamente pertenecen al campo de la imaginación, el cotejo de datos en épocas de represión podría haber llevado a desagradables confusiones.<sup>127</sup>

En un texto como *El color...* un número importante de referencias propician mecanismos de verificabilidad. Incluso el quiebre en los juegos de la ficción analizado en el último capítulo, “...Sobre esos huesos muertos”, cuando el horror de lo real se impone, antecedido por “La Arboleda”, capítulo ya citado, en el que se gira hacia la denuncia directa del autor al mencionar a las víctimas con nombre y apellido, en ese caso los fusilados de Soca: “Contra tales prudencias, ya sé, escribo aquí los nombres y las edades. Existieron, fueron ejecutados por los generales, con la salvedad confesional del Señor Presidente”, enumerándolos a continuación (Martínez Moreno, 1981, 237). El escritor asume dichas correspondencias ineludibles: “no hay convención destinada a despistar esa alternativa de contingencia que tiene el libro. O sea, no me pareció que yo debiera inventar. Eran hechos muy recientes y yo estaba en el exilio” (Erro-Orthmann [entrevista a Martínez Moreno], 1986, 66). Que la relación entre las historias narradas y los referentes a los que aluden resulte tan estrecha explica que los protagonistas sobrevivientes, los de carne y hueso, se reconocieran en las páginas de la novela. Asimismo explica que, como se menciona en la cita que sigue, el

<sup>126</sup> Benedetti menciona en su artículo “Martínez Moreno en busca de varias certidumbres” haberle realizado al escritor una entrevista en 1981 a poco tiempo de haberse publicado *El color...* La sección del artículo destinada a reseñar esta novela se encuentra al final del ensayo y se titula “La higiene de la historia”. La edición de Arca de *Literatura uruguaya siglo XX* de 1988 no incluía dicha sección; aparece en la edición de Planeta de 1997.

<sup>127</sup> Consultando en el Museo de la Memoria el registro de las presas de la cárcel de Punta de Rieles encontramos que efectivamente el número 286 le correspondió a una reclusa, llamada Mirtha Cubas Simone.

grado de exposición de los participantes provocara reclamos e incómodas represalias hacia el escritor, lo cual demuestra que el texto no fue leído como ficción, es decir como discurso al que le es propio “suscitar empatía pero no invitar a la acción o, más aún, inhibirla” (García, 2019, 319). Sobre la publicación y sus repercusiones expresaba la tupamara Macchi en una entrevista:

Uno de los capítulos trata de las caídas de Leonel y mía en forma tergiversada<sup>128</sup>. Yo era tratada, además, casi como una prostituta. Para colmo, en muchas partes miente. Reivindicaba su derecho como creador, pero en realidad utilizó, para el relato, elementos que conoció a través de sus defendidos. Además tuvo acceso a los expedientes, de los cuales también sacó datos. Por suerte estaba mi cuñado allí en México y con otros compañeros le dieron una golpiza.<sup>129</sup>

El cuidado de la novela en la identificación certera de los integrantes del MLN mencionados en los episodios, que requiere de un conocimiento cercano de la integración del movimiento para establecer correlatos históricos transforma los datos brindados en “Los candelabros” en infidencia. Interpelado por las acusaciones recibidas, incluso pasados los años, Martínez Moreno volverá en posteriores entrevistas y reportajes a reafirmar su derecho de crear con libertad. Coincidirá con su opositor Svirsky en que *El color...* no es una novela, aunque argumentando distintas razones, que él intentó no lo alejaran de preocupaciones estéticas. El escritor alude a razones de orden estructural, puesto que “no hay tal novela como interacción de capítulos alrededor de un centro temático” (Benedetti [entrevista a Martínez Moreno], 1997, 257), y eso a su vez trajo otras consecuencias, como personajes que “desaparecen y se descuelgan cuando les da la gana” (257). En otra entrevista afirma: “no me atrevo a llamarle novela [...] aunque he reclamado para él las libertades de invención connatural a las condiciones del creador de ficción” (Ruffinelli [entrevista a Martínez Moreno], [1970] 1985, 172). E incluso agrega meses más tarde, ante otro cuestionario:

[*El color...* es] una elegía por una derrota y una especie de alegoría de la muerte, más que un libro de combate, o más que un libro de vindicación o de apología o de justificación, propósitos que nunca me propuse [...] nunca quise definir

<sup>128</sup> Se refiere al episodio narrado en el capítulo “...Paraíso del mundo”, ya comentado.

<sup>129</sup> Gran parte de esta entrevista fue publicada en *La izquierda armada* (2001). El texto citado forma parte de los fragmentos inéditos de la entrevista. Agradezco a Aldrighi el haber colaborado con este material, que me fue enviado por correo electrónico el 20 de julio de 2014.

preceptivamente si eso era una novela. (Erro-Orthmann [entrevista a Martínez Moreno], 1986, 65).

El escritor se mueve en terreno escabroso, con criterios que ponen en tensión los vasos comunicantes entre las profesiones del abogado y el escritor, puesto que mientras el primero, defensor de presas y presos políticos, faltaría a su juramento y ética profesional al dar a conocer documentos jurídicos vinculados a sus casos, el segundo los convierte en literatura, los ingresa al terreno de la ficción, y con esta acción modifica las reglas de juego: para un escritor rige la validación ética del transporte porque su principio es el de la libertad creadora. Un texto como *El color...* corrobora que la ficción, lejos de constituirse como “zona de no-derecho”, resulta un terreno en el cual los derechos adjudicados se negocian socialmente de manera permanente (García, 2019).

El escritor podrá tener dudas respecto de si su texto puede leerse o no como una novela, pero afirma sin titubeos su rechazo a la estética del realismo socialista, que supeditó fines estéticos a la política partidaria: “Mis obligaciones con la verdad tenían y tienen otras exigencias que aquellas que supone una crónica apologética y edificante. [...] Yo no soy realista socialista, como parecería serlo mi contradictor [Svirsky]” (Martínez Moreno, 1981b, 110). Asimismo su recelo a la defensa del género testimonial en los términos que se discutían sus bases en Cuba. Por lo tanto, el rechazo parece orientarse hacia razones ideológicas más que al cuestionamiento epistemológico de los lazos entre arte y realidad. Curiosamente, ese libro de combate que *El color...* no se propuso ser según su escritor obtuvo visibilidad internacional al ganar un premio sobre “El militarismo en América Latina”, y sus capítulos constituyen estampas más o menos conexas de dicho combate.

## SEGUNDA SECCIÓN

**La primera posdictadura: *El tigre y la nieve* de Fernando Butazzoni**

## I. El campo literario uruguayo de *El tigre y la nieve*

### 1. Ficcionalizar la historia reciente. Posiciones en el campo literario de la primera posdictadura

*El tigre...* de Butazzoni se publicó por primera vez en 1986, año marcado por una salida de la dictadura en Uruguay con fragilidades institucionales de variado alcance: un ejército intacto en sus convicciones antidemocráticas, un clima político de escasa concordia dadas las proscipciones que rigieron las primeras elecciones nacionales, la discusión sobre la ley del perdón que dividía a quienes habían sido más firmemente opositores a la dictadura. Este primer período resultó un momento crítico para la cultura del país, y las páginas literarias de la prensa periódica daban cuenta de esa situación. Parecía urgente la necesidad de empezar a poner en diálogo las ramas incomunicadas de un tronco identitario que debía reformularse de cara al futuro del Uruguay, aunque esto supusiera enfrentar recelos y disputar espacios de visibilidad y legitimidad entre quienes habían, desde lugares dispares, sostenido la cultura del país durante la oscura etapa precedente. Por un lado los que tuvieron que marchar, por otro los que habían resistido el insilio, finalmente los que padecieron la prisión. Los intentos no parecían dar los frutos esperados: un coloquio organizado por la Cinemateca en 1986, en el que se reunió a diversas figuras del campo cultural con el propósito de analizar el estado de la cuestión fue catalogado por Butazzoni como un fracaso, debido “a la abulia, a la falta de interés de los propios invitados y a la muy escasa repercusión pública de los debates” (1988b, 52). El escritor definía a la cultura de la posdictadura, en un artículo de la revista cubana *Casa de las Américas* en 1988 como una “cultura de la obediencia”, una cultura “de la restauración” (48-52), en la que los espacios de resistencia del período dictatorial, aquella “cultura del desgarramiento” para Carlos Zubillaga (1993), como el carnaval, las murgas, el teatro, el canto popular se desdibujaban y desorientaban, temática y formalmente, frente a la llegada de la democracia deseada. En un libro que tuvo el propósito de

analizar los años de democracia transcurridos, Achugar consideró que el camino de la restauración democrática, unido a la denominación del período en términos de posdictadura, había sido un error, en la medida en que “cargado de buenas intenciones y de mucha nostalgia, indicaba a pesar de los pesares, la voluntad de pasar por encima de las transformaciones ocurridas” (2005, 428), puesto que ya no era posible hablar de aquel modelo nacional de cultura uruguaya de la clase media letrada.

172

Una de las publicaciones en las que quedaría registro de estos avatares fue el semanario *Brecha*, en el que Butazzoni participó. Las publicaciones de izquierda asumían en ese contexto el deber de denunciar los abusos y violaciones de los Derechos Humanos ocurridos durante las dictaduras en el Cono Sur; promovían reiteradamente las figuras de los héroes de la resistencia. *Brecha* publicó desde su primer número una sección titulada “Memoria viva” en la cual se presentaban semblanzas de desaparecidas y desaparecidos, reconstruyendo en cada caso las circunstancias de su detención, con entrevistas a familiares. A modo de ejemplos, sirva el texto dedicado al detenido-desaparecido Nebio Melo Cuesta, militante del Partido Comunista Revolucionario, que incluye una entrevista a su madre, María Luisa Cuesta, el que refiere a la detenida-desaparecida Cecilia Trías, militante del PVP, o el texto en el que Sara Méndez reclama a su hijo Simón, secuestrado en Buenos Aires a los pocos días de haber nacido, entre otros nombres recordados.<sup>130</sup> De manera menos intempestiva, y en un plano secundario en relación a otras áreas que parecían ser prioritarias y urgentes, el campo de las letras intentaba acompañar los procesos políticos y sociales, incorporaba gradualmente la presencia del testimonio de los presos políticos y discutía los alcances de la ficción cuando esta remitía a situaciones y hechos de los años precedentes. Mientras el periodismo político obtenía desde finales de la dictadura un auge notorio, Ruffinelli evaluaba que “aún no puede hablarse de igual modo acerca de un espacio cultural generoso, riguroso y sistemático, paralelo al espacio

---

<sup>130</sup> Textos publicados el 21 de febrero, el 4 de abril y el 27 de junio de 1986 en *Brecha*, respectivamente.

político y dentro de la actividad periodística. La crítica se encuentra dispersa y es poco notoria en los contextos mayores de la problemática del país” (1986, 29).

173

Respecto del tratamiento de la ficción que remitía a situaciones y hechos de la historia reciente, y su recepción por parte de la crítica y los lectores de entonces, una polémica propiciada por la aparición de la obra teatral de Carlos Manuel Varela, *Crónica de la espera* resulta ilustrativa. Tanto en la nota de Jorge Arias sobre la pieza como en las cartas publicadas por lectoras y lectores que reaccionaban contra ella en números siguientes puede observarse la imposibilidad de medir los hechos de la obra en otros términos que no fuera su capacidad representativa de lo real; como si aquello que se veía en escena debiera dar cuenta de la actitud tomada por la sociedad uruguaya en su conjunto durante la represión y el terrorismo de Estado. Arias criticaba la inoperancia de los personajes, que evadían la realidad más que enfrentarla, la falta de “irrupción de los hechos” en la obra, imprecisiones de carácter histórico. Pero lo principal era que atribuía esta lectura de la historia por parte del dramaturgo a reticencias que terminaban siendo colaboracionistas con quienes buscaban en el presente silenciar el pasado:

El público del estreno aplaudió de pie. ¿Está nuestra democracia tan atemorizada como para cambiar desde ya realidad por “literatura” [...]? Afuera, en la calle, avanzan quienes intentan encubrir de una vez y para siempre, al crimen (léase, “eludiendo todo efectismo”, “ley de amnistía”) (1986, 28).

Se publicaron tres cartas de lectores que criticaron duramente las opiniones vertidas por Arias sobre *Crónica de la espera*. Decían que “en la obra (y en la realidad) lo que hacen [las madres] es organizarse” y no mantener actitudes inoperantes; que quien se encontraba al margen de lo que ocurría en la sociedad uruguaya durante la dictadura era porque no quería enterarse: Arias había afirmado que “no eran tan visibles” en 1976 el trasiego de prisioneros, los fusilamientos, el rapto de niños.<sup>131</sup> A pesar de las discrepancias de estos lectores, que declaran su mayor o menor involucramiento con el contexto de violencia al que remite la obra, los comentarios no parecen seguir una lógica distinta respecto del tratamiento de la ficción como documento. Más allá de las divergencias

---

<sup>131</sup> Las cartas de lectores aparecieron en la sección correspondiente del semanario *Brecha* del 11 de julio de 1986.

valorativas e interpretativas respecto de la obra de Varela, las dos partes, Arias por un lado y los lectores por otro, asumían que la historia de ficción debía dar cuenta de lo ocurrido en la realidad. No parecía sencillo asumir otra perspectiva en un momento en que se encontraba instalado el debate sobre el juzgamiento o la absolución de los militares actuantes durante la dictadura; en que aún se discutía qué había pasado. *Lo que había pasado* suponía cuestionar el papel de los responsables civiles, la actitud de resistencia o condescendencia que frente a los acontecimientos cada uno de los integrantes de la sociedad uruguaya había resuelto tener, el paulatino desmontaje del enfrentamiento acaecido estrictamente entre *subversivos* y fuerzas represivas del Estado. *¿Dónde estaba usted el 27 de junio?*<sup>132</sup> continuaba preguntándose la sociedad uruguaya, al estrenarse en 1995 la obra escrita y dirigida por Álvaro Ahunchain que llevaba ese título. Por eso algunos lectores de *Brecha*, posibles ex presas y presos, familiares de desaparecidas y desaparecidos, sus amigos, o meros conocidos o vecinos se sintieron interpelados cuando Arias hablaba de una sociedad con los brazos cruzados. Su artículo cuestionaba si cada cual había resistido todo lo que estaba a su alcance. Las exigencias a la ficción parecerían seguir los parámetros del realismo como ejemplaridad: se asume en estas lecturas que el artista representa un *deber ser* social, esa “totalidad intensiva” que para Lukács debe lograr la forma artística con el fin de causar en el espectador un “conocimiento verdadero” (1966, 23-24). Es decir, que si durante los años de dictadura hubo familiares que agotaron todas sus fuerzas buscando en cada rincón el paradero de sus desaparecidos, la obra debía dar cuenta de ello, era su deber respetarlos y homenajearlos, como ejemplos dignos de ser recordados, en lugar de detenerse en quienes eventualmente no supieron más que quedar con los brazos cruzados. Dicha concepción relativiza la autonomía de la obra de arte, a la vez que la confirma como forma, para continuar la terminología lukacsiana, ya que presupone que la realidad otorga la materia prima desde la cual el escritor realiza la tarea de intensificar los materiales y forjar en ellos el tipo ejemplar.

---

<sup>132</sup> Se refiere al 27 de junio de 1973, día del golpe de Estado en Uruguay.

Con una mirada diferente del pasado reciente y sus protagonistas, la propuesta de la obra teatral *Pedro y el capitán* de Benedetti tampoco logró encontrar cabida en el Uruguay de los ochenta, tal vez por la fetichización de la ejemplaridad que suponía la figura de uno de sus personajes, Pedro, y en especial debido a las características de una sociedad que buscaba cerrar la discusión garantizando la impunidad de los delitos cometidos durante la dictadura: el propósito de negar las violaciones de los Derechos Humanos del período tendría como resultado más visible la no derogación de la Ley de Caducidad en 1989. El texto dramático de Benedetti enfrenta a dos personajes, un militar y un preso, en sucesivos interrogatorios precedidos por sesiones de tortura que Pedro va sufriendo fuera de la escena y que lo muestran con un creciente deterioro físico. En todos los encuentros, divididos en cuatro partes, se cierra el interrogatorio con una negativa del preso a brindar información, a *cantar*; así, mientras Pedro mantiene su integridad moral a pesar del maltrato y de su probable muerte, el capitán, en realidad un coronel que esconde su identidad, irá desmoronándose psíquica y emocionalmente. La obra se mantuvo en la cartelera montevideana durante algunas semanas de 1985. Como documentó Roger Mirza, “tuvo que ser retirada de cartel después de una media docena de funciones por las reacciones del reducido número de espectadores” (2004, 99). En contraste con las habituales costumbres del público uruguayo, los espectadores reiteraron su salida de la sala antes de que terminara la obra, o se iban sin aplaudir, síntoma de una inusual exteriorización del rechazo. En la biografía que Mario Paoletti escribiera de Benedetti quedó registro de las repercusiones de aquella puesta en escena y el efecto que causaron en su dramaturgo. Expresaba Benedetti:

cedería todos los éxitos obtenidos por la obra en el exterior a cambio de una buena acogida en mi propio país. La crítica la ignoró o la vapuleó y el público no fue a la sala: duró muy poco en cartel. [...] Alguna tecla falsa debo haber tocado desde el momento en que en Uruguay la obra pasó sin pena ni gloria. Pero yo no consigo descubrir cuál es esa tecla (1996, 192).

Cuando el escritor, crítico, profesor y ex preso político Hiber Conteris trate el caso al estudiar el exilio y el retorno al Uruguay en la obra de Benedetti referirá su imposibilidad de lograr la empatía con esta pieza teatral; plantea que mientras

“cumplió una eficacísima función de testimonio y de denuncia en su exitoso recorrido por los escenarios de Europa, y su autor rindió un merecido homenaje a todos aquellos que padecieron la tortura bajo la represión militar” (2006, 54) el espectador uruguayo, en especial un involucrado directo como Conteris, que había sufrido la tortura y la cárcel, no parecía estar en condiciones de recordar tales atrocidades, no solo porque de *eso* era mejor no acordarse demasiado, también porque la impoluta ejemplaridad de Pedro, creado por un escritor como Benedetti que no había padecido experiencia similar, un personaje dispuesto sin dudarlo a sacrificar su vida por la de sus compañeros, difícilmente representara experiencias de vida mucho más complejas y contradictorias. Conteris afirmaba a propósito de *Pedro y el capitán*:

Una *representación*, teatral o de cualquier otro orden artístico, no puede suplantar a la realidad, me atrevería a decir que ni siquiera puede suscitarla; no, por lo menos, cuando el horror y la degradación de la realidad que pretende reproducir ha alcanzado límites insuperables. Siempre estará por debajo de ella, inevitablemente se convertirá en una *parodia* o un *pastiche*, a lo sumo en un calco defectuoso de su modelo original, por honestos, bien intencionados y estéticamente bien logrados que hayan sido los resultados de la misma (54).<sup>133</sup>

Otros tantos ejemplos literarios del período podrían dar cuenta de cómo los textos que narraban, y en especial representaban en escena sucesos de la historia contemporánea limitaban de una u otra manera la ajenidad de la ficción respecto de la dicotomía verdadero/falso, ajenidad asumida, entre otros por Todorov, quien afirma: “las frases de las que se compone el discurso literario no tienen referente: se manifiestan como expresamente ficcionales y el problema de su «verdad» no tiene sentido” (1991, 301). Por su parte Piglia expresa: “[l]a ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso” (1986, 8). Desde la *Poética*, Aristóteles reparaba en el hecho de que el drama limitaba aquello que el espectador estaba dispuesto a ver respecto de la narración –en este caso, la elaboración de lo traumático en la instancia del encuentro colectivo (Mirza, 2004, 99)–. El drama supone otro apego a las acciones del mundo, otras exigencias a la mimesis: “porque lo que se refiere a la persecución de Héctor, representado en la escena, resultaría ridículo [...] pero en la epopeya esto pasa

<sup>133</sup> Cursiva en el original.

más inadvertido” (Aristóteles, 1963, 94-95). En las historias de *La cifra anónima* (1988) de Conteris los personajes y los tiempos y espacios en los que estos están inmersos funcionan de manera autosostenida (Harshaw, 1997). En el cuento homónimo, el vendedor de una agencia automotriz divide su clandestinidad entre la relación con una burguesa casada llamada Susana y la colaboración con la guerrilla; en “Andate con moto”, un ladrón termina por error involucrándose en una operación clandestina. Pero incluso en estos casos en los que la temática remite a los recientes movimientos armados en el país, sin discutir por eso el estatuto de la ficción, se ve la necesidad de presentar los textos en 1988 desde las adversidades de su gestación: dice la contratapa de Ediciones Trilce que “fueron escritos en el Penal de Libertad [y los originales] desaparecieron varias veces de las requisas. Incansablemente, Hiber Conteris volvió a escribirlos, pues, como él mismo afirma: «Escribir era la única estrategia posible de sobrevivencia en la prisión»”. Es cierto que el escritor, uno de los presos políticos que tenía en su haber una conocida trayectoria literaria anterior al encierro, construye en general sus mundos de ficción suspendiendo toda referencia a las circunstancias carcelarias en las que había escrito los textos. Son historias en las cuales Conteris optó por la distancia de lo autobiográfico, y propone el desafío al orden y al encierro desde la exploración y el desarme del lenguaje. Sin embargo, el libro de cuentos que podría titularse *La cifra anónima* se publicó como *La cifra anónima (Cuatro relatos de prisión)*, índice que insiste en señalar hacia un afuera del texto que propone incorporarse al proceso hermenéutico.

Tal como se ha observado, pasada la dictadura el país se encerró en sí mismo (Rocca, 2015b): si durante los años sesenta la cultura uruguaya había mirado hacia lo foráneo, la francesa primero y la anglosajona más tarde, dos décadas más tarde el paradigma era latinoamericano.<sup>134</sup> Las nuevas oposiciones no

---

<sup>134</sup> La revista *3era orilla*, por ejemplo, publica en su mayoría autores locales: Anderssen Bancharo, Washington Benavides, Juan Capagorry, Roberto Appratto, Hugo Fontana, Mario Delgado Aparain (uno de sus directores), Julio Huasi. En revistas más irreverentes del período, como *El manojito*, del grupo Ediciones de Uno, o *La oreja cortada*, aparecidas en 1985 y 1987 respectivamente, la propuesta contracultural promovida Héctor Bardanca, Gustavo Encanlar o Gustavo Wojciechowski integraba la literatura a formas culturales no canónicas, como el grafiti o el cómic pero sin abandonar la mirada en lo nacional.

se formularon desde la antítesis entre lo nacional-latinoamericano y lo foráneo, discusión propia de las décadas anteriores a la dictadura. En el nuevo panorama las pugnas se producían en el interior de un campo cultural nacional desintegrado. En 1987, Carlos María Gutiérrez, que inauguraba en *Brecha* su sección “papelesdereciénllegado” sería el disparador para que otras figuras del periodismo del momento, entre ellas Svirsky,<sup>135</sup> opinaran sobre la relación entre los que habían permanecido en el país durante la dictadura y los recién llegados, es decir los que vivían el desexilio, para utilizar el neologismo de Benedetti (1984). Marisa Silva Schultze reparó en la invisibilidad del espacio de resistencia en el insilio, el cual “[t]al vez no fue heroico con mayúscula” (1987, 12), aunque resultó pieza indispensable para la necesaria reconstrucción del país. Benedetti intentó resultar conciliador en su planteo: “cuando podamos cotejar lo escrito y creado dentro del país con lo escrito y creado en el exilio llegaremos a expresiones complementarias” (1984, 12), aunque no dejaba de vislumbrar el foco de conflicto que iba a resultar del proceso del desexilio: “¿hasta qué punto los que se quedaron o pudieron quedarse van a comprender el exilio cuando sepan todos sus datos? [...] ¿Y hasta qué punto los que regresen comprenderán ese país distintos que van a encontrar? De una y otra parte aflorarán prejuicios inevitables” (40). Gutiérrez por su parte se dirigía con humildad a las generaciones más jóvenes: “Nos juzgarán (o están haciéndolo ya) por los resultados. Se les prometió el cambio, la democracia real, incluso el socialismo. Ya se sabe lo que recibieron” (1987b, 11).

En el congreso desarrollado en la Universidad de Maryland en 1986 ya mencionado al tratar la literatura del exilio, se catalogaron de “tensas fricciones” (Sosnowski, 1987, 15-16) los intercambios producidos entre intelectuales y artistas que residieron en el extranjero durante la dictadura, los que crearon en el insilio y la llamada literatura carcelaria. Sin embargo, los grupos parecían por momentos alinearse más en términos generacionales que geográficos: por un lado, la presencia aún fuerte de figuras que en general retornaban, como Benedetti o

---

<sup>135</sup> La nota se tituló “La diversidad de los «afuera»” y fue publicada en *Brecha* el 13 de febrero de 1987.

Galeano; por otro, promociones más jóvenes de escritoras, escritores, críticas y críticos que buscaban fundar espacios de visibilidad desde otras prioridades estéticas y con ciertos afanes desmitificadores. Achugar lo explicaría con cierta ironía en un artículo de 1988: “Si durante la dictadura la consigna fue «todos contra ellos», ahora es «todos contra todos», o algunos todos contra algunos por aquí y algunos otros por allá y otros aún más allá”. Para luego agregar que si durante la dictadura pudieron funcionar alianzas suprageneracionales, dado que existía un enemigo común, “una vez alcanzada la democracia las tensiones propias de una sociedad marcada por la desigual distribución de edades de la población hizo evidente que la antigua alianza muriera” (1988, 21). Rafael Bayce (1989) denominó “generación-democracia”, “generación-rock” o “generación dionisiaca” a esos jóvenes artistas que durante el período que se abrió a partir de 1985 construyeron sus voces haciendo prevalecer el principio del placer sobre el del deber —esto explica la referencia al dios griego—, sobre una base compartida en lo cultural y lo generacional más que en lo político. Alfredo Alpini explica que

[l]a resistencia cultural y su participación en lo social se expresa por medio de las revistas subte, el rock, las performances y los grafitis. Es una juventud que captó el fracaso de la democracia y la ineficacia de la izquierda de los años sesenta. De este modo se oponen tanto a la derecha como a la izquierda. A la primera vertiente por dogmática y autoritaria, a la segunda, por intolerante, por insistir en la militancia disciplinada y por hacerles sacrificar el presente en vistas de un futuro inexistente (1996, s/p).

Carina Perelli defendía la existencia de revistas literarias de jóvenes: “Está la revista *Poética*, *La del Taller*, *Ediciones de Uno*, una revista que se llama *Basura* cuyo título ya implica lo que es nuestra actitud frente a la vida” (1987, 271). Eran publicaciones consideradas alternativas que combinaban su interés por la novela negra, la ciencia ficción o ciertas modalidades de lo fantástico con propuestas artísticas de mayor alcance: integraban literatura, artes plásticas, cine, música, en general, rock, cómics, grafitis. Simpatizaban con escritoras y escritores signados por un perfil excéntrico y en apariencia inclasificable, como Mario Levrero. Tal el caso de *Tranvías y buzones*, *Gas subterráneo*, *La oreja cortada*, *Ratas i rateros*, entre otras, todas ellas efímeras y publicadas entre 1987 y 1989. También Leo Masliah se opuso al papel hegemónico de integrantes de la

generación del 45 aún vigentes, postura contraria a la de otros como Barros-Lémez, que veían en la recuperación de esta continuidad un síntoma de avance cultural luego del estancamiento dictatorial: “la aparición en Montevideo de textos [de Benedetti] originalmente publicados en otras partes [...] parece estar destinada a reconstruir los eslabones de continuidad creadora perdidos por la censura y la represión de la última década” (1987, 255). En cambio expresaba Masliah:

el principal problema de la literatura uruguaya me parece el agobiamiento que se ha producido en el ámbito literario por parte de la hegemonía, quizás demasiado aplastante, de una cierta generación. Hegemonía que se venía ejerciendo desde bastante antes que la dictadura y que de alguna manera oscureció muchísimo la producción de toda una generación, o quizá de más de una generación de personas. [...] Un ejemplo: durante muchos años la obra de Benedetti estaba prohibida en el Uruguay. Sin embargo, hoy en día ese hecho funciona como un elemento publicitario increíble (1987, 272).

Los disparos contra la vieja guardia lograron tener su cuarto de hora. Benedetti será el blanco de ataque de Escanlar en el semanario *Aquí*: la carta enviada mencionaba a los jóvenes “que no son críticos ni intelectuales, que no gustan de la literatura de Benedetti y se lo dicen sin que él les pregunte, así de agresivos y maleducados son”, y que además están “cansados de discusiones de boliche y de comité de base, cansados de un patrón cultural impuesto y dictatorialmente marcado a fuego por la Generación del 45” (recogido en Escanlar, 2008, 10). Las controversias generacionales se extendieron a las páginas de *Brecha*, *Jaque*, *Cuadernos de Marcha*, entre otras publicaciones. Quedaron excluidas del ataque figuras aisladas como la de Sarandy Cabrera, que fue destacado por haberse desprendido de la “musa metafísica y la musa dramática de la poesía comprometida” de los años sesenta y pasar en los ochenta a rendirle culto a la “musa putamara” de la poesía libertina (Cortazzo, 1987, 19). El anagrama jugaba con la antigua adhesión de Cabrera al movimiento tupamaro.

Ana Inés Larre Borges publicó “Tormentas en el charco”, artículo en el que aludió a los comentarios de Masliah antes citados como un pseudo-enfrentamiento generacional, dada la pobreza de una argumentación parricida que, en lugar de proponer alternativas estéticas centraba sus preocupaciones en la disputa acerca de quiénes merecían ocupar la centralidad del campo cultural: “Si

toda la discusión se reduce a la desaprobación de un poema, una novela, un libro, temo que la polémica resulta inexistente. La declaración de ineptitud estética es demasiado sencilla y admitamos que en su omnipotencia no tolera el diálogo” (1988b, 30). Se refería al ya citado encuentro en Maryland, en el cual Masliah había manifestado acerca de un poema de Amanda Berenguer sobre la tortura que este texto debía titularse “Descripción de las torturas recibidas por una persona de Latinoamérica en 1860 vistas por un español de 1920”; así aludía con pobre ironía a la distancia expresiva que separaba a su generación de la de la autora. Alfaro publicó en *Brecha*, semanario del cual era responsable, una carta enviada por Escanlar y Raúl Forlán Lamarque, que con tono irreverente desacreditaba a la publicación y a su director, a algunos de sus colaboradores, entre ellos a Larre Borges. Se tituló “Dialogando en el Sor(d)ocabana”.<sup>136</sup> Junto a dicha carta, para Alfaro “apenas un episodio en esta lucha por el poder (cultural)” (1988, 17) se encontraba la respuesta del director, postura representativa de la intelectualidad de izquierda del país afincada en el paradigma del compromiso, para el cual el papel del periodista, del escritor, del crítico consiste en brindar su saber y su arte al servicio de fines sociales. Quienes no atendieran ese mandato favorecerían los propósitos del enemigo político: “¿Qué piensan Forlán y Escanlar de Tarigo y de Flores Silva si cuestionan la conducta de Mario Benedetti?<sup>137</sup> [...] Porque en esta agria disputa sobrenadan restos turbadores de nuestro pasado reciente. Síntomas cotidianos de autoritarismo e intolerancia” (1988, 17).

Lo anterior retoma discusiones acerca del problema del compromiso en el arte en términos no tan distantes de lo que se había planteado a nivel continental en las décadas previas a la dictadura, en polémicas como la de Cortázar con Óscar Collazos, Vargas Llosa o Liliana Heker, este último caso centrado en los modos de resistencia según los que se fueron al exilio y los que se quedaron bajo los

<sup>136</sup> Durante décadas, el bar Sorocabana, ubicado en el centro de la ciudad de Montevideo, específicamente en la Plaza Cagancha, resultó lugar de reunión de artistas e intelectuales.

<sup>137</sup> Enrique Tarigo, vicepresidente durante la primera presidencia de Sanguinetti (1985-1990), desarrolló entre 1987 y 1989 una intensa campaña a favor del mantenimiento de la vigencia de la Ley de Caducidad. Por su parte Manuel Flores Silva, que en 1983 fundara el semanario *Jaque*, también formó parte del gobierno de Sanguinetti como senador representante de la Corriente Batllista Independiente.

regímenes dictatoriales.<sup>138</sup> En Uruguay la cuestión se diluyó en un consenso a favor de la literatura de la resistencia que solo fue atacada por grupos minoritarios de escasa repercusión: frente al cuestionamiento que se le hiciera a Masliah por la crítica vertida al poema de Berenguer sobre la tortura, su respuesta resulta finalmente conciliadora. “Cuando Amanda me dice que para el dolor no hay época o generación, yo estoy totalmente de acuerdo y me parece que eso es una verdad absoluta. Pero para lo que sí creo que hay época y hay muchas condicionantes, es para la expresión del dolor” (1987, 276). Cuando Laura Marauda publique un relevamiento de las revistas consideradas *subte*, es decir ediciones juveniles que, por falta de recursos o principalmente por elección no se distribuían de manera masiva en librerías, kioscos, etc. y que por lo tanto formaban parte de la cultura alternativa, las publicaciones de posición no rupturista serán las que predominen, con integrantes dispuestos a aceptar influencias de generaciones anteriores y los postulados de la izquierda tradicional: así *Hipérbaton*, *REM*, *Trantor*, *Cable a tierra*, incluso *Tranvías y buzones* (Marauda, 1988, 30). Si en el plano ideológico las posiciones terminaban no presentando claras contradicciones entre los jóvenes y los consagrados —el propio Masliah fue colaborador de *Brecha* desde sus inicios, heredero de *Marcha*, escribiendo semanalmente una columna de humor, a la vez que participó de la movida joven— la realidad fue que en el plano estético “los *under* gritan, dicen «malas palabras» como si fuera novedad, cuestionan a Benedetti, a Onetti y otros más pero no ofrecen siempre una producción equiparable a *El astillero* o *Poemas de la oficina*” (Achugar, 1988, 21). Una voz disidente respecto de este tema resultó ser la de Carlos Maggi en *El Uruguay de la tabla rasa* (1993), desacralizador del papel jugado por el grupo de intelectuales del medio siglo que él había integrado como parte de la generación del 45 — escribirá “la bobada del 45” (1993, 113), exceptuando solo a Quijano en tal valoración—, escéptico respecto del peso cultural que las nuevas generaciones “posmodernas” , “de vuelta de todo, antes de haber ido a ningún lado” (96) lograrían tener en un país de pobrezas múltiples, un país quejoso, haragán,

<sup>138</sup> Remito a los textos reunidos por Achugar de Cortázar bajo el título *Al término del polvo y el sudor* (1987), como a la polémica del escritor con Liliana Heker en *El Ornitorrinco* durante los años 1980 y 1981.

resistente a los cambios, características que Maggi no entiende como consecuencias del período dictatorial sino parte de una encrucijada nacional de mayor raigambre histórica, que en la posdictadura colapsó. El intelectual batllista y liberal, antimarxista y anti-neoliberal, redobla la apuesta por el valor de una cultura de élite, el “producto culto interno” (69), que encuentre los caminos para salir de la crisis.

Por lo tanto, como se planteó también al analizar el caso de Martínez Moreno, el mandato de olvido y silencio que buscó imponer la aprobación de la Ley de Caducidad no impidieron que el campo cultural de la posdictadura interrogara y cuestionara su historia, para interpelar el presente y con miras al proceso de reconstrucción del país. Los intelectuales buscaron defender en la esfera pública un rol que les permitiera asentarse sobre la fuerza de la democracia participativa de sociedades plurales, heterogéneas, multiculturales; para ello, resultaba necesario volver sobre el análisis de la cultura del insilio, sobre los parámetros estéticos y los legados de ese tiempo de silencio y sospecha (Rocca, 2008), en términos menos prejuiciosos de como se había planteado en abordajes de intelectuales exiliados como Trigo, quien se había referido al insilio como “el principal dispositivo de control merced a la complicidad de la propia víctima”, sirviendo “a esta de coartada para deslindar toda responsabilidad de su propia victimación” (1997, 306).

A los aspectos ya mencionados, como la movida contracultural de las nuevas revistas proveniente de generaciones jóvenes, la colección *Desafíos* de Ediciones Trilce, que, entre otros enfoques, integró un abordaje psicoanalítico acerca del tema de la tortura (Viñar/Viñar, 1993), o el desarrollo del ensayo de tema nacional en la tercera época de *Cuadernos de Marcha*, que posicionó a algunos intelectuales como intérpretes y hermeneutas de la cultura, defensores de los Derechos Humanos, con personalidades como Achugar o Bardanca, junto a la reflexión proveniente de figuras extranjeras o radicadas definitivamente en el exterior, como Milán, Moraña, Ruffinelli, Trigo, Verani, Aínsa, debe agregarse la última etapa de la producción de Rama, y su búsqueda por sistematizar la

literatura uruguaya contemporánea: así lo demuestra en “El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya”, capítulo de *La novela en América Latina* (1986). 184

En la búsqueda por actualizar el canon de la narrativa uruguaya, destaco asimismo la aparición de antologías en los años noventa, acompañadas de estudios críticos: *'70/'90. Antología del cuento uruguayo* (1991), con selección y notas bibliográficas de Walter Rela y estudio preliminar de Rómulo Cosse, *Extraños y extranjeros. Panorama de la fantasía uruguaya actual* (1991) y *La cara oculta de la luna: narradores jóvenes del Uruguay. Diccionario y antología (1957-1995)* (1996), ambos trabajos con prólogos de Carina Blixen. Estas reflexiones críticas marcaron la falta de rentabilidad de la oposición entre realismo e imaginación en la narrativa contemporánea, en tanto distintos géneros y temáticas, como la novela histórica, la ciencia ficción o la presencia de lo femenino y la sexualidad, “pone[n] sobre el tapete el problema de la memoria, de quién cuenta, quién recuerda. Desde dónde lo hace, con qué prioridades” (Blixen, 1996, 23). Las preocupaciones giran en torno a temas o motivos como las “drogas, la violencia en todas sus manifestaciones –en forma muy recurrente la noción de exterminio–, un paisaje urbano desolador” (17-18) y creadoras y creadores buscaron abordarlos desde una pluralidad de propuestas estéticas que intentaron aprehender una realidad cambiante, fragmentaria, inestable, inquietante, difícil de comprender: “pueden darse en la modalidad de ciencia ficción, la fantasía o en un «verismo» de amplio abanico” (18). El denominador común se instaló en la duda frente a una concepción del mundo “hegemonizadora, normativa y unívoca [...] donde las reglas y los valores están claramente establecidos [...], optimista frente a la existencia y a la posibilidad de su conocimiento” (Cosse, 1991, 25). Por lo tanto, a investigadoras e investigadores de la cultura los convocó una tarea hermenéutica y no normativa, “formular descripciones e hipótesis explicativas” más que “tomar un camino para rechazar otro” o “normar al respecto del arte de crear” (11), posiciones que marcan cambios con respecto a la postura que en las décadas anteriores se autoasignaran los intelectuales. Blixen argumenta al revisar un

artículo de Benedetti de 1962, titulado “La literatura uruguaya cambia de voz”.<sup>139</sup> “Más que hablar en singular, hoy deberíamos hablar de «voces». Sería más exacta esa manera de aludir a la pluralidad de propuestas, líneas, géneros, movimientos, surgidos después de la dictadura” (1996, 13).

Definir el período de distintas maneras implicó asimismo diferentes líneas de análisis. Por un lado, se lo trató en términos de posdictadura, es decir, articulando los cambios culturales dentro de una agenda que tenía como temas centrales “la violación de los Derechos Humanos, la democratización de la información y del conjunto de las prácticas sociales, la libertad de expresión y todo aquello que, durante el tiempo del autoritarismo dictatorial fue cancelado, prohibido o violado” (Achugar, 2005, 429). En otra dirección, se entendió el período como parte de un fin de siglo posmoderno en el cual los procesos no se referían estrictamente a las circunstancias nacionales o regionales sino a cambios de mayor alcance: una cultura joven alejada de los valores de sus antecesores y vinculada a la informatización y a la fragmentación cultural, a las reivindicaciones de distintas minorías, a nuevas modalidades en los patrones del consumo cultural, a la crisis del paradigma que distinguía alta y baja cultura. La aparición de *El tigre...* de Butazzoni se pegará al espacio de discusión del primer enfoque.

## **2. El lugar del testimonio y sus límites: *El tigre y la nieve* como ficción testimonial**

En el marco de las controversias y su proyección estética y crítica me interesa reflexionar a propósito del lugar del testimonio sobre la represión y la cárcel política como modalidad especial del realismo, su diálogo con otros temas y alternativas artísticas del período y cómo aquellos fueron tratados a partir de 1985 ética y estéticamente por los distintos agentes del campo literario. Brando (1997) distinguió tres conjuntos de textos: por un lado los testimonios carcelarios individuales, es decir el relato de las experiencias de los presos políticos, por otro los libros producidos colectivamente por el Centro de Integración Culturales

---

<sup>139</sup> El texto de Benedetti se encuentra publicado en *Literatura uruguaya siglo XX* ([1963] 1997); su autor aclara que proviene de una conferencia leída en Chile en 1962.

(CIC), creado en 1985 por ex presas y presos políticos de distintas organizaciones y partidos con el fin de recopilar y reconstruir toda la producción cultural de las cárceles y lograr la “integración del fenómeno a la cultura nacional” (AA.VV., 1987, 5), finalmente las obras producidas en las cárceles que se inscribieron en la tradición literaria más consagrada: Liscano, Conteris, Rosencof. La excepción temática del período lo constituyó el testimonio de Ramona Caraballo, *La niña, el chocolate, el huevo duro. (Historia verídica y real). Para personas formadas* (1987) que relataba sus experiencias como empleada doméstica desde la niñez hasta la vida adulta y que para Brando “[d]entro de la literatura testimonial uruguaya fue, sin duda, el que más se acercó a los modelos latinoamericanos que dieron impulso al género” (1997, 15).

Rosencof, una de las figuras modélicas de la literatura de ex presas y presos reflexionó acerca de este fenómeno: “Toda esa importante literatura, que en su conjunto tiene un impresionante valor testimonial, pero que, además, revela nuevos talentos, está por estudiarse, tarea de investigación que me propongo” (1987, 12-13). Con mayor perspectiva histórica y exhaustividad en la investigación, el relevamiento de la literatura escrita en las cárceles y después de ella por los presos políticos fue un trabajo realizado por Alzugarat (2007), en el cual quedó demostrado la existencia de un importante número de textos de todos los géneros. En cualquier caso, los motivos temáticos del género carcelario,<sup>140</sup> así como la propia categoría de cárcel política eran cuestiones que en los ochenta quedaban sesgadas a las circunstancias de las últimas dictaduras del Cono Sur, sin reparar debidamente en que los textos sobre la prisión también eran escritos por creadores ajenos a esa experiencia –aunque eso no negara otras formas de involucramiento más o menos directas– e incluso podían estar a cargo de presos

---

<sup>140</sup> La afirmación, que podría abarcar en extenso la privación de libertad por parte de cualquier aparato de poder político, enfrenta a una diversidad de posibles modalidades: cárceles oficiales y legales, campos de concentración con trabajo forzoso, comisariías, calabozos ilegales y secretos a veces ubicados en el interior de cuarteles, campos de exterminio, como La Perla en Argentina. Puede hablarse de prisión política en *El Apando* (1969) de José Revueltas o en *Papillon* (1969) de Henri Charrière; doy cuenta de esta amplitud a los efectos de limitar los alcances de mi investigación.

*comunes* o sociales.<sup>141</sup> Por otra parte, existían en el Uruguay antecedentes de prisiones políticas anteriores a los años setenta, como desarrolla la investigación de Rodolfo Porrini (1993) sobre el período de la dictadura terrista.<sup>142</sup> Aunque en los años anteriores al golpe de Estado de 1973 se volvió tema de debate jurídico la definición del preso político, como mencioné al comentar los ensayos y la actividad profesional de Martínez Moreno, ya que en el país las prisiones políticas debieron efectuarse mediante acusaciones por parte del Estado que transformaban lo ideológico en delito –los expedientes de civiles bajo jurisdicción militar referían como causales el ser integrante de una “Asociación para delinquir” o haber dado “Asistencia a los asociados”– estas discusiones se mantuvieron al margen del campo literario de la posdictadura cuando debió hablarse de los sujetos que, en la cárcel o luego de ella, habían decidido testimoniar sus experiencias. De hecho la categoría de cárcel política, que en sentido amplio abarcaría todo presidio, en tanto tras todo estado delictivo existe una dimensión política, recién fue legislada en 2012 por el Consejo de Europa, y en el caso del Uruguay, las leyes 18033 y 18596, que regulan la indemnización y reparación de las víctimas de la actuación ilegítima del Estado entre junio de 1968 y febrero de 1985, dan a entender, sin poder evitar ambigüedades, que son presos políticos aquellas personas privadas de libertad por motivos políticos, ideológicos o gremiales, encarceladas por agentes del Estado o por quienes, sin serlo, hubiesen contado con la autorización o apoyo de los mismos, y sin intervención del Poder Judicial.<sup>143</sup>

Como observó Brando (1997), el género testimonial tuvo un papel secundario en la literatura uruguaya anterior a 1973, y el libro de Gilio, *La guerrilla tupamara*, había constituido la excepción a la regla, y de hecho la concepción hegemónica de la literatura de los años sesenta en el Uruguay había llevado a que el testimonio, como en Martínez Moreno, se entendiera fuente de la

<sup>141</sup> En el caso del Uruguay, ténganse en cuenta la autobiografía del preso común Julio Aguirre Zabala: *Verdicto: Libertad perpetua* (2003).

<sup>142</sup> La dictadura de Gabriel Terra se desarrolló en Uruguay durante los años treinta; se inicia con la disolución del Parlamento el 31 de marzo de 1933.

<sup>143</sup> Agradezco el asesoramiento de los abogados Leticia Lago y Andrés Rosenbaum sobre este tema.

creación y no resultado estético. Será entonces en la primera posdictadura cuando cobre protagonismo e impulso, ligado a las nuevas circunstancias políticas y sociales. En lugar de discutirse la categoría de preso político, el fenómeno de los ochenta tendió a enaltecer a quienes habían sufrido en carne propia la represión, los héroes de la resistencia. En palabras de Achugar: “El que estuvo preso es sagrado. Y yo lo entiendo así. Es un individuo que... es incuestionable”.<sup>144</sup>

La valoración inicial del género testimonial radicó menos en las cualidades estéticas de los textos que en su capacidad de referir la historia reciente del país desde la legitimidad brindada por relatos en primera persona de un yo-testigo, legitimidad que no compartió *Pedro y el capitán* de Benedetti. Me refiero a la “fetichización de la verdad testimonial” que explicara Sarlo (2005, 62). La recepción crítica en los ochenta acompañó los propósitos manifiestos de los creadores, y en especial los intereses políticos que albergaba la aparición de los testimonios. Por ejemplo, en un artículo de 1989 Brando asegura que “[r]especto a la riqueza de acontecimientos, advertamos que [Rosencof y Fernández Huidobro en *Memorias del calabozo*] no se dejan llevar por la facilidad del conocimiento posterior de los hechos [...]: conservan así la pureza testimonial que se propusieron” (1989, 25), a sabiendas de que los tres tomos del extenso testimonio de los ex presos, que rememoraban sus penurias carcelarias, se publicaban entre 1987 y 1988, en el marco de la campaña a favor de la derogación de la Ley de Caducidad. Esto no impidió a su vez que la agenda teórica respecto del tema se actualizara a nivel local a partir de la iniciativa de Achugar y su contacto en el exilio con investigadoras e investigadores de universidades norteamericanas: así el caso de Beverley, Hernán Vidal, René Jara, entre otros. De las publicaciones en Uruguay aparece el artículo de Achugar “Notas sobre el discurso testimonial latinoamericano” (1988), antecedente de libros académicos posteriores sobre el tema, como *En otras palabras, otras historias* (1994).

Presas y presos se habían formado como lectores a partir de modelos literarios anteriores a los años de encierro, y en la lectura entusiasta y ávida de los

---

<sup>144</sup> El comentario de Achugar fue vertido en el marco de las intervenciones del encuentro en Maryland, antes citado, transcritas en la edición junto a las ponencias. Ver las “Intervenciones IV” del libro de Sosnowski (1987).

libros que circularon en las bibliotecas de los centros de reclusión, como lo han expuesto los trabajos de Walter Phillipps-Treby y Jorge Tiscornia (2003) y en especial los de Alzugarat (2007 y 2013). La literatura escrita en las cárceles, y lo que luego escritoras y escritores produjeron al relatar sus experiencias, estableció mayores lazos estéticos y temáticos con el sistema literario anterior a la dictadura, cuando no se construyó, dado el aislamiento de su gestación o la ausencia de formación letrada, al margen de cualquier campo cultural. La brecha generacional con los más jóvenes resultó amplia, y fue a compañeras y compañeros de oficio y militancia que volvían del exilio a quienes estos presos y presas escritores se acercaron luego de la salida en libertad. En la década del ochenta, el ejemplo más claro de producción colectiva lo constituyeron las publicaciones del Centro de Integración Cultural, ya mencionadas, que si bien tuvieron entre sus impulsores a Marcelo Estefanell, quien se integró al periodismo cultural y dio a conocer relatos testimoniales de su autoría, fueron sostenidas por distintos presos y presas que de manera anónima contaron sus experiencias carcelarias. Cabe destacar el volumen 2 de *Bitácoras del final. Crónica de los últimos días de las cárceles políticas* (1987) que recogió textos escritos por las presas recluidas en la cárcel de Punta de Rieles, uno de los primeros libros de testimonios de mujeres sobre este tema, libros que tendieron a ser tardíos respecto de los escritos por hombres (Esguerra Muelle, 2015).

Las primeras referencias en prensa a la literatura de ex presas y presos políticos remitían a aquellas figuras que habían desarrollado una trayectoria en el campo de las letras antes de los años de prisión. Siete meses después del restablecimiento democrático se publicaba un artículo de Achugar sobre la poesía carcelaria de Rosencof; motivaba dicho trabajo la reciente aparición de *Canciones para alegrar una niña* y *Conversaciones con la alpargata*. Lo que se discutía era la cuestión del valor que se le otorgaba a los textos por el hecho de haber sido creados en las circunstancias del encierro. Esto es, el cruce de jerarquías que suponía hablar de valor estético, valor ideológico y político, valor afectivo, valor moral y las concepciones de lo literario implícitas en la resolución de estas

elecciones por parte de la crítica. En el caso de Achugar su postura jerarquizaba la dimensión estética:

190

Ni la poesía de Rosencof, ni la prosa del exiliado ni la obra del insiliado valen por lo que vivieron y sufrieron sus autores. Por su sufrimiento merecen solidaridad y respeto. Su producción artística debería ser valorada independientemente, no de la postura ideológica –ya dijimos, efecto estético es sinónimo de efecto ideológico– sino de la experiencia vital del autor real (1985, 36).

Algunos tempranos artículos de prensa resultaron adelantos de libros testimoniales publicados más tarde, lo cual hace pensar en el estatus y en el afán de perdurabilidad que fue adquiriendo el género con los años. En noviembre de 1985 Rosencof escribió “Adolfo Wasem, el Tupamaro” que se anunciaba formaría parte de un trabajo titulado *Memorias del calabozo*. En este artículo la primera persona del testimoniante contaba episodios en los que había intervenido su compañero Wasem y que servían para realizar una apología del accionar del MLN en sus años de acción. Culminaba así: “Es la herencia que nos deja, que deja para todos: la lucha, su lucha, nuestra lucha” (1985, 11). En marzo de 1986, con motivo del primer aniversario de la amnistía otorgada a los presos y presas políticos, Estefanell publicaba “Volvemos, gracias a ustedes volvemos”, testimonio que refería al momento de la salida del Penal de Libertad y que veinte años más tarde sería integrado con modificaciones a *El hombre numerado* (2007), al igual que otros textos salidos en *Brecha* a finales de 1988.<sup>145</sup>

La literatura testimonial de la posdictadura uruguaya construía una memoria de lo ocurrido deslizándose hacia la mitificación de la resistencia. Esto debe entenderse en el marco de las “batallas por la memoria” (Allier, 2010) que entonces se dirimían entre los testimonios de presas y presos, por un lado, y por otro la versión de los hechos brindada por los documentos oficiales de las Fuerzas Armadas y las declaraciones de sus integrantes, para quienes los *subversivos*, causantes del caos y la violencia, rompían el “orden natural” de una sociedad justa (Blixen, 2006, 38), cuando no el silencio impune de los militares apoyado por el

<sup>145</sup> Estefanell contó con una columna titulada “Leer en libertad” en la cual narraba anécdotas vinculadas a sus experiencias de lectura durante los años de cárcel en el Penal de Libertad. Menciono algunos títulos salidos a fines de 1988: “La fuga” (18/11), “Siete años” (2/12), “Basta” (9/12).

gobierno de Sanguinetti que defendía la amnistía de los funcionarios militares y policiales actuantes en el período anterior, postura que además encontraba eco en una sociedad que optaba por dejar atrás los años oscuros, aunque esto significara amparar los delitos cometidos. Así, el caso de *Memorias del calabozo*, ya mencionado, que con “lenguaje llano y temerario” supuso para Brando el más explícito esfuerzo de romper el miedo y el silencio en este período y la concreción de uno de los mojones en la construcción que Fernández Huidobro venía realizando desde la *Historia de los Tupamaros* (1987): “[e]l silencio, la clandestinidad (y luego la cárcel), la concientización por la acción directa dieron origen, más acá de las valoraciones políticas, a una imagen [de los tupamaros] fantasmática, mítica, elusiva” (Brando, 1987, 31). Los autores de *Memorias del calabozo*, como representantes, en palabras de Galeano, de los “tritutados por la tortura incesante” y como “«rehenes» de la dictadura militar uruguaya” (1988, 5) expresaban en la dedicatoria del libro, y con el propósito de aunar esfuerzos con todos los sectores dispuestos a votar contra la Ley de Caducidad: “Convocamos fraternalmente a los sobrevivientes de todas las clandestinidades, exilios y cárceles a dar su testimonio. A levantar, entre todos, un gran monumento al dolor, sacrificio y heroísmo del pueblo uruguayo en estos combativos años” (Rosencof/Fernández Huidobro, 1988, I, 7). La misma necesidad de construcción colectiva de la memoria proponía Silva Schultze respecto de las experiencias del insilio: “El país era una esperanza desmoronada en pedacitos; nadie pudo, por lo tanto, tocar los vértices de cuánta ruina. Yo vi, otros vieron: pues bien, hablemos, al fin” (1987, 12). Mientras estas acciones de resistencia cotidiana, que sostuvieron la vida de las personas durante la represión se asumían carentes de notoriedad por Schultze –“no fue heroico con mayúscula” (12)– Rosencof y Fernández Huidobro edificaban figuras épicas, en especial la de los rehenes del movimiento tupamaro que a pesar de haber sido expuestos a condiciones de existencia aterradoras en el presente redoblaban el compromiso con el futuro del país. Rosencof rememoraría cómo un médico en Santa Clara había expresado frente al estado físico en el que se encontraba: “Pero che, ¡esto es una barbaridad!

Para tenerlos así es más humano que los fusilen” (27); no obstante, responde el escritor, “nuestra primera ley será: resistir” (52).<sup>146</sup>

192

Otras publicaciones del período dieron muestras de esa tendencia hacia la mitificación de la resistencia, en especial la del MLN, ya que el movimiento creó con eficacia y visibilidad espacios de incidencia dentro del campo cultural: el quincenario *Mate Amargo*, la editorial TAE (Tupac Amaru Editores), la librería homónima. En esa editorial se publicó por ejemplo *El abuso* (1986) de Antonio Bandera Lima, texto que en 1986 dio muestras de los propósitos por recuperar la simpatía popular que en los sesenta había logrado tener el MLN con algunas de sus acciones memorables. El libro relata la fuga que en 1971 más de un centenar de presos llevó a cabo en el Penal de Punta Carretas, episodio conocido como el Plan Abuso, al ser esta la palabra que sirviera de orden de partida para la huida, construyendo un túnel que los condujo hacia una casa cercana al Penal. Bandera Lima, ex integrante del sindicato de la Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas –la UTAA, los llamados *cañeros*, organizada en los sesenta por el dirigente tupamaro Raúl Sendic– y del MLN narraba con orgullo ese hecho histórico, que se presentaba en la introducción del libro de la siguiente manera: “La canción de la libertad varía, es infinita. Aquí se nos presenta en una fuga. [...] Nosotros entendemos que este es un pedacito más de la historia liberadora de nuestro país” (1986, 9). La introducción, firmada por María y Violeta (acerca de quienes desconozco más datos) explicaba el proceso de escritura: “Del testimonio [de Bandera Lima] respetamos prácticamente todo, cambiando solamente algunos términos y eliminando palabras que se repetían demasiado” (9).

En el campo del periodismo de investigación el libro *Alto el fuego. FF.AA. y Tupamaros* (1986) de Nelson Caula y Alberto Silva, que se presentó como investigación periodística centrada en los enfrentamientos entre Fuerzas Armadas y tupamaros permite desde otro ángulo ejemplificar esa mitificación de la

---

<sup>146</sup> A treinta años de la aparición de *Memorias del calabozo*, Álvaro Brechner dio a conocer en 2018 una versión cinematográfica, *La noche de 12 años*. El análisis de esta película excede los fines de mi investigación; destaco el hecho de que el tratamiento de los tres presos que protagonizan el film, Rosencof, Fernández Huidobro y Mujica, continúa el propósito de edificarlos como héroes de la resistencia, en el presente valorados a la luz de los logros políticos: el más notorio, Mujica ocupó el cargo presidencial del Uruguay entre 2010 y 2015.

resistencia, así como la fuerte relación que el testimonio entabló, como verdad en disputa, con las circunstancias políticas en las que se daba a conocer. Documentaba los enfrentamientos y las tentativas de negociación ocurridos durante 1972 entre estas dos fuerzas, desde una óptica que, aunque recabando testimonios de todo el espectro de actores, ensalzaba la gesta tupamara. A diferencia de lo que ocurría cuando los autores relataban los enfrentamientos en los que se había producido el asesinato de algún guerrillero, Caula y Silva no mencionaban prácticamente episodios en los cuales había existido una responsabilidad del MLN de dar muerte a personas. Solo se refirieron a los sucesos del 18 de mayo de 1972, día en el cual un atentado del movimiento dejó como saldo la muerte de cuatro soldados, en estos términos: “el MLN lleva adelante un operativo que aparece como verdaderamente infeliz, donde resultan muertos cuatro soldados rasos que custodian la casa del Comandante en Jefe del Ejército” (1986, 50).<sup>147</sup> Asimismo, el asesinato del coronel Artigas Álvarez en manos tupamaras se enmarcó dentro del libro en la discusión parlamentaria a cargo del senador frenteamplista Zelmar Michelini, contrario a rendirle entierros con honores a dicho coronel a la luz de otras muertes con las que no se tenía la misma consideración: la del tupamaro Carlos Alvariza, por ejemplo, muerto como el coronel Álvarez el 25 de julio de 1972 en el Batallón de Infantería N° 14, en circunstancias que indicaban un asesinato.<sup>148</sup> El texto de Caula y Silva no perdía oportunidad de vincular las diversas formas de la represión estatal con quienes ejercían el poder en el presente: Sanguinetti, en primer lugar. Washington Lockhart (1986) destacó las cualidades de los autores para recopilar documentos e información sobre un período de la historia que todavía resultaba reciente y escabroso, aunque su comentario supo objetar las deficiencias de una investigación periodística poco rigurosa.

---

<sup>147</sup> Sin la misma posición política de Caula y Silva respecto del movimiento tupamaro, el periodista Haberkorn (2012) escribió en su blog sobre los sucesos del 18 de mayo de 1972: “Me costó, pero logré entrevistar a un protagonista del atentado y a tres testigos directos. [...] no hubo ningún enfrentamiento ese día. Lo que hubo fue un vulgar asesinato: los soldados estaban adentro de un jeep tomando mate y fueron acibillados por un comando tupamaro”. Disponible en <<http://leonardohaberkorn.blogspot.com/2012/05/cuatro-testimonios-sobre-los-cuatro.html>>.

<sup>148</sup> Remito a lo mencionado sobre la muerte de este tupamaro al estudiar el último capítulo de *El color...*

Para Brando (1997) el impacto profesado por los libros tupamaros se debió a que la exaltación del heroísmo de la resistencia se realizó a través de propuestas estéticas audaces y originales, que rompieron con las formas tradicionales de los testimonios de ex presas y presos militantes de partidos marxistas, por lo general, del Partido Comunista (PC) o del Partido por la Victoria del Pueblo (PVP), como *Nada ha sido en vano* (1988), reportaje al dirigente del PC Jaime Pérez, *Apuntes contra la desmemoria. Recuerdos de la resistencia* (1988), testimonio del dirigente sindical y diputado del Frente Amplio por el PC Vladimir Turiansky, *Mi habitación, mi celda* (1990), testimonio de la militante del PVP Lilián Celiberti. En cambio, con respecto a *Memorias del calabozo* y *La fuga de Punta Carretas* (1990), este último escrito exclusivamente por Fernández Huidobro, Brando afirma:

los procedimientos de producción, la heterogeneidad y los saltos expresivos denotan una heterodoxia subrayable. Estos libros liberan el texto de las censuras y las represiones del sistema carcelario al que aluden mediante la subversión de géneros y estilos, enfrentando irrespetuosamente los modelos y las expectativas de lectura (1997, 16).

En lugar de reelaborar las marcas de oralidad de la conversación entablada entre sus autores frente a un grabador, *Memorias del calabozo* buscaba “[m]antener, en lo posible, las virtudes y aun los defectos de toda recordación espontánea” (Rosencof/Fernández Huidobro, 1988, I, 12); esto resultó novedoso respecto de las modalidades adoptadas por el género testimonial a nivel local e incluso continental. A lo anterior se sumó la autoría compartida, la incorporación al discurso de la dialéctica de las dos voces, corrigiéndose entre sí, añadiendo datos a las afirmaciones del otro o bien contradiciéndose en los detalles del recuerdo; estrategia discursiva mediante la cual aquel testimonio que se había propuesto la inteligibilidad terminaba sobreimprimiendo un mensaje nuevo que discutía su pretendida claridad. Aunque el protocolo de lectura propuesto por los autores fuera la veracidad en la comunicación de los recuerdos, la modalidad elegida planteaba que los hechos del pasado se construyen desde el lenguaje compartido, lo cual repara en la materialidad discursiva de todo relato:

MR: ¿Te acordás de aquel [soldado] que, según sus propios compañeros decían, “hacía llover”?

FH: Sí, hacía maravillas, como por ejemplo casarse con una estanciera a la que le hizo creer, mediante una impostura cuidadosa y largamente tejida, que era teniente... [...] MR: Toda esa novela la fuimos “leyendo” paso a paso, capítulo tras capítulo, durante años (Rosencof/Fernández Huidobro, 1988, II, 13).

195

El caso de *Las manos en el fuego* de González Bermejo, texto testimonial de relevancia en los años ochenta uruguayos, resultó novedoso en su construcción narrativa dentro del conjunto de los libros tupamaros. Hebert Benítez Pezzolano analizó en él un conjunto de procedimientos habituales en la narrativa contemporánea de ficción: “alternancia de personas narrativas y de focalizaciones, discontinuidad de la linealidad del relato a través de saltos temporales [...], interrupciones monologantes y otras variantes polifónicas, incrustación de textos epistolares firmados por el protagonista, etc.” (2015, 4), procedimientos que González Bermejo utilizó para organizar el testimonio del preso tupamaro David Cámpora, brindado según se afirma en la contratapa del libro durante días de grabación, cartas, cuestionarios. Para Benítez Pezzolano, “[s]e trata de la reconstitución de una voz entablada a partir de distintos géneros discursivos, que deriva en un texto definido por la encrucijada de la novela y el testimonio” (9), es decir en lectura que subvierte las fronteras entre verdad y ficción según Brando (1997, 16). Sin embargo, si dicha subversión ha resultado reiteradamente observada por el discurso crítico especializado, difícilmente alcanza a modificar el pacto de veracidad a partir del cual estos textos testimoniales fueron leídos por la comunidad lectora no especializada.<sup>149</sup>

Los integrantes de la mencionada generación dionisiaca que continuaron el gesto cultural irreverente de los ochenta con una producción literaria propia en las décadas siguientes pusieron en práctica “su desconfianza frente a las narrativas totalizantes”, según Rivero, y optaron en algunos casos por evadir “marcos referenciales provenientes del campo de la filosofía y la sociología” (2011, 102). Cuestionaban los principios de la modernidad dentro de los cuales el género testimonial por lo general se enmarcó, es decir la estabilidad en las categorías de identidad e representación. Algunas narrativas que abordaron a partir de los años

<sup>149</sup> Fundamento esta afirmación a partir de consultas realizadas a diversos lectores interesados en testimonios tupamaros y ajenos a los estudios literarios. La afirmación no pretende una representatividad propia del trabajo de campo, solo apoyar la argumentación especulativa.

noventa los sucesos de la historia reciente se dirigieron hacia otros géneros: la novela negra (Brando, 1997) –en la obra de Butazzoni, a *El tigre... la sucedió La danza de los perdidos* (1988), novela policial–, una neo-picaresca, como la novela *Estokolmo* (1998) de Escanlar, o “la mezcla de thriller, sátira y comedia, cultivada en *Caras extrañas* (2001) por [Rafael] Courtoisie” (Rivero, 2011, 103). En el primer caso, *Estokolmo* narra la historia de Marcelo, un joven de clase media, ex militante de la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay (FEUU) que luego de la dictadura, descreído y apático, decide llevar una vida de *lumpen* o marginal dedicada al robo y el consumo de drogas. Por otro lado, en *Caras extrañas*, la parodia de los relatos con propósitos de denuncia y reconstrucción de la memoria histórica se vuelve evidente, ya que Courtoisie recoge los recuerdos del narrador, que era un niño en el momento de los hechos, sobre la toma de Salvo en 1969, ciudad pequeña cercana a la capital Montenegro, por parte de un movimiento guerrillero llamado Tapurí. La historia, que parodia el operativo de la toma de Pando, referido en otro tramo de esta tesis, instala la desconfianza en la verosimilitud del relato memorialístico y propone un violento alejamiento de toda visión maniquea de la historia reciente. Los blancos y negros propios de algunas modalidades del testimonio se transforman en *Caras extrañas* en negritud total. Según Rivero, “la obra de Courtoisie y la de Escanlar giran en torno a la im/posibilidad de la recuperación de la memoria después del quiebre dictatorial” (99). También *El camino a Ítaca* (1994) de Liscano narra la historia de un ex estudiante de medicina, Vladimir, descreído de las ideología de izquierda y de la militancia que sus propios padres, ex presos políticos, representan. Vladimir se ve obligado a abandonar el país por encontrarse implicado en tráfico de drogas; su vida en Suecia como inmigrante ilegal hacia finales del siglo XX contrastará con aquel imaginario del país nórdico que dos décadas atrás había recibido con los brazos abiertos a casi dos mil uruguayos exiliados.<sup>150</sup> Si existe en estos escritores

---

<sup>150</sup> Liscano, perteneciente a la generación de militantes que sufrió la cárcel política por integrar en su juventud el MLN, resulta un caso particular ya que durante su prisión en el Penal de Libertad se alejó de la actividad política para dedicarse a la literatura. Su personaje Vladimir de *El camino a Ítaca*, hijo de la generación de Liscano, se transforma en estrategia de acercamiento del autor a una juventud con la que no comparte la edad pero sí juegos estéticos y descreimientos.

del campo literario una recuperación de la carga utópica de la literatura, esta no se sustenta en el compromiso propio de los años sesenta. Tampoco en el deber de memoria de la primera posdictadura. La confianza se deposita en la propia literatura “como vehículo capaz de dar sentido a las identidades personales y comunitarias surgidas de estas interacciones” (200). Amar Sánchez y Basile proponen los términos “desencanto” y “desarme” para pensar la literatura, y en especial los discursos críticos de los años noventa que dan cuenta de la pérdida de los ideales utópicos, que revisan, deconstruyen, cuestionan los discursos “encantados” y “armados” de la etapa precedente, aquellas “macronarrativas redentoristas” (2014, 338).

No obstante, el fenómeno editorial del testimonio resultó persistente pasados los años noventa. Si bien el proceso posterior al referéndum de 1989, que mantuvo vigente la Ley de Caducidad, supuso el retroceso del género como el medio más efectivo para denunciar las experiencias del período represivo, esto no significó más que un “intermedio” (Alzugarat, 2009). Dicha persistencia menos respondió al interés del público por conocer mejor el pasado dictatorial y sus actores y más al auge de escrituras autobiográficas vinculadas a figuras de renombre creciente en el campo político y social. Brando escribió en 1997 a propósito del conservadurismo de la última narrativa uruguaya “que obstaculiza las formas alternativas de contar y castiga los lenguajes no canonizados” (1997, 30). Se apoyaba en que el testimonio, entendido en su condición de género que subvierte cánones y estilos, parecía haberse agotado en los noventa. Pero lo que Brando no pudo proyectar en 1997 era el hecho de que los replanteos del género vendrían de la mano de dos fenómenos sociales a mi entender relevantes: el nudo conflictivo de la justicia no saldada, es decir el resistido enjuiciamiento a los militares actuantes durante la dictadura, los múltiples casos de desaparecidos no aclarados y, en especial, el *fenómeno Mujica*, que renovó el testimonio como propaganda política de la izquierda en el poder. Menciono títulos que integran la extensa lista de publicaciones sobre la figura política uruguaya de mayor repercusión en lo que transcurre del siglo: *Mujica* (1999) de Miguel Ángel Campodónico (con varias ediciones posteriores), *Charlando con Pepe Mujica*:

*con los pies en la tierra* (2002) de Mario Mazzeo, *José Mujica. La realidad, la angustia, la esperanza* (2005) de María Noel Domínguez, *De tupamaro a ministro (el loco encanto de la sensatez)*. *Pepe Mujica* (2005) de María Esther Gilio, *Mujica recargado* (2007) de Ruben Darío Rodiger, *Pepe. Coloquios* (2009) de Alfredo García, *Pepe Mujica. De tupamaro a presidente* (2010) de María Esther Gilio, *Mujica: el florista presidente* (2010) de Sergio Israel, *Comandante Facundo. El revolucionario Pepe Mujica* (2013) de Walter Pernas, *José Mujica. La revolución tranquila* (2014) de Mauricio Rubuffetti, *Historias blancas de un hombre de izquierda* (2014) de Mariano Tucci, *Pepe Mujica, el presidente. Una investigación no autorizada* (2014) de Sergio Israel, *Una oveja negra al poder. Confesiones e intimidades de Pepe Mujica* (2015) de Andrés Danza y Ernesto Tulbovitz, *Mujica. Una biografía inspiradora* (2015) de Allan Percy.<sup>151</sup>

Consideración aparte merece el caso de *Un viaje a Salto* (1987) de Circe Maia.<sup>152</sup> Esta autora abordó la temática de la cárcel política durante la dictadura desde un universo femenino y del interior –Maia ha vivido desde hace décadas en la ciudad de Tacuarembó– que acompañó a los presos desde fuera de las rejas, aunque creando su propio relato experiencial a partir de las visitas familiares. El proceso de ficcionalización se elabora en este caso a partir de una pluralidad de posturas enunciativas: los relatos de una madre y su hija que cuentan cómo se las ingeniaron para viajar en el mismo tren en que su esposo/padre es trasladado por los guardias a la ciudad de Salto, y así poder verlo, aunque fuera desde lejos. El protocolo testimonial se evita al establecer juegos de desdoblamiento; Maia traslada en la presentación su experiencia como esposa de preso político a otra mujer: “Una amiga de esta ciudad, que prefiere permanecer en el anonimato, me ha entregado estos escritos expresando su deseo de verlos publicados” (1987, 5). La propuesta de transformar el texto en ficción testimonial consistió para la escritora en eliminar el discurso de la subjetividad; expresa: “Yo odio el yo. [...]”

<sup>151</sup> Aunque el enfoque excede los objetivos de esta tesis, podría formularse a partir de este desarrollo del género testimonial uruguayo del siglo XXI un prototipo social de los años sesenta y setenta, construido en la figura de Mujica.

<sup>152</sup> Remito a mi artículo “Cómo testimoniar la resistencia cotidiana en el insilio. Acerca de *Un viaje a Salto*” (2019).

Odio ese tono, el tono quejoso, en el que sin querer te estás haciendo la víctima, volcando la atención sobre tus problemas personales”. Agrega: “ Tenía que ser, como yo puse en la introducción, algo que le había pasado a muchas uruguayas. Tenía que ser más amplio, no un problema personal mío”.<sup>153</sup>

El auge de la nueva novela histórica o “neohistoricismo” como la llamará Verani (1996) hacia finales de la década puede analizarse como cara reversa de las ficciones testimoniales como *El tigre...* de Butazzoni. Las dos expresiones en apariencia oximorónicas establecen un saber histórico como punto de partida, como fundamento y razón de ser, como fuente. En el primer caso, los discursos históricos a los que la novela echa mano y que permiten acercarse a los acontecimientos del pasado; en el segundo, los testimonios brindados por terceros o el relato de la experiencia propia utilizados como documentos para la construcción del texto ficcional. Dicho saber se vuelve interpelado en los dos géneros, en la medida que estas novelas no solo se proponen refractar estéticamente el pasado lejano o reciente, también esclarecer e intervenir en violencias e injusticias del presente que se interpretan como consecuencias directas o indirectas de aquellos hechos. En concordancia con la revisión de los enfoques historiográficos iniciados a partir de la posguerra europea, en la cual pueden encontrarse defensores de la microhistoria y la reconstrucción del pasado desde la memorias de sus participantes así como aquellos que acentuaron la textualidad del discurso histórico, posturas teóricas que en Uruguay tuvieron como figura destacada a José Pedro Barrán, aunque antecedido de un amplio espectro de autores foráneos como Lucien Febvre (*Combates por la historia*, 1974) o Michel de Certeau (*La escritura de la historia*, 1975),<sup>154</sup> las novelas neohistoricistas de la posdictadura uruguaya, al igual que los textos testimoniales, pusieron en tela de juicio la existencia de una versión hegemónica y fehaciente de la historia y dieron protagonismo a las voces de aquellos que habían permanecido

<sup>153</sup> La cita remite a un encuentro que mantuve con Maia el 6 de diciembre de 2014, en su domicilio de la ciudad de Tacuarembó. Agradezco al profesor Néstor Sanguinetti la gestión del contacto con la escritora y su participación durante la visita.

<sup>154</sup> Estas menciones bibliográficas no desconocen el análisis que Rancière (2009a, 2009b) propone entre política, historia y literatura, el cual remite a procesos anteriores, del siglo XIX.

silenciados. A partir de propuestas estéticas que enlazaron fuertemente lo ficcional y lo histórico, lo colectivo y lo individual, novela testimonial y novela histórica constituyeron dos géneros de impacto político y a los cuales se les exigió un celo ético similar por parte del público lector. Así lo demostró la polémica suscitada a finales de los años ochenta cuando la novela de Tomás De Mattos *¡Bernabé, Bernabé!* (1988), que relataba el asesinato de los últimos charrúas en Salsipuedes y Mataojo durante 1831 y 1832, provocó acalorados intercambios en *Brecha* y *Cuadernos de Marcha* entre el escritor, críticos –Lockhart, Larre Borges y Achugar– y cartas de lectores durante los meses estivales de 1989. Se discutía la *fidelidad* a la historia, el tratamiento que la novela hacía de la figura de José Artigas, el protagonismo otorgado a un personaje histórico como Bernabé Rivera, asesino de los charrúas. Expresiones como “deformación de la historia nacional en sus personajes y hechos fundamentales” (Lockhart, 1989a, 24) remiten a similares términos que los de la polémica entre Svirsky y Martínez Moreno, analizada en esta tesis. En dirección contraria, la narradora Josefina Peguy de la novela de De Mattos afirma: “Creo que la historia, por más simple que nos parezca, admite más de una lectura” (1988, 65). Larre Borges plantea sobre *¡Bernabé, Bernabé!*: “Será la primera en romper el fuego, y marcará seguramente el inicio de una veta narrativa que busque en nuestra historia la posibilidad de reinterpretación novelesca de nuestra identidad” (1988, 26). Neohistoricismo y ficciones testimoniales coincidían en la búsqueda por resquebrajar y fisurar los relatos oficiales, en el propósito de reconstruir nuevas y plurales identidades nacionales, e incluso en la tensión que provocó en algunos lectores y lectoras el cruce de la historia y la literatura. Margarita Carriquiry se preguntaba: “¿es hoy una nueva literatura de los vencidos? Son ellos en gran parte los héroes que la habitan, pero también están los otros, los victimarios [...] Al mismo tiempo, se ocupa de iluminar zonas de oscuridad y silencio vergonzante” (2005, 467). La denuncia aunaba pasado y presente, y permitía establecer el paralelo que Achugar argumentó a propósito de la novela de De Mattos:

The present-day reader (that is, the reader marked by the period of decline and by the referendum) cannot help thinking of the contemporary period, particularly since the

novel was published in the same collection as the chronicles and testimonials of death, torture and disappearance during the dictatorship (Achugar, 1990, 51).<sup>155</sup>

La polémica sobre *¡Bernabé, Bernabé!* supuso otro episodio de los años ochenta en el cual quedó registro de cómo se cruzaron criterios de lectura que discutieron la textualidad del discurso histórico y el rol que debía cumplir la literatura en su diálogo con la historia. En otras palabras, la diversidad de criterios de los lectores sobre cómo resolver los cruces de la ética y la estética en textos que minaban los límites de la ficción.

En los ochenta, Butazzoni consideró crucial la manera en que el país procesara y revisara su pasado, especialmente en lo actuado por los detentores del poder durante la represión: “Superar los traumas de la dictadura significará, sobre todo, superar la posibilidad de que la dictadura se reinstale en el poder político” (1988b, 54). El escritor se integró al campo literario uruguayo en 1986 para publicar pocos meses después de su llegada *El tigre...*, novela escrita en Suecia según ha declarado, de fuerte impronta testimonial. Acerca del proceso creativo, escribe: “En 1983 fui atrás de esa historia. Me instalé a vivir en Suecia, investigué y escribí la novela. Un año de investigación y un año de escritura. La traje inédita a Uruguay en mayo del 85 cuando volví del exilio”.<sup>156</sup> La publicación se produjo en un contexto favorable al desarrollo del género testimonial, aunque esto no suponía la consagración del mismo desde el punto de vista estético; incluso terminados los años ochenta Achugar observaba que el significativo número de textos vinculados por sus circunstancias de creación o por su temática a las cárceles políticas, y publicados en el período con propósitos de denuncia, no se encontraba eximido de considerarse “marginal” y no se incluía en los cursos de literatura (1990, 54). Larre Borges cataloga de “absurda” en la narrativa uruguaya del momento la dicotomía que se establece entre el testimonio y la literatura “de imaginación”, porque supone la falsa oposición entre “contar una historia versus

<sup>155</sup> Propongo esta traducción: “El lector actual (es decir, el lector marcado por el período de decadencia y por el referéndum) no puede dejar de pensar en el período contemporáneo, sobre todo porque la novela se publicó en la misma colección que las crónicas y testimonios de muerte, tortura y desaparición durante la dictadura”.

<sup>156</sup> Agradezco a Butazzoni esta información, que me fue enviada por correo electrónico el 5 de agosto de 2018.

trabajo con el lenguaje” (1988a, 30). Es decir, se percibía el género testimonial como aquel que, preocupado por cuestiones éticas y políticas del presente, desatendía en general la dimensión estética. La novela de Butazzoni en cambio, como ficción testimonial, asumió el desafío de integrar el testimonio a los recursos retóricos propios de la novela, a un espacio canónico de la literatura, y de esta manera desalinearse de un corpus que para el autor era “previsible consecuencia de doce años de prohibiciones y represión” y que tan solo había logrado dejar “como saldo tres o cuatro *bestsellers* y algunas pocas ideas” (1988b, 53).

Del género testimonial, que gozaba de vitalidad creativa a nivel continental y con el cual Butazzoni había tenido durante su estadía en Cuba un amplio contacto –llegó a ser jurado en la isla del premio Testimonio a comienzos de los años ochenta– el escritor destacaba como periodista cultural los logros de *El Bogotazo, memorias del olvido* (1983) de Arturo Álape, “libro memoria” en el cual “su autor es, sobre todo, el editor de los materiales previamente recogidos” (1985b, 31), a saber fotos, grabaciones, entrevistas, etc. acerca del asesinato del político colombiano Jorge Eliécer Gaitán. Lo que interesaba a Butazzoni era el testimonio como fuente documental al servicio del periodismo de investigación, línea de escritura que él mismo incorporó a novelas posteriores: *Las cenizas del cóndor* (2014), *Una historia americana* (2017). Así ocurría en su opinión en el libro del periodista argentino Alipio Paoletti titulado *Como los nazis, como en Vietnam* (1987) que daba cuenta de cómo en el proceso de la vecina orilla los “[d]ramaturgos, escritores, pintores, sociólogos, periodistas, historiadores, psicólogos, psicoanalistas han comenzado a hurgar creativamente en ese pasado inmediato [de la dictadura]” (1987c, 30). El resultado era una búsqueda documental por parte de Paoletti que “va mucho más lejos del testimonio”, con “jerarquía periodística de primer nivel” al asumir el autor “la tarea de comunicar sin autorizarse a omitir nada, le pese a quien le pese” (30). De la misma manera que *El tigre...* incorporó en la edición de 2006, como comentaré a continuación al tratar la genealogía de las ediciones, la lista de los nombres de los desaparecidos en el centro clandestino de detención La Perla, del trabajo de Paoletti Butazzoni

destaca los datos brindados sobre las personas vinculadas en Argentina a la represión ilegal, es decir, la investigación periodística como instrumento de denuncia, datos que permitían observar la amplitud del problema de la represión en la sociedad toda; “tras su aparente sencillez, [el estudio de la realidad argentina] se encuentra complejamente vinculado a distintas disciplinas” (30), todas ellas aunadas en fines como el conocimiento de *la verdad* y la aplicación de la justicia a los responsables. De ahí el carácter contra-hegemónico del libro de Paoletti, escrito a contrapelo de la Historia Oficial. De ahí el propósito de *El tigre...* de ir en la misma dirección. La legitimidad se encuentra en estos casos brindada por la figura del investigador-periodista que, en su rastreo documental “va mucho más lejos del testimonio” (30).

La página en la historia del realismo en la que Butazzoni escribió *El tigre...* parece haber priorizado la atención en un límite inestable entre relato histórico y ficción literaria, en el interés por parte de los narradores de restituir la relación de los textos y el mundo, de abandonar experimentalismos vanguardistas y recuperar una “nueva sencillez” (Kohut, 1997, 17), a un tiempo que los bordes de la ficcionalidad se desdibujan. Se accede al pasado desde diversas formas que lo construyen discursivamente, tal como lo demuestra el carácter apócrifo del epígrafe que inicia *El tigre...* según ha declarado el escritor, al igual que la identidad de su firma, Li Huen. La “parodia posmoderna” de la que hablara Hutcheon (2004), que habitualmente distorsiona, falsifica y ficcionaliza la historia con el fin de *perderle el respeto* a la tradición, se hace presente en *El tigre...* en la simulada referencia a la milenaria filosofía china, dentro de la cual las palabras poseen su verdad propia y universal, independiente de la voz que las formuló: “Como un tigre ha de ser la verdad. Y la nieve no podrá borrar sus huellas” (Butazzoni, 1986a, 7). El hecho permitió al escritor reflexionar sobre el problema de la verdad en la literatura:

L.V.: ¿Es verdad que la cita es falsa?

F.B.: Sí, el poeta chino en cuestión no existe. Pero creo que hay algo verdadero ahí. De modo que... tal vez sí existió el señor Huen.

L.V.: Inventaste un poeta...

F.B.: Hay que inventar toda una poética para escribir cosas verdaderas.<sup>157</sup>

Si por un lado la caracterización de la verdad como un tigre del cual “la nieve no podrá borrar sus huellas” –así lo expresa el epígrafe de la novela– asume la confianza de que el reclamo de justicia encontrará la viabilidad histórica que este acto de escritura pretende, por otro podría interpretarse que la ferocidad del tigre supone un proceso de construcción y destrucción simultáneas, como el acto suicida que lleva a cabo la protagonista Julia Flores luego de haber podido relatar a su compañero Roberto la experiencia traumática en La Perla. No parece casual el hecho de que la primera referencia que se realiza en la novela sobre ella la presente desde la imagen de un animal que la traga; es decir el tigre o la *verdad* que lleva adentro: “Sin que yo lo supiera ella estaba muriendo, se la tragaban los animales que traía adentro, la oscura historia todavía atrapada en su silencio” (Butazzoni, 1986a, 16). Más allá de una actitud algo lúdica que pueda rodear al problema de la verdad en algunas afirmaciones del escritor, como en el intercambio citado con la psicoanalista Laura Verissimo, en *El tigre...* no queda planteada la imposibilidad de la verdad, ni la especulación acerca de su naturaleza; por el contrario el propósito de denuncia de la novela tiende a reafirmar el encuentro posible con la verdad desde un proceso de búsqueda que ilumine aquello que se ha mantenido oculto. Las ficciones testimoniales como *El tigre...* o *El color...* propusieron que la literatura realizara un recorrido propio en la búsqueda de su verdad, a veces incorporando de lo real aquello que no resultaba verosímil por referirse a experiencias excepcionales. Sirvan de ejemplos el capítulo inicial de la novela de Martínez Moreno y las clases de tortura brindadas por el asesor, o la descripción espeluznante de un sitio como La Perla. La *verdad monstruosa* a la que enfrentan estos episodios, causada por hechos políticos y tiranías ejercidas en el seno de las sociedades latinoamericanas y no por vericuetos de la imaginación literaria representaría una suerte de *mimesis-otra* de

---

<sup>157</sup> En el intercambio que se transcribe intervinieron Butazzoni y la psicoanalista Laura Verissimo, en el marco de un taller sobre *El tigre...* realizado en las *IV Jornadas de Literatura y Psicoanálisis* de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay (APU), año 2009.

un mundo degradado, que desde parámetros realistas desafía los marcos de su verosimilitud.

En el campo de las letras posdictatoriales del Cono Sur, la representación del pasado se construyó desde formas del realismo que intervinieron de una u otra manera en el debate político, y las herramientas retóricas propias de la literatura ensayaron, en palabras de Imperatore, “un desvío que subraya el poder simbólico del acontecimiento enunciativo” (2008, 87). Imperatore se refiere al caso del escritor argentino Luis Guzmán, pero resulta pertinente para una ficción testimonial como *El tigre...*, producto creativo que siguió este propósito: “Yo reivindico la utilidad de la ficción como herramienta para comprender la realidad, no para reflejarla. [...] para eso están los fotógrafos o los archivólogos o los que estudian documentos y los publican” (Díaz Garbarino [entrevista a Butazzoni], 2001, 18). La ficción como manera privilegiada de enfrentar el problema epistemológico del conocimiento, tema que Butazzoni incorporó a la trama de la novela: “después de conocer todo lo relativo a su prisión [de Julia Flores] en La Perla (y aquí la palabra «todo» es apenas una manera de mencionar un conjunto de datos)...” (1986a, 115). Similares planteos surgían en los años ochenta de algunas modalidades de la novela histórica: *El tigre...* compartió con *¡Bernabé, Bernabé!*, por ejemplo, “el obsesivo interrogar al pasado del cómo y por qué del exterminio” (Larre Borges, 1989, 26), lejano o cercano en el tiempo según el caso, es decir las cuentas no saldadas con el presente histórico y la intervención de la literatura en esa reconstrucción. Cuando en la narradora Josefina Péguy en la novela de De Mattos afirma que “esto que voy escribiendo se transformará con los años en quebradizo documento y, entonces sí, quizá exista alguien que [...] le otorgue el debido valor de fuente” (1997, 28) el foco de atención se ha deslizado hacia la textualidad del discurso histórico, hacia una verdad que, más acá de los hechos, se construye discursivamente. El documento, que como expresara Jacques Le Goff (1977) no garantiza un documento-verdad sino el resultado de un montaje que lo ha transformado en monumento, es arrastrado hacia la ficción, se advierte en sus huecos, en sus fisuras. A diferencia de otras modalidades del testimonio, ya analizadas, que se construyeron a partir de la confianza en la verdad garantizada

por el yo testigo, verdad escamoteada y en disputa política pero formulada al margen de relativismos cognoscitivos, y por ello menos audaces en el empleo de sus herramientas narrativas y lingüística, la condición híbrida de las ficciones testimoniales como *El tigre...* propusieron otro recorrido de la literatura en búsqueda de su verdad. Si como afirmara Larre Borges “[l]a ambigüedad de esos hombres” que exterminaron a los últimos charrúas en el texto de De Mattos “nos enfrenta a nuestras propias indecisiones frente a valores como el heroísmo, tantas veces preñado de brutalidad” (27), los personajes que protagonizan la novela de Butazzoni, víctimas y verdugos, proponen al lector similares desajustes e incomodidades, y el alejamiento de miradas maniqueas. Las dos modalidades se alejaron de las formas de negación de las experiencias traumáticas del pasado, tanto “la que propone «dar vuelta la página» o la que pretende retomar el combate en la misma escena congelada” (Vezzetti, 1996, 2). Novela histórica y ficción testimonial propusieron seguir mecanismos del duelo que en lugar de asumir lo perdido como irrecuperable lo trasladara a la posibilidad de una apertura, a otra elaboración que resignificara su simbolización en el presente. La mirada crítica de estas narrativas respecto del pasado evidenció la condición de historiador o periodista de investigación del novelista, según el caso.

Butazzoni publicó una novela histórica titulada *El príncipe de la muerte*, ambientada en el siglo XIX y con Rodrigo Montenegro como protagonista, asesino a sueldo de Bartolomé Mitre y Domingo Faustino Sarmiento. Algunas afirmaciones del “Prólogo”, como protocolo de lectura, ayudan a pensar posibles cruces de los procesos creativos: en *El tigre...*, conocer la historia de la presa Julia Flores lo comprometió con verdades que era necesario dar a conocer; en *El príncipe de la muerte* la búsqueda de los materiales que documentaran aspectos de la vida de Montenegro supuso enfrentarse a “un muestrario de contradicciones flagrantes, de hechos falsificados con el propósito de forzar las interpretaciones y de datos cuidadosamente ocultos a la consideración pública” (Butazzoni, 1994, 8). En los dos casos la literatura se arroja sobre sí el derecho de interpelar la versión oficial: llenando sus vacíos, resquebrajando sus mitos, desmintiéndola, y en

consecuencia cuestionando el presente. El escritor respondía sobre su acercamiento al género de la siguiente manera:

207

Yo diría que más que un abordaje del tema histórico [*El príncipe de la muerte*] se trata del tema de la memoria. Cuando uno habla de la novela histórica eso suele tener connotaciones con hechos ya juzgados del pasado y asentados en libros, crónicas, investigaciones. [...] Lo que hago es una especie de distorsión de la Historia como forma de recuperación de la memoria. [...] Es una especie de contralectura de esa “gran verdad histórica” que estaba asentada en la historia patria” (Stipanic [entrevista a Butazzoni], 1995, 7).

La cita revela su apego a un concepto de novela histórica en su formulación decimonónica, tendiente a fundar los mitos y valores en los que debía sustentarse la identidad nacional: casos europeos como los de Walter Scott o de nuestras latitudes, la literatura de Eduardo Acevedo Díaz. Eso explica el rechazo de Butazzoni a identificarse con el género. Pero la reformulación de la novela histórica no sostiene la contraposición de memoria y tema histórico, se sustenta sobre el revisionismo, propósito con el cual Butazzoni se identifica. Revisionismo que también se aplica a *El tigre...*: “la lectura que yo hice [sobre la desaparición y sobrevivencia en centros militares argentinos] contradecía las grandes verdades afirmadas desde las comisiones de defensa de los derechos humanos, por ejemplo” (7). Más que rechazo de la temática histórica, se reivindica la dimensión política de la reescritura de los hechos, el posicionamiento del texto dentro de una historia en debate: “la historia a veces se nos muestra como una cruel cadena de repeticiones, y cuando uno intenta bucear en las profundidades de hechos ocurridos hace mucho tiempo, puede con sorpresa hallarse ante semejanzas dolorosas y enseñanzas mal aprendidas” (Butazzoni, 1994, 10). Supone la mutación del historiador “exiliado” en “testigo”, tal como explicara Traverso (2018, 40-41): mientras en la primera concepción los actores del pasado resultan fuentes a partir de las cuales historiadoras e historiadores interrogan su presente, como epistemología que enfrenta una encrucijada de temporalidades –un pasado que, a un tiempo, está cerrado y vivo para quien lo investiga– en la segunda concepción historiadoras e historiadores se encuentran profundamente implicados con el objeto de su indagación, y el desafío consiste en posicionarse frente a

sucesos que los involucran y sobre los cuales se producen inevitables transferencias, en términos psicoanalíticos.

Para Butazzoni, reflexionar acerca de la relación entre historia y literatura ha supuesto preguntarse por los usos de la memoria en términos de un combate en disputa, los modos de perdurabilidad del pasado y las secuelas de los traumas colectivos. En *El príncipe de la muerte* el medallón que el asesino Montenegro conserva, único lazo con la madre a la que no pudo conocer y de la que nada sabe, demuestra la repetición de aquello que se pretende ocultar y silenciar de la historia —en este caso, la historia secreta de los matones y verdugos que colaboraron con el triunfo de los procesos *civilizatorios*—, ese mismo proceso que termina conduciendo al personaje a la muerte. En paralelo, Julia Flores se presenta como la muchacha que quedó “entrampada en aquel molinete del terror” (Butazzoni, 1986a, 9); su posterior silencio a la experiencia en La Perla ha intentado simular la ausencia de aquellos recuerdos que dominan el inconsciente de su vida en el exilio. Las marcas de su cuerpo funcionan como síntomas del pasado que se ha querido ocultar: la tristeza constante de los ojos verdes, la cicatriz del balazo. La ironía trágica que envuelve al personaje consiste en que la lucha extrema y el alto costo que ha significado para ella recuperar la vida en libertad no han logrado más que reproducir el pasado carcelario. Si la relación con Roberto y el espacio de apoyo y contención que este le brinda crean en la protagonista la expectativa de encontrarse en condiciones de elaborar el relato del trauma, ese rumbo no será más que el de la autodestrucción, camino en el cual interior y exterior se aniquilan a la par: “Yo sabía que tarde o temprano su memoria [la de Julia] se iba a desbordar [...] Era como si Julia empezara a abrirse tajos en todo el cuerpo” (34).

Frente a esta suerte de fracaso del proceso terapéutico, Verissimo se pregunta en diálogo con Butazzoni, y defiende: “Cuáles son los caminos, las condiciones que hacen posible «salvarse», querer vivir [...] De esta novela de Butazzoni se desprende con elocuencia una respuesta, la misma por donde pasa el proyecto de «hacer memoria» [...] La respuesta es «nosotros»” (2009, 3). Es decir, el valor de la denuncia, el testimonio individual y representativo de un tramo de la historia que se transforma en legado pedagógico, en terapia colectiva.

### 3. Genealogía de las ediciones de *El tigre y la nieve* y sus antecedentes.

#### Fernando Butazzoni y la figura del escritor-periodista

Butazzoni inició su actividad literaria en el exilio. Cuando abandonó el Uruguay en 1972 primero estuvo en Chile, más tarde en Cuba y Nicaragua, formando parte en 1979 y 1980 del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) que enfrentó la dictadura de Anastasio Somoza hasta la toma de Managua, capital del país. Las crónicas acerca de las experiencias en el frente de batalla de esos años fueron reunidas en *Nicaragua: noticias de la guerra* (1986) al volver al Uruguay. En la última etapa del exilio se trasladó a Italia y Suecia. Entre las armas y las letras transcurrieron aquellos años, para remitirnos a la dupla cervantina. En cuanto a sus proyectos de escritura, además de la labor periodística, de haber editado *Los días de nuestra sangre*, libro de cuentos ganador del premio Casa de las Américas en 1979, de recibir una mención en el Premio Internacional de Poesía Rubén Darío por un libro de poemas, *De la noche y la fiesta* (1980) y de haber publicado al año siguiente su primera novela, *La noche abierta* (1981), también galardonada, esta vez por la Confederación de Universidades de Centroamérica con el premio Educa de Narrativa Latinoamericana, Butazzoni colaboró con textos en diversos medios de prensa internacionales: en *Casa de las Américas* publicó un cuento dedicado a Haroldo Conti en 1979 –se tituló “En el camino de Chacabuco”–, poemas –“Como de recién llegado”, “Conversación sobre Guatemala”, “Aproximación” y “Los fuegos del 20 de Julio” en 1981, “Con ustedes” en 1982– y trabajos de periodismo cultural –“Sobre Mariátegui y la literatura” de 1981; “Bajo las banderas del sandinismo” de 1982–, además de figurar en la revista cubana como Jefe de Redacción entre setiembre de 1981 y junio de 1983.<sup>158</sup>

<sup>158</sup> Según me informó el escritor, habría colaborado durante su exilio en *Nicaráguac*, revista dirigida por Ernesto Cardenal y fundada en 1980, y en *La revista del Sur*, en su primera época sueca. No me fue posible leer sus colaboraciones en estas publicaciones, aunque accedí a los índices de *La revista del Sur*, gracias al investigador Alfredo Alzugarat, a quien agradezco tal gestión. Butazzoni figura como integrante del consejo editor en los primeros cinco números y escribe en algunos de ellos : en el N° 1 (8-10/1983) publica textos poéticos; en el N° 2 (11/1983-1/1984) su editorial se titula “Cortázar en la trinchera”; en el N° 4 finalmente (s/fecha) publica dos

En lo que corresponde a relatos afines a la temática de *El tigre...*, Butazzoni formó parte de dos antologías sobre escritoras y escritores uruguayos del exilio: en *Fueradefronteras* (1984) publicó un relato titulado “El último segundo”; en *Las voces distantes* (1985) uno de los cuentos de *Los días de nuestra sangre*, “Desde la pólvora”. La manera del autor de incorporar en el exilio el tema nacional a su literatura supuso el retorno a los años de su temprana participación en el MLN: en “El último segundo” establece un lazo fuerte entre la dedicatoria, “Para W.W. (Pablo)”, y el propio relato, centrado en el último minuto en que un muchacho llamado Pablo espera con ansiedad en la madrugada, junto a otro compañero, que un auto los recoja a la hora acordada. Un adolescente de solo quince años, involucrado en actividades clandestinas de la guerrilla. De esta manera, desde la coincidencia del nombre, el autor proponía la correspondencia entre persona y personaje. En “Desde la pólvora” la peripecia se vuelve más trágica, pues nadie evita la muerte de Salvador, y el texto a través de su dedicatoria, “Para Nelson Simón Berreta”, se transforma en un homenaje al compañero asesinado. Según datos recabados por la Secretaría de Derechos Humanos para el Pasado Reciente, este militante tupamaro fue herido de bala en la vía pública el 15 de julio de 1972 a los treinta años de edad, “al no acatar la voz de alto”, según declararon los militares al frente del operativo.<sup>159</sup> El narrador del relato, adoptando el punto de vista del personaje Salvador, expresa un instante antes de que “la noche lo copara por los cuatro costados, antes que los sonidos se alejaran vertiginosamente de su cuerpo, antes de caer sobre el estruendo con los ojos abiertos al asombro del barrio”, es decir en el momento en que la huida llegaba a su fin y solo un instante antes de la muerte: “Era como si treinta años se concentraran en este segundo rutilante” (1985a, 78). La nostalgia del escritor exiliado se filtraba a través de los últimos pensamientos del personaje para con su ciudad y su infancia: “Ciudad. ¿Qué fuerza misteriosa me ata hasta el fin de tus

---

textos: un artículo, “Cultura y revolución en América Latina” y una entrevista a Artur Lundkvist, escritor y poeta sueco.

<sup>159</sup> La ficha de Nelson Simón Berreta puede consultarse en <http://sdh.gub.uy/wps/wcm/connect/sdh/3e04bdea-209e-44d3-a9d8-4ca8a2f83457/BERRETA+HERNANDEZ+Nelson+Simon.pdf?MOD=AJPERES>.

secretos? ¿Qué poder hace que me quede en tu grisura y en tu miedo? [...] Cada baldosa, cada grieta en las paredes, cada milímetro de calle correspondía a un surco profundo en su memoria” (77). De manera explícita respecto de las referencias a los espacios evocados, la novela *La noche abierta* asimismo rememora en el exilio el convulsionado Uruguay de la predictadura, la nostalgia de la ciudad en la que se creció y a la que se tiene tan lejos. Así comienza la novela: “Montevideo era ese pedazo de lluvia del otro lado del ventanal” (1981, 7); más adelante: “Porque el filo de las rocas sigue asomando a pesar de la distancia, y la ciudad sigue siendo” (8). Para su protagonista Pablo Bellmonti, a la par de su creador, fueron los años como estudiante, de amores adolescentes, los de la militancia.

Los textos iniciales en la trayectoria literaria de Butazzoni, de escasa resonancia, puesto que ninguno se reeditó, resultan el marco necesario desde el cual entender la escritura de *El tigre...* en el exilio sueco, y esta novela como culminación y superación de una primera etapa de su obra. Si bien sus repercusiones se produjeron principalmente en Uruguay al ser editada en Montevideo en 1986, esto no debería impedir ubicarla dentro del panorama de la literatura uruguaya del exilio. En primer lugar, por haberse gestado en esas circunstancias, tal como ha afirmado su creador en diversas circunstancias: “en Suecia se me ocurre escribir [*El tigre...*]” (Díaz Garbarino [entrevista a Butazzoni], 2001, 21); “Me instalé a vivir en Suecia, investigué y escribí la novela. Un año de investigación y un año de escritura. La traje inédita a Uruguay en mayo del 85 cuando volví del exilio”.<sup>160</sup> También por elegirse el espacio sueco como lugar en el que se desarrolla parte de la historia de sus protagonistas: así lo entiende, por ejemplo, Rossiello (1993, 555). Asimismo porque la mirada del autor con respecto a la historia reciente del Cono Sur posee puntos de fuga en su integración al campo literario uruguayo de la primera posdictadura, aspecto que desarrollaré en lo sucesivo.

Butazzoni buscó desmontar mitos sobre los cuales se había sustentado en la segunda mitad del siglo XX la identidad nacional, y que la debacle de los

<sup>160</sup> Correo electrónico de Butazzoni del 16 de agosto de 2018.

setenta había evidenciado como falacia. A los mitos “de la medianía necesaria para la igualdad”, “de la diferenciación” del uruguayo respecto de otras idiosincrasias foráneas, “del consenso” como la vía de mantenimiento del estado de derecho, “de la cultura de la masa de ciudadanos” que Juan Rial (1987) enumeró como características asumidas de la *uruguayidad* se le sumaba el imaginario de la “restauración democrática”, dentro de la cual se defendía la democracia como valor fundamental, aunque esta se lograra desde el miedo a mirar hacia atrás. En la misma dirección, Butazzoni puntualiza:

Podemos preguntar qué tipo de rescate pretende el conjunto de la sociedad uruguaya con este proceso de retorno hacia el pasado. [...] Pero todos los actores de la Concertación<sup>161</sup> saben que en los años previos a la dictadura fue que se gestó el “Proceso” militar. Por tanto, todos saben, también, que un hipotético regreso al pasado no podría efectuarse hacia “cualquier punto” de ese pasado, sino necesariamente hacia un lugar en el tiempo que permitiera “corregir” las desviaciones que propiciaron el quiebre institucional (1988b, 48).

A partir de un ejemplo en el cual el propósito restaurador supuso la censura de la muestra del artista plástico Óscar Larroca, Butazzoni repara en los peligros de este camino: en 1986 la muestra titulada “Espejos... a veces” no llegó a exponerse en la Intendencia de Montevideo por considerar su intendente, Jorge Luis Elizalde, que agredía la sensibilidad y la moral de espectadoras y espectadores. Un artículo de Butazzoni contrastó “el carácter subversivo de cualquier propuesta cultural verdadera” y la “cultura de la obediencia”, es decir, la “[c]omplacencia, obediencia y buenos modales que siempre apuntan al *Poder*, operan en relación a este y de manera subsidiaria lo complementan” (1986d, 29).<sup>162</sup> El escritor reivindicaba la palabra subversión para trocar las posibles connotaciones negativas, dado su abusivo uso en manos de las Fuerzas Armadas. Aunque en el artículo se omitiera los nombres de aquellos integrantes del

---

<sup>161</sup> Se le llamó Concertación Nacional Programática (CONAPRO) al acuerdo firmado en 1984 por los candidatos para la presidencia y la vicepresidencia de las cuatro principales agrupaciones políticas del Uruguay: Partido Colorado, Partido Nacional, Frente Amplio y Unión Cívica. La misma tenía como propósito acordar sobre temas generales, con miras al gobierno democrático que iniciaría al año siguiente su gestión, lográndose el restablecimiento de libertades individuales, el retorno de exiliadas y exiliados, el levantamiento de proscripciones, la independencia del Poder Judicial, el retorno de la autonomía de la Universidad de la República, entre otros aspectos.

<sup>162</sup> Resaltado en el original.

panorama cultural que en opinión del escritor-periodista representaban la cultura de la obediencia, la dicotomía le servía para plegarse a la defensa del proyecto cultural latinoamericano, de larga data, que buscaba no seguir “los grandes postulados del imperio con respecto al Tercer Mundo” (29) y sí en cambio sus raíces *subversivas*, sostenidas en una estética “más allá del lenguaje, a una cierta visión del mundo, a una manera determinada de encarar los hechos, los gestos, la peripecia novelesca” (1987b, 29). Esta posición se trasluce en una entrevista realizada por el escritor a José Donoso, al preguntarle acerca del valor estético de su obra. El espacio del periodismo cultural resulta un terreno fértil en el cual analizar la defensa en Butazzoni de una literatura atenta a lo histórico, a lo ideológico y a su impacto político, alejada de experimentalismos que tensionen el acto comunicativo. De las lecturas críticas que trajo consigo del exilio, Butazzoni destaca *El ser social del texto literario* del uruguayo residente en Canadá Javier García Méndez, para establecer la relación indisociable entre el “ser estético” y el “ser social” y dar su opinión negativa a las corrientes en las cuales “el *cómo* prima sobre el *qué*” (1985c, 30). De los creadores de la región, su elogio reiterado será hacia las novelas de Osvaldo Soriano y su “ascetismo verbal” (1985b, 31), puesto al servicio de una búsqueda de la verdad histórica: sobre *Cuarteles de invierno* (1982) dirá que “[la violencia] aparece como una presencia multidireccional [y no solo del cuerpo militar] que proviene tanto de la superestructura como de los más rastreros incondicionales de esta” (1985d, 30). Cuando se desate el ataque de algunos escritores más jóvenes hacia integrantes de la generación del 45, polémica ya mencionada, Butazzoni destaca la obra de Soriano (1986e, 29) a los efectos de ejemplificar cómo el parricidio ha resultado una constante en los procesos literarios —en el caso de Soriano, el ascetismo verbal que rechazó el modelo cortazariano—, aunque los cambios de estéticas supongan desacomodos y rechazos, a los que el propio Butazzoni se enfrentó como escritor: “[Soriano:] con el público a favor y la crítica en contra” (1987b, 29).

En el retorno al Uruguay, el ejercicio del periodismo en prensa, y más tarde a nivel radial, será intenso: colaboró en *Asamblea*, semanario de la Izquierda Democrática Independiente (IDI), en *Brecha* desde sus inicios en 1985 hasta

finales de 1987, en el diario *La República*, en la *Gaceta Universitaria*, en esta última publicación cumpliendo el rol de director responsable durante 1987.<sup>163</sup>

214

Las tres ediciones uruguayas de la novela que he tomado como objeto de análisis, y descontando el hecho de que cada una de ellas, en especial la primera, tuvo reimpressiones consecutivas dado el éxito editorial, serán las siguientes: de 1986 la de Ediciones de la Banda Oriental, de 2006 la de Ediciones Santillana y de 2016 la de Editorial Planeta. No fueron las únicas, aunque sí las que integraron algún cambio significativo; cabe mencionar también la de Editorial Graffiti de 1994.<sup>164</sup> La primera se incluyó en la colección “Narradores uruguayos de hoy” de Banda Oriental y apareció en mayo de 1986; era el primer libro de Butazzoni publicado en Uruguay. En la contratapa, la novela se presentó de esta manera:

Esta es una novela de amor escrita entre el pasado y el presente. Un paisaje lejano y hostil es el silencioso escenario en el que dos uruguayos desterrados del mundo pugnan por recuperar la memoria de todos. [...] Utilizando diversos recursos narrativos, entre ellos el testimonio documental, Butazzoni construye una novela violenta y tierna a la vez, que en esencia plantea la fragilidad del hombre frente a la Historia.

Con comentarios generales acerca del papel de la memoria y los mecanismos mediante los cuales las historias individuales marcan sus trazos en la historia colectiva, la presentación al público omitía explicitar el impacto político de esa novela “de amor” en la cual el contexto histórico de las dictaduras del Cono Sur no funcionaba como marco de la narración sino como elemento constitutivo de la trama, de la historia de sus personajes. Nada se dice acerca de la presa uruguaya en el centro de detención y exterminio La Perla durante la dictadura argentina, Julia Flores, que entabla una relación con su torturador. La confesión de esa experiencia, elaborada como relato del trauma en las circunstancias del exilio sueco de la protagonista junto a su compañero Roberto, uno de los narradores de la novela, se diluía en esta presentación de contratapa: “es necesario recordar, por más feroz que sea ese recuerdo”. En las “Confesiones previas”, el

<sup>163</sup> Las esporádicas colaboraciones de Butazzoni en *Gaceta Universitaria* no se refirieron a aspectos culturales, temática que estuvo a cargo de Lago, quien finalmente lo sustituyó en la coordinación de la revista en agosto de 1988.

<sup>164</sup> Otra investigación posible, que excede los alcances de la presente, podría estudiar las ediciones extranjeras de *El tigre...* y los procesos de traducción.

autor explica ese testimonio que había servido de fuente para la construcción novelesca:

215

Durante mi primer viaje a Suecia, hace ya varios años, un entrañable amigo me refirió la historia de Julia Flores y, de muchas maneras, me comprometió para siempre con algunas verdades. [...] Hablé con mucha gente, leí cartas y confesiones, respeté algunos silencios. Así, poco a poco, fue escribiéndose esta novela. Los personajes que la pueblan son reales, los hechos que se relatan ocurrieron (Butazzoni, 1986a, 9).

Un análisis genético de los originales de la novela habría permitido extraer conclusiones acerca de los mecanismos mediante los cuales el escritor integró el testimonio a su escritura. La información recabada hace pensar que, de existir originales de *El tigre...*, los mismos conformarían un texto mecanografiado, al expresar Butazzoni en un correo electrónico que me fuera enviado el 16 de setiembre de 2018: “[n]unca escribí a mano. Desde que comencé mi vida de escritor, en Cuba y con 24 años, escribí a máquina”. Los originales podrían formar parte de las “cajas que hace años están metidas en un depósito”, según mencionó en el mismo intercambio, al preguntarle sobre el cuidado y conservación de su archivo personal. No obstante estas limitantes, algunas referencias al tema del escritor y comentarios extraídos de artículos críticos sobre la novela posibilitan llegar a algunas conclusiones. Butazzoni explicó que el “formato” de *El tigre...* había surgido a partir del propósito de ser “honesto” con “la *transcripción* del relato que a mí me hacen de esa historia, de esta mujer que estuvo en el campo militar de La Perla” (Díaz Garbarino [entrevista a Butazzoni], 2001, 19).<sup>165</sup> Frente a la pregunta de si él conoció personalmente a la prisionera, la respuesta fue la siguiente: “No la conocí. No puedo hablar de la persona, pero sí de lo que a mí me llegó de ella y de cómo encaré el personaje” (19). El dato se confirma en otras oportunidades, así como la relación de cercanía del escritor con el testimoniante que en la novela cobraría el rol de narrador, Roberto, para algún periodista “bastante asimilable al propio Butazzoni” (Sánchez, 2016, s/p) si se tiene en cuenta la presencia de marcas autobiográficas atribuidas al personaje, como la tarea de dedicarse en Suecia al reparto nocturno de periódicos.<sup>166</sup> Expresaba

<sup>165</sup> El subrayado es mío.

<sup>166</sup> En *La vida y los papeles* Butazzoni cuenta que durante el exilio se empleó “como repartidor de periódicos en las madrugadas suecas, con diez grados bajo cero y las calles cubiertas

Butazzoni en una entrevista radial del programa *Visión Nocturna*: “yo no la conocí a [Julia Flores] directamente. [...] Yo era amigo de quien había sido su última pareja, que fue el que me contó los detalles más íntimos”. Agrega sobre el proceso de elaboración: “así se fue construyendo la novela: con una investigación que no aparece relatada como se hizo, pero que fue básicamente una investigación de cartas, llamadas, papeleos y charlas con gente, y de ese relato que a mí me hizo el último compañero de Julia Flores” (Antúnez [entrevista a Butazzoni], 2016). La novela de investigación periodística que explicita en la propia trama los pasos y procedimientos de su construcción narrativa será una modalidad que Butazzoni adopte en *Las cenizas del cóndor* especialmente.

216

*El tigre...* desplegará una búsqueda de los cruces discursivos entre lo individual y lo colectivo. Por un lado, una pluralidad que se incorpora a la trama y pretende traspasar la historia de Julia Flores: “yo conocía varios testimonios acerca de los campos de exterminio en la Argentina de Videla”, aunque sea a través del caso individual y de la hondura instalada en un ser que sufre que se busca dimensionar la catástrofe colectiva: “me removió el alma saber de esa muchacha, esa uruguaya de veintipocos años que había quedado atrapada en aquel molinete del terror” (9). Por otro lado, una construcción narrativa en la cual las voces de los involucrados se vuelven ausencia y presencia a la vez: la voz de Julia es en realidad la de Roberto reconstruyendo su testimonio luego de la muerte de la joven; la voz de Roberto es la de este autor que ha recogido el relato del relato con el fin de escribir una novela. La propuesta resulta más monológica que dialógica (Bajtín, 2008), ya que en *El tigre...* los distintos estilos y lenguajes sociales se supeditan al discurso autoral. En primer lugar porque los capítulos que reconstruyen el pasado de Julia en La Perla se narran en tercera persona y a través de un narrador omnisciente que adopta el punto de vista de la protagonista y, a veces, el de otros personajes: “Julia volvió a la barraca aliviada. Le dolía la herida, pero había estado casi una hora sin venda y eso era casi un premio” (Butazzoni, 1986a, 67); “Se quitó la ropa para meterse bajo la ducha, pero antes se encontró

---

de nieve” (2016, 18), actividad que Roberto realiza en un tramo de *El tigre...* con las mismas características.

con su propio rostro en el espejo. Al principio le costó trabajo reconocerse” (100-101); “[Ferreiro] hizo un gesto de cansancio, lo aburría el tema y además ya se sentía un poco fuera del asunto” (143). El monologismo asimismo se observa en que un personaje como el capitán Ernesto Ferreiro adopte en alguna de sus intervenciones en estilo directo el uso del pronombre “tú”, natural para un autor uruguayo como Butazzoni y sus lectores coterráneos pero poco verosímil en la creación del habla de un personaje de origen cordobés: “Yo sé que *contigo* no pasa nada” (103).<sup>167</sup> El proceso de escritura supuso la tarea de cernir las distintas fuentes documentales para unificarlas bajo un estilo discursivo, sin perder por ello el propósito, más temático que estilístico, de recuperar la voz de una víctima, y a través de ella, de otras, de los procesos dictatoriales del Cono Sur. Las “Confesiones previas” terminan con estas palabras: “esa memoria es ante nada un porfiado reclamo de justicia. Quiero entonces dedicar este libro a esa justicia que aún espera, y a los que ya no pueden reclamar por ella” (9). El mismo reclamo que aparecerá en la novela por boca de sus personajes, por ejemplo al momento en que Julia sale de La Perla: “Algún día, pensó Julia, habrá que sentarlos en el banquito, habrá que sentar a los generales y a los coroneles y a los capitanes y a los sargentos y a los soldados, sentarlos ahí y pasarles su propia película” (167). Cada uno de los militares, los más visibles y los menos, responsabilizándose de sus actos y atropellos.

Con el mismo fin de denuncia que guio en los ochenta el alud de relatos testimoniales y los artículos de prensa cultural, Butazzoni se propuso en *El tigre...* reconstruir la historia reciente desde la memoria de los involucrados, pero buscando mantener, en palabras de Levi, el ojo crítico de quienes habían podido tener “la habilidad y la suerte de llegar a un lugar de observación privilegiado” (2012, 481), es decir alzando la vista más allá de la perspectiva de quien padeció la represión y la violencia e integrando ese testimonio individual a una dimensión mayor de análisis, la del escritor, también periodista, cronista, investigador. La información recabada se integra a la trama: “Julia llegó a conocer los nombres de los quince que llegaron a La Ribera entre los meses de octubre de 1976 y febrero

---

<sup>167</sup> El subrayado es mío.

de 1977.<sup>168</sup> Quince de un total de setecientos” (Butazzoni, 1986a, 104). Cuando al comienzo de la segunda parte de la novela se presente La Perla opera la transformación del testimonio individual en denuncia colectiva, con los datos que el autor-periodista posee desde hechos históricos consumados, si se tiene en cuenta que la escritura de la novela coincidió con el final de la dictadura argentina y que además se refería a un centro como La Perla que había funcionado hasta 1979: “El campo militar de La Perla era, en la primavera de 1976, el más importante depósito de secuestrados en toda la provincia de Córdoba. [...] en las instalaciones del campo fueron fusiladas cerca de dos mil personas entre marzo de 1976 y enero de 1979” (51). La novela denunció tempranamente la situación padecida en otros centros argentinos de detención, datos que por cierto excedían el punto de vista de la protagonista: “en todas las provincias había campos de exterminio iguales a La Perla, todos funcionaban a plena capacidad, empleaban técnicas similares, tenían las mismas justificaciones, respondían a los mismos jefes supremos” (77). Este propósito se refuerza en los tramos de la novela que amplían la acción principal y cuentan la muerte y/o desaparición de otros presos del campo de exterminio rescatados por Butazzoni, algunos de ellos mencionados con brevedad, como la joven sueca Dagmar Hagelin, la familia Salich o la monja francesa, relatos breves aunque desgarradores por encarnar la lucha entre palabra y olvido. En otro caso un homenaje del autor a la figura de Patricio Calloway,<sup>169</sup> identificado en la novela y a quien se le otorga el poder de la poesía en medio del horror: “A todos les quedó en la memoria la voz de Patricio [...] lo importante era estar juntos cara a cara, oír otras voces, pensar acaso en la remota posibilidad de que algún día eso se acabara y cada uno pudiera recordar las voces de esa noche de diciembre” (119). El desenlace del episodio resulta dolorosamente previsible: “antes de que nadie se durmiera vinieron a buscar a Calloway y lo fusilaron en el

<sup>168</sup> El Campo de La Ribera, ubicado en la ciudad de Córdoba, funcionó como centro clandestino de detención, tortura y exterminio desde 1975 hasta 1978.

<sup>169</sup> Otros trabajos de investigación sobre La Perla han recogido en testimonios el pasaje del estudiante de Facultad de Filosofía y Humanidades e integrante de la Juventud Universitaria Peronista Patricio Calloway (1949-1976) por ese centro, en similares términos que lo narrador por Butazzoni en *El tigre....* Consultar, por ejemplo, *La Perla. Historia y testimonios de un campo de concentración* (2012) de Ana Mariani y Alejo Gómez Jacobo.

patio de La Perla, para que todos supieran, para que nadie osara creer que el final podía ser diferente a lo que ya sabían” (119).

Consultado el “Informe del campo de concentración y exterminio La Perla”, que la Comisión Argentina de DD.HH. (CADHU) elaboró en Madrid en 1980<sup>170</sup> puede observarse el hecho de que distintas historias de detenidas y detenidos-asesinados que figuran en el documento fueron reelaboradas por el escritor para formar parte de la novela. Así el caso de María Luz de Roarte, de quien se cuenta que, tras haber quedado gravemente herida luego de reiteradas sesiones de tortura, y sin la debida asistencia médica, “[t]uvo una regresión total: creyó que con ella estaba su compañero –había muerto ya– y lo confundió con Dottori, otro prisionero que la auxiliaba” (1980, 34). Por su parte *El tigre...*, junto a los propósitos declarados que adoptaba el género testimonial, buscaba rescatar esas historias de “hundidos” de La Perla (Levi, 2012), brutales, injustas, impunes. A través de la mirada de Julia el autor introduce la tortura y muerte de María Luz, a quien el narrador describe como “una muchacha argentina como tantas otras, que podía haber seguido estudiando y tener hijos y vivir su vida y que, sin embargo, ahí estaba, agonizando después de una sesión de tortura” (Butazzoni, 1986a, 121). La cercanía con la redacción del informe afianza la hipótesis de su uso como fuente: [t]uvo una regresión total, creyó que allí estaba su esposo, quien ya había muerto tiempo atrás, y lo confundió con uno de los prisioneros que la ayudaba, de apellido Dottori” (120). Similares cercanías entre los dos textos aparecen en los relatos de otras historias de presos –el caso, por ejemplo, de dos adolescentes enamorados que sufren más su separación que la cercanía de la muerte–, aunque esto no signifique por parte de Butazzoni la renuncia a un manejo de los datos que, sin contradecir la fuente, se ajuste al *alma* de los hechos.<sup>171</sup> Así, el homenaje de *El tigre...* a Patricio Calloway antes citado evita mencionar que este habría delatado su domicilio, en el cual falleció su esposa al

<sup>170</sup> En lo sucesivo, se citará como CADHU.

<sup>171</sup> Citado por Butazzoni en el programa radial *En perspectiva* el 21 de diciembre de 2018 (programa dirigido por Emiliano Cotelo) retomo el conocido fragmento de la novela *El pozo* de Juan Carlos Onetti: “Se dice que hay varias maneras de mentir; pero la más repugnante de todas es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos” (Onetti, 1965, 34).

resistir la captura; la referencia habría centrado la atención en su acto de debilidad. En cambio la novela prefiere rescatar la dignidad de las circunstancias de su muerte en medio del dolor intenso provocado por aquella pérdida: “Él estaba triste, su esposa había muerto, ya no tenía otra esperanza que morir él también” (119). La mirada desolada de Butazzoni frente a la muerte de esos jóvenes que podrían haber sido el futuro de estos países latinoamericanos si no hubieran sucumbido bajo la violencia y el terrorismo de Estado posee puntos de contacto con la perspectiva adoptada por Martínez Moreno sobre el final de *El color...*. Cada una de estas breves historias que *El tigre...* incorpora a la trama principal resultan más heroicas que la de Julia Flores, concuerdan con el estereotipo de los testimonios que enaltecían a los héroes de la resistencia. Sin embargo, el enfoque adoptado por Butazzoni incluyó el examen y la revisión de estos modelos, ya que *El tigre...* puso su acento en un tabú para su contexto de aparición al tratar el tema de la traición.

Desde el punto de vista del estatuto de la ficción, la novela habilitó en los años ochenta y noventa a lecturas críticas que, más allá de la diversidad de enfoques, reparaban en la presencia o no de lo testimonial como elemento clave para la valoración estética del texto. La pregunta parecía radicar recurrentemente en el hecho de por qué valorar *El tigre...* como una novela y no como un testimonio, o por qué hacerlo desde su valor testimonial. En la forma de resolver este interrogante se jugaba su pertenencia al campo literario uruguayo, y la manera en que operaba la valoración del testimonio como género literario. Algunos ejemplos que analizaré sostienen esta hipótesis. Meses después de la publicación de *El tigre...*, Sylvia Lago no menciona el propósito del texto de plegarse a la búsqueda de la verdad; establece para la novela los parámetros de una historia de ficción que desde un modelo realista recrea sucesos acontecidos durante las dictaduras del Cono Sur. Es decir, se establece la distancia entre lo verosímil y lo verdadero, lo creíble como posibilidad y lo creíble como hecho, entre la generalización al caso. El artículo de Lago no refiere la transcripción de un testimonio verídico. Más que plantearse dificultades al intentar establecer límites entre realidad y ficción lo que interesa a Lago es marcar la distancia entre

el “aluvión testimonial” dominante, “saturado de carga emocional” y débil en su “representación artística del mundo” y un texto de un escritor ajeno a los hechos que podía “esencializar una situación, despojarla, mediante un riguroso proceso selectivo, de adherencias o contaminaciones puramente subjetivas o sentimentales” (1986, 30). El proceso de sufrimiento compartido que el narrador de la novela, Roberto, siente al compenetrarse con la historia de Julia parece proponer en el lector una expectativa de compromiso y solidaridad con la causa. Pero para Lago eso no se logra por la veracidad de los hechos sino por la destreza verbal de la creación literaria. En otro trabajo de 1997, Lago vuelve sobre este aspecto, enfatizando los antecedentes literarios de la novela: el “descenso introspectivo” de Julia como eco del infierno dantesco, del viaje de Juan Preciado en *Pedro Páramo*, del de “Oliveira y Talita –también, en este caso, una pareja–, uno de cuyos significados se objetiva en el descenso de un montacargas a la morgue del manicomio, en *Rayuela*” (1997, 41). Enfatiza los méritos de un autor que logra equilibrar artísticamente la empatía y lo emotivo con la búsqueda de una comprensión totalizante de la realidad, “ligada al «destino del hombre» que es, según Bajtin (2008), la creación verbal en su formulación literaria” (38), siguiendo las formulaciones del teórico ruso al estudiar la dimensión socio-lingüística del héroe novelesco. La novela introduce el contraste entre dos maneras posibles de hacer literatura con la historia reciente: la que ha elegido Butazzoni, que ahonda en la tumultuosa y a veces contradictoria experiencia de Julia como presa política, junto a las consecuencias que dicha experiencia dejó en una vida quebrada, o en cambio la otra, en la que “ella hubiera estado en La Perla sin mancharse, sin ensuciarse, sin doblarse un poquito” (Butazzoni, 1986a, 136), y al salir de la cárcel en condiciones de construir el “hogar-dulce-hogar donde pudiéramos refugiarnos del invierno y la nostalgia” (137). El final del capítulo 25 de *El tigre...* se cuestiona qué papel debe jugar la literatura, o de qué formas la literatura contará la historia. Ese auge del testimonio en los años ochenta, que en opinión de Butazzoni tan solo ha logrado dejar “como saldo tres o cuatro *bestsellers* y algunas pocas ideas” (Butazzoni, 1988b, 53) no parece ser el camino que le interesa transitar como escritor.

Menos radical resultó la postura de Graciela Mántaras respecto de la valoración de lo testimonial en la literatura. Definió esta modalidad del realismo en sentido temático más que estético: cercano al uso que del término hiciera Rama, al entenderlo como una temática que diera cuenta de los procesos revolucionarios latinoamericanos más que como género, Mántaras entiende las narrativas testimoniales como aquellas vinculadas a referentes de la historia latinoamericana reciente, con propósitos de denuncia y búsqueda de un impacto político y social. Esto abre un espectro de posibilidades en el panorama de la literatura local que demostraba cómo “la falta estética” no se ligaba necesariamente al “carácter testimonial de la obra” (1988, 31). Para Mántaras las formulaciones del género iban desde el “aluvión testimonial que es necesaria catarsis, medida de salud psíquica y moral colectivas, documento histórico”, aunque “si de literatura hablamos –aún en lato sentido– a todo testimonio ha de pedírsele más que el solo documento” (31), hasta textos de escritoras y escritores reconocidos, con herramientas para incorporar el testimonio a su literatura, como Martínez Moreno en *El color...*, Benedetti y su *Primavera con una esquina rota* o Lago en *El corazón de la noche*. Dentro del muestrario desplegado por Mántaras, “[s]in la hondura y el peso de *El color...*” *El tigre...* “se lee con indeclinable interés, organizada con acierto, cuyos personajes no se olvidan fácilmente y que evita los simplismos ideológicos y morales” (30).

En otra dirección más panorámica, Moraña destacó “la utilización de procedimientos periodísticos no solo en el manejo de fuentes sino en aspectos relacionados con el trabajo lingüístico y la presentación de la materia narrativa” como aspecto clave para “la creación de un «efecto de veracidad» que permite integrar al lector al mundo representado relativizando la mediación autoral” (1988, 167).<sup>172</sup> Butazzoni, con su experiencia en el campo literario y periodístico daba cuenta al publicar *El tigre...* de cómo la novela testimonial latinoamericana también tenía sus ecos en el Uruguay de los ochenta. A partir del modelo de Barnet y de la dupla letrado/iletrado, Moraña explica cómo “la figura del «autor»

<sup>172</sup> Aunque en nota a pie de página Moraña remita el concepto de “efecto de veracidad” a la lectura del trabajo de Beverley, “Anatomía del testimonio” (1987), de reciente aparición en ese momento, debe buscarse en Barthes, “El efecto de realidad” (1972), ya mencionado.

testimonial ha planteado a la crítica una serie de problemas estructurales e ideológicos”, cómo, por un lado, “la excesiva fidelidad al testimonio del informante limita los efectos posibles del relato” y por otro “la autoría escritural parece violentar, «colonizar», desvirtuar a la voz popular” (173). Poco eficaz resulta, aunque se fuerce, el marco teórico para el caso de *El tigre...*: nada parece tener en común Julia Flores con la recuperación de una voz iletrada. La novela ha eliminado toda tensión entre oralidad y escritura y la figura de autor no se cuestiona; incluso la voz de la testimoniante constituye una ausencia más que una presencia, la “no-voz en el transcurso del relato”, el “[c]uerpo creado para-la-ficción. Testimonio que no atestigua más allá del deseo” (Díaz Garbarino, 2005, 8-9). Si Julia Flores no atestigua, Díaz Garbarino observó que quien lo hace es Roberto, “portador del *logos* [...] Para escuchar a Julia tenemos que centrar la atención en el discurso *vouyerista* del narrador” (8). No obstante, reafirmo la idea de que el testimonio de Roberto solo muestra uno de los soportes de la construcción narrativa de ese autor que investiga y denuncia, y que acrecentará su presencia en la edición de la novela de 2006.

Desde un encuadre teórico que priorice la semántica del mundo ficcional, “podemos considerar como una sola obra aquella que tenga varias versiones” (Harshaw, 1997, 137). Sin embargo, la atención que esta tesis brinda al funcionamiento pragmático de los textos dentro de su campo literario obliga a analizar esta genealogía de sus ediciones. Cuando en 2006 Ediciones Santillana publique *El tigre...* a veinte años de su primera edición aparecieron cambios; Butazzoni comienza a desarrollar las bases de una escritura creativa que incorpora su propio proceso de investigación periodística. Además de la corrección de algún error gramatical menor y de la eliminación de fragmentos que opinaban en 1986 sobre el acontecer político internacional del momento y que más tarde el escritor consideró con probabilidad que habían perdido actualidad y vigencia,<sup>173</sup>

---

<sup>173</sup> Menciono alguna modificación gramatical detectada: sustitución de “Fue después que ella supo qué quería decir exactamente el capitán Ferreiro” (1986a, 122) por “Fue después cuando ella supo qué quería decir exactamente el capitán Ferreiro” (2006, 241). La diferencia más significativa aparece hacia el final del capítulo 25, en el que Butazzoni decidió eliminar algunos párrafos: “terminar enterándonos por algún diario viejo que los indios guatemaltecos siguen siendo asesinados con novedosas bombas de gas tóxico, y en el nordeste de Brasil la gente muere como

Butazzoni agregó en 2006 una “Posdata” con el listado de las víctimas de La Perla, para que “la sola lectura de estos nombres [fuera] lo bastante estremecedora como para que cualquier reflexión sobre la barbarie del terrorismo de Estado merezca ser suplantada por el silencio respetuoso” (2006, 365). Soportes para y extra textuales dialogan con los capítulos de la novela, intervienen en su recepción; por años pudo consultarse en la web un sitio en el cual Buttazoni refería la lista de las víctimas, desaparecidos y asesinados en La Perla, incluyendo fotos del campo por dentro, de la sentencia judicial que procesó a militares por los actos cometidos en el lugar.<sup>174</sup> Al texto se sumaban otros a modo de proceso judicial abierto; la ficción daba su aporte a la elaboración de los documentos del *Nunca más* argentino, pues mientras la lista establecía la nómina de víctimas de La Perla, la novela proponía ampliar la categoría de víctima hacia un caso como el de Julia Flores, que en la objetividad estadística figura como sobreviviente del campo pero que dudosamente lo fue al haber sucumbido de todas formas en manos del terrorismo de Estado.

Aparece en la novela la siguiente reflexión sobre este tema: “Qué fácil [dice Roberto] si sus historias [las de Julia] del campo de concentración fueran una especie de expediente ya numerado y revisado, cosa juzgada y a otro asunto. Ah, entonces yo podría regresar al apartamento y encontrar allí una mujer menos tumultuosa” (136-137). Butazzoni analizó tempranamente las batallas por la memoria en los procesos dictatoriales del Cono Sur; mientras el personaje de Julia realizaba una lectura individual respecto de su pasaje por La Perla y las causas de su sobrevivencia, atribuida desde su perspectiva a la exclusiva responsabilidad personal de haber asumido un vínculo amoroso con el capitán, la novela denunciaba una perspectiva más amplia de los hechos, la de los intereses de los regímenes represivos por manipular los testimonios de las víctimas –“era imprescindible eliminar a los que no podrían brindar un testimonio favorable, y

---

moscas y las moscas no; más amasijados, esta vez en el Irán del Sha; hambre en el Sahel, torturas en Uruguay, en Colombia, en Rhodesia, los esquimales se van salvando por ahora” (1986a, 139-140).

<sup>174</sup> La dirección, que ya no se encuentra disponible, era <<http://www.butazzoni.com/el-tigre-y-la-nieve-novela-1986>>. Butazzoni expresó al respecto en el intercambio que mantuvimos en junio de 2016: “Me saquearon la web”.

guardar algunas cartas en la manga, algunos secuestrados [como Julia] factibles de declarar a favor de sus secuestradores” (150)– y la de mostrar cómo un caso como el de Julia había podido utilizarse para otros fines que excedían sus circunstancias particulares: “El traslado de Julia Flores a las tareas de oficina fue estudiado, y su decisión no obedeció solamente a la recomendación del capitán Ferreiro, sino también a algunos hechos que confluieron sobre la mesa del coronel que debió autorizar su ingreso en la lista de futuros sobrevivientes” (151). Butazzoni ha referido la anécdota de una entrevista realizada al escritor sudafricano Breyten Breytenbach, en la cual frente a la pregunta de cómo se sobrevive a los años de cárcel política –Breytenbach fue acusado de colaborar en la guerrilla de Mandela– este había respondido: “¿y a usted quién le dijo que yo sobreviví?” (Antúnez [entrevista a Butazzoni], 2016).<sup>175</sup>

En Butazzoni la ficción integra lo verdadero y lo falso a una lógica en la que los recursos de la imaginación brindan estrategias propias de abordaje de la verdad. Cuando en las “Confesiones previas” el autor exprese que al escuchar de boca de su amigo la historia de Julia Flores quedaba comprometido para siempre “con algunas verdades” (Butazzoni, 1986a, 9) estas *verdades* en plural constituyen los aportes de la literatura en la elaboración de un discurso de la memoria. No solo con la función de reconstruir el pasado siguiendo parámetros realistas: dándole forma y sentido, inventando la verdad. Los aportes de la ficción pueden resultar decisivos para expresarla, en la medida que la literatura tolera “las contradicciones, la riqueza y polivalencia en que se traduce la complejidad social y psicológica de pueblos e individuos” (Aínsa, 1993, 26).

Cuando la novela se publique en 2006, a veinte años de su aparición y en su undécima edición, la carta de presentación al público lector habrá cambiado respecto de la primera. Así lo demuestra la contratapa de Ediciones Santillana. La novela trae consigo, dado su éxito editorial, el poder considerarla “un clásico de la

---

<sup>175</sup> Butazzoni afirmó haber sido el periodista que entrevistó a Breytenbach, a la par que escribía *El tigre...*: “ahí me di cuenta que Julia Flores en realidad no había sobrevivido a los campos de exterminio” (Díaz Garbarino [entrevista a Butazzoni], 2005, 19). En otra oportunidad traslada la anécdota a la vivencia de un tercero, aunque la conclusión sea la misma: “[f]ue la clave para que yo entendiera lo que pasaba con Julia Flores y con esa sobrevida al campo de exterminio de La Perla” (Antúnez [entrevista a Butazzoni], 2016).

narrativa testimonial contemporánea”, además del prestigio de la traducción a distintos idiomas. Las vinculaciones del texto al período dictatorial, solapadas en 1986, y la incidencia de la novela en los procesos de esclarecimiento de la memoria colectiva se vuelven aspectos claves de su promoción:

226

Polémica y audaz, esta historia de amor entre una prisionera y su carcelero es el testimonio de una guerra que marcó a una generación. Esta novela es una llaga viva en la conciencia rioplatense. [...] *El tigre y la nieve* reveló en Uruguay la realidad de los campos de concentración de la dictadura argentina y contó los entretelones del exilio tal como fue, sin adornos ni concesiones a la buena conciencia de izquierda. [...] Su relato sobre el funcionamiento del campo de exterminio de La Perla, en Córdoba, fue incorporado como pieza documental en diversos juicios llevados adelante en la República Argentina.

La novela podía leerse en 2006 con una perspectiva histórica alejada de maniqueísmos políticos e ideológicos, con mayor elaboración del trauma y sus tabúes. La historia de amor era entre una prisionera y su carcelero. Asimismo se revitaliza su vigencia dentro de una sociedad que se encontraba lejos de laudarse el nudo conflictivo de la justicia no saldada, es decir, el resistido enjuiciamiento a los violadores de los Derechos Humanos durante las dictaduras y los múltiples casos de detenidos-desaparecidos no aclarados. En cuanto a la recepción, en la reseña titulada “Una novela imprescindible”, Blixen valoraba oportuna la reedición de una novela que “tras el aplanamiento moral que instauró la Ley de Caducidad durante una década” acompaña un presente en el que resurge el trabajo con la memoria de la dictadura. “Hoy, a veinte años de su publicación, se pueden percibir sus singularidades con mayor nitidez. En la posdictadura, el impacto del fenómeno «testimonio» y la emoción de la palabra «directa», tal vez no hayan permitido sopesar la originalidad de esta novela” (2006, 10).

Las lecturas de *El tigre...* en diálogo con la realidad supuso un proceso menos interrumpido a lo largo de los años de lo que puede dar cuenta la sucesión de recortes que he formulado en esta tesis, establecida a partir de las principales ediciones. Por ejemplo, en 1995 Butazzoni refiere en una entrevista la simultaneidad de una nueva reimpresión de *El tigre...* con el estallido en Argentina del “caso Scilingo”: el capitán Adolfo Scilingo había confesado públicamente al periodista Horacio Verbitsky su participación en el terrorismo de

Estado durante la dictadura argentina, confesión que fue tomada por Verbitsky como fuente documental de su libro *El vuelo* (1995). Butazzoni observa cómo *El tigre...* mantenía su vigencia, su fuerza: “La lectura que se hace ahora diría que es casi más actual que la que se hizo en el 86 por la aparición reciente de un montón de testimonios que avalan lo que se dice en la novela” (Stipanic [entrevista a Butazzoni], 1995, 7). Diálogo con el presente propio del género testimonial, puesto que este por lo general se elabora cuando el contexto de su enunciación lo legitima y lo resguarda. La ausencia de legibilidad histórica de sucesos extraordinarios puede establecer la distancia entre verosimilitud y verdad: “es verosímil que muchas cosas ocurran en contra de la verosimilitud” (Aristóteles, 1963, 74). Como recordara Levi al mencionar las palabras de los soldados nazis de las SS a sus prisioneros: “ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar el mundo no lo creería. [...] la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos” (2011, 475). En el caso de *El tigre...*, el desafío del testimonio consistió en hacer legible lo real inverosímil, incluso para el protagonista de la experiencia traumática: “Hay cosas que se viven... Son tan terribles que después parecen no haber sucedido nunca” (Butazzoni, 1986a, 39). Desde la perspectiva del creador, y en el entendido de que la literatura incursiona por formas distintas de acercamiento a la verdad que las adoptadas por la historia, Butazzoni declaró que “uno de los motores que me llevó adelante fue la insistente versión (en Europa en aquella época) de que los presuntos «campos de exterminio» en la Argentina eran una patraña de los Montoneros, el ERP y el «comunismo internacional»”,<sup>176</sup> propósito que no causó el mismo impacto político según las circunstancias en las que fuera leída la novela a lo largo de los años.

El estudio de la genealogía de las ediciones muestra cómo el paso del tiempo permitió el aumento de una doble valoración de la novela, que los convulsionados años ochenta no pudieron más que dejar en ciernes. Por un lado, su originalidad en el tratamiento de la historia reciente, su capacidad creativa a la hora de abordar los modelos de lucha, resistencia y traición. Por otro, la

<sup>176</sup> Correo electrónico del 16 de setiembre de 2018.

validación del rol de la literatura en los procesos de historización del pasado, no solo en clave testimonial, como contrapartida a la pérdida de su legitimación operada bajo el influjo moderno de la racionalidad de la ciencia histórica (Rancière, 2009b). En su dimensión pragmática, *El tigre...* creció simultáneamente con el paso de las décadas como novela y como documento histórico.

El último episodio hasta el momento de la elaboración de esta tesis que ha dado cuenta del proceso de historización de la novela lo constituye el cambio de nombre de uno de sus protagonistas en la edición de Planeta de 2016. Quien figuraba como el capitán Ferreiro pasaría a ser Ernesto Barreiro, nombre del jefe de interrogatorios en La Perla durante el año 1976. Nuevamente la novela dialoga con las circunstancias del contexto, se modifica e integra a este: la edición de Planeta coincidió con la noticia de que la justicia argentina procesaba a involucrados en La Perla por crímenes de lesa humanidad, incluyendo a Barreiro a quien condenó con prisión perpetua por “sesenta y cinco asesinatos, doscientos veintiocho secuestros, doscientos once casos de tortura y el robo de un niño”, tal como informó el diario *Clarín* el 17 de agosto de 2016.<sup>177</sup> Butazzoni comenta al respecto: “En el juicio se establecieron todos y cada uno de los abusos narrados en mi «novela». Ahora en la novela se llama como debió llamarse siempre [...] Curiosamente, la novela en 2016 salió a la venta [...] el mismo día que en Córdoba se leyó la sentencia de Barreiro. Justicia poética y divina, a mi juicio”.<sup>178</sup> Como hizo notar en clave política Juan Manuel Sánchez, la reedición de *El tigre...* funcionó como una “advertencia para todos aquellos que piden el regreso de la botas, legítimamente indignados por la violencia de ciertos crímenes que ocurren

<sup>177</sup> La noticia puede consultarse en <[https://www.clarin.com/politica/alegato-represor-nabo-barreiro-provocacion\\_0\\_S1xpRbf5.html](https://www.clarin.com/politica/alegato-represor-nabo-barreiro-provocacion_0_S1xpRbf5.html)>.

Desconozco el motivo por el cual no se sustituyó también el nombre de Dietrich, que Butazzoni le asignara en la novela al Mayor Gustavo Diedrich, condenado a cadena perpetua en la sentencia de la Megacausa La Perla en 2016. Respecto de los fallos, puede consultarse, entre múltiples medios de prensa, <<https://rnma.org.ar/radial/especial/3265-concluyo-la-megacausa-la-perla-campo-de-la-ribera-claves-de-un-dia-historico>>. Asimismo se modifica el nombre del Capitán Jorge Ezequiel Acosta, militar a cargo de los interrogatorios de La Perla a partir de 1977, según el informe sobre La Perla elaborado por la Comisión Argentina de DD.HH., por “Costa”.

<sup>178</sup> Las afirmaciones fueron extraídas de un correo electrónico que Butazzoni me envió el 16 de agosto de 2018, comunicación ya citada.

en nuestros días” (2016, s/p), refiriéndose al rechazo provocado por la propuesta del actual Ministro del Interior Jorge Larrañaga, en aquel momento senador por el Partido Nacional, de que el patrullaje de las calles estuviera a cargo no solo de la policía sino también de militares.<sup>179</sup> Mientras la novela se alejaba en tiempo y espacio de sus referentes, demostraba su capacidad de propiciar lecturas que dialogaran con la actualidad, estética, temática y políticamente.

Como Candido fundamentó al definir el concepto de sistema literario, explicado en el capítulo inicial de la tesis, el público de una obra nunca se corresponde con un grupo social determinado sino que constituye “uma coleção inorgânica de indivíduos, cujo denominador comum é o interesse por um fato” (2000, 76).<sup>180</sup> Obra y público establecen entre sí una relación dinámica, que supone la influencia y la modificación mutua, relación en la que también interviene el escritor, más o menos expectante a la recepción de su obra en la medida en que la valoración del público resulta la base para que reconozca su posición dentro del grupo profesional al que pertenece. En el caso de *El tigre...*, la vigencia de la novela destacada en la prensa cultural convivió con las lecturas críticas provenientes de medios académicos, que no han sido escasas. No obstante, las expectativas del escritor respecto de la valoración de *El tigre...* no parecen colmadas: en una entrevista Butazzoni expresa que “la crítica no le dio pelota hasta hace unos pocos años. Después Carina Blixen publicó una nota muy elogiosa en *El País Cultural* y eso me reconfortó” (Peveroni [entrevista a Butazzoni], 2016, s/p), y en otra entrevista radial, respondió al interrogárselo acerca de la literatura uruguaya escrita sobre la dictadura:

Creo que en general la literatura sobre ese período que más interés genera en el público es aquella que es periodística directamente, o en algún caso ensayística, de ensayo periodístico o sociológico, etc. Se ha escrito, no sé si mucho pero bastante sobre el tema. Sin embargo es curioso, porque desde el punto de vista de la literatura, y sobre todo de la narrativa, si uno se pone a buscar no hay tantos trabajos sobre el tema. Además diría otra cosa curiosa: por una parte de la intelectualidad uruguaya actual está mal visto. Yo recuerdo que cuando publiqué *Las cenizas del cóndor* en

<sup>179</sup> Cito un artículo periodístico, con fecha 23 de marzo de 2016, que hace referencia al tema: <<http://republica.com.uy/otra-polemica-oposicion-quiere-que-militares-ayuden-a-policia/>>.

<sup>180</sup> Propongo esta traducción: “un conjunto inorgánico de personas, cuyo denominador común es el interés por el mismo hecho”.

2014 recibí puteadas varias. “Otra vez con el mismo tema”; “Hasta cuándo vas a seguir con eso” (Antúnez [entrevista a Butazzoni], 2016).

Aunque las referencias no fueran precisas con respecto a qué intelectualidad interpela, Butazzoni establece una separación de públicos, y la auto-percepción de su figura de escritor se corresponde con aquella que años antes adjudicara a Soriano, a quien admiraba: “con el público a favor y la crítica en contra” (1987b, 29).

No obstante, el reconocimiento del lugar de *El tigre...* en la literatura uruguaya posterior a la dictadura no ha sido menor: los trabajos sobre el período sostienen, con disímil atención, la importancia de Butazzoni, y mencionan la relevancia de la novela (Moraña, 1988; Verani, 1996; Brando, 1997). A esto se suma estudios académicos publicados en el exterior: *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90* (2005) de Strejilevich, “*Ese terrible espejo*”. *Autorrepresentación en la narrativa sobre el exilio del Cono Sur en Suecia* (2008) de Lindholm Narváez, *Espacio y nación en la narrativa uruguaya de la posdictadura (1985-2005)* (2011) de Rivero, “Dificultades de lo actual. Un panorama de la literatura uruguaya cercana” (2015) de Rocca. En el medio local se destaca la atención brindada a la obra de Butazzoni por parte de Lago y los equipos de investigación que dirigió al frente del Departamento de Literatura Uruguaya de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación durante los noventa y los primeros años del siglo XXI: *Narrativa uruguaya de las últimas décadas 1960-1990. Las marcas de la violencia* (1997), publicación en la cual la ausencia de un capítulo dedicado al autor se compensa con una atención particular de Lago a *El tigre...* en la introducción del libro, y en especial *Ocho escritores de la resistencia (entrevistas y textos)* (2001) y *El cuerpo como espacio político. Literatura uruguaya insurrecta* (2002). Lo que probablemente Butazzoni entendiera como falta de atención por parte de la crítica podría explicarse por una concepción de la misma arraigada a los medios de prensa cultural, a la forma ensayística, con una “función social sustantiva” tal como abogó Terry Eagleton (1999), portadora de la tarea de mediar entre los textos y sus públicos, y no aquella elaborada en el medio académico que, según

evaluara Sarlo (1984) repercute escasamente fuera de las paredes de las facultades. Si Sarlo observó cómo el “periodismo cultural se propone ocupar el vacío que se abría ante el progresivo amaneramiento del discurso más específico sobre la literatura, que se retiraba hacia otras trincheras” (1984, 8) lo que Butazzoni ha reclamado es esa falta de voces especializadas que a través de los medios de prensa medien con el amplio público de la novela.

Finalmente, *El tigre...* está dedicada a Benedetti en todas sus publicaciones. Cuando el integrante de la generación del 45 enfrentó en los ochenta el ataque de escritores más jóvenes, Butazzoni, como alegato a favor del legado de quienes habían liderado la actividad intelectual en el Uruguay de la predictadura, argumentó cómo los “parricidios intelectuales” solo podían llevarse a cabo “con la única arma de verdad efectiva: la obra literaria. [...] En todos los casos, hay obras literarias nuevas que se alzan como pruebas irrefutables de que las cosas han cambiado, y de que esos cambios contienen, negándola, la herencia cultural de las generaciones anteriores” (1986e, 29). El escritor no veía esa nueva literatura, y de hecho él mismo ocupó una posición que se vuelve difícil de encasillar desde el punto de vista generacional. Por un lado tomó distancia de escritores más jóvenes que él, con los que no demostró tener lazos estéticos ni ideológicos, tampoco la experiencia compartida del insilio, o ya en democracia, espacios culturales de encuentro e intercambio, como las revistas. Cuando ingresó en el mundo de la literatura “[no] surgió conexión con quienes podrían haber sido mis congéneres” —nombra a Mario Delgado Aparain, Hugo Burel, Elbio Rodríguez Barilari—: “yo estaba en el exilio y ellos estaban en el exilio en otra parte o estaban acá. Una vez que se terminó el exilio y volvió la democracia descubrimos que teníamos muy poco en común” (Díaz Garbarino [entrevista a Butazzoni], 2005, 15). Por otro lado, con representantes de la vieja guardia, Butazzoni no acuerda las añoranzas restauradoras, aunque sí había compartido la militancia política desde muy joven, las circunstancias del exilio y cruces en actividades culturales internacionales que impulsaron su carrera literaria en ciernes. En el retorno al Uruguay, habría de ejercer el periodismo en prensa junto a esta vieja izquierda en *Asamblea*, en *Brecha*, en el diario *La República*, en la

*Gaceta Universitaria*. Es en este contexto que el escritor opina: “No me parece que la solución sea escribir una novela sobre el oficinista restituido tras doce años de dictadura. Cada momento histórico tiene sus propias claves de autenticidad”. El desafío, que intuyo involucra la proyección de su propia actividad literaria a desarrollarse en las décadas posteriores, consistía en “encontrar esas claves [de autenticidad], traducirlas en una obra de arte” (Butazzoni, 1986d, 29). *El tigre...* sería la realización de ese desafío, esa obra de arte en busca de nuevas claves de autenticidad, entroncada a una herencia cultural que reivindica la literatura como espacio de memoria y denuncia de los problemas sociales, y como novela que se integra a la historia del realismo en los amplios términos en que lo entendiera, junto a otros, Rest (1968): como una pluralidad de modos de representación del mundo a lo largo de la historia de la literatura.

La dedicatoria de *El tigre...* a Benedetti establece el lazo con una herencia cultural a la que se rinde homenaje y supone el reconocimiento y el afecto a quien fuera uno de los mentores de aquel muchacho veinteañero que en la década del setenta inicia su actividad literaria vinculándose a Casa de las Américas, institución para la cual Benedetti era un referente: el “Mario de la Casa”, como lo llama en una publicación-homenaje Caridad Tamayo Fernández (2015, 7), directora del Fondo Editorial Casa de las Américas. Butazzoni declara conservar “la copia al carbón de mi primer libro (cuentos) que escribí en el 78 y ganó el premio Casa en el 79. Es más, ese original tiene varias correcciones a lápiz hechas por Mario Benedetti, quien leyó el original antes de su publicación”.<sup>181</sup> Uno de los textos autobiográficos de *La vida y los papeles* (2016) se titula “Mario”, y está dedicado a relatar momentos claves de esa relación entre los dos escritores, además de constituir una semblanza, por momentos un panegírico: el primer encuentro en La Habana, en la sede de Casa de las Américas, épocas en las que “yo no era propiamente un escritor, sino un exiliado al que se le había ocurrido escribir un libro de cuentos y mandarlo a uno de los concursos más prestigiosos del continente” (2016, 294). Se refiere al premio que ganara en la institución cubana el libro *Los días de nuestra sangre* (1979), jurado del que Benedetti formó

<sup>181</sup> Correo electrónico del 16 de setiembre de 2018.

parte. La relación continuó estrechándose durante el exilio y después del regreso al Uruguay; Benedetti habría demostrado el interés por impulsar el reconocimiento internacional de Butazzoni: “sospecho que a instancias del propio Mario, los cubanos me invitaron a pronunciar el discurso inaugural del Premio Casa de [1990]” (296); “[en] una nota periodística que le realizaron en un canal de televisión argentino [...] me honró exageradamente como escritor y como persona” (297). Un vínculo que en los noventa “primero se enfrió y luego se congeló” (297) dados los distanciamientos políticos respecto de la situación de la isla, para terminar consagrándose en el afecto, en la amistad y la admiración. Dos aspectos que Butazzoni destaca de ese “auténtico héroe cultural” (296) se conectan con su propia concepción de la literatura y la función social que considera debe cumplir el escritor: la defensa de un intelectual con “una fuerte impronta crítica y un notorio interés por los asuntos políticos y sociales” (299), afirmación extensible a otros integrantes de la generación del 45, como Martínez Moreno. Asimismo subraya la “sencillez y hondura de una trama urbana con la que casi cualquier persona puede identificarse” (I301), bases del “fenómeno Benedetti” (303) y espejo de la descripción de sus propósitos como creador: “En mi caso prefiero la literatura sincera, desbordante, torrentosa, la que tiene *polenta*” (Stipanich [entrevista a Butazzoni], 1995, 7). Asimismo espejo de los estilos de escritura valorados en otros autores: los testimonios de Omar Cabezas o Arturo Álape y su “construcción de un contorno ético para la narración” (Butazzoni, 1985b, 31), el “ascetismo verbal” de las novelas de Soriano (1985d, 30), la “sencillez aparente” de los cuentos de Luisa Futuransky, “lejos de los «efectos especiales», de la «literatura de la literatura» y otros grafografos”, “muy cerca de la gente y de la vida” (1986c, 39). La reafirmación de dedicar a Benedetti *El tigre...* a lo largo de treinta años resulta convincente y justificada.

## II. *El tigre y la nieve* y los modelos de lucha, resistencia y “traición” 234

Como ya se analizó, el género testimonial de tema político-carcelario a cargo de ex presas y presos mitificó la resistencia en sus primeras formulaciones, integrándose a las “batallas por la memoria” (Allier, 2010) que se disputaban en los años ochenta. Los modelos del sesenta habían legado el binomio héroe/traidor, con los matices formulados en líneas de análisis como la de Certau (2000) y su jerarquización de la vida cotidiana: las virtudes excepcionales se presentan a diario y el sacrificio cotidiano se vuelve ejemplar. Por otro lado, la contrapartida del “traidor”, que no solo se limita a quien ha pasado a las filas enemigas, o se ha infiltrado, colaborado, delatado, asimismo aquel que en alguna medida no ha alcanzado “el ideal requerido por el contexto social de época y las exigencias del entorno grupal. Más allá de los actos puntuales que prueban la defección, el traidor es el «deudor» de una confianza o una amistad depositada en él y no correspondida” (38). En cualquiera de los modelos mencionados la consideración social de la heroicidad se encuentra estrechamente ligada a la concreción en actos.

Este enfoque se trasladó en los años ochenta a la dimensión de la víctima, hacia la atención en aquellas y aquellos que habían padecido y sufrido la derrota y la violencia estatal. La propia condición heroica irá discutiéndose y complejizándose. A medida que transcurran los años de democracia algunos testimoniantes cuestionarán su calidad de víctimas y la categoría de resistencia. Blixen observó que en *Crónica de una derrota. Testimonio de un luchador* (2003) de José Jorge Martínez un ex preso político relataba por primera vez “un quiebre en la tortura” (2010, 3). A la par de este posicionamiento más autocrítico y menos épico respecto de la figura del guerrillero, el preso político, el torturado por el terrorismo de Estado, se amplía el uso de recursos retóricos que narren esas experiencias traumáticas. En el proceso de novelización del testimonio se destacan textos como *Las cartas que no llegaron* (2000) de Rosencof, *El furgón de los locos* (2001) de Liscano, *Oblivion* (2007) de Edda Fabbri. No obstante, dicho giro

en el tratamiento de lo heroico que Blixen estableció para los testimonios de ex presas y presos en los comienzos del siglo XXI ya había tenido otros avances anteriores en el campo literario uruguayo. Dichas propuestas habían surgido, como he analizado, de ficciones testimoniales como *El color...* y *El tigre...*, creadas por escritores ajenos a la experiencia directa del presidio, vinculados a esas vivencias de múltiples maneras y que tomaron, a partir de distintas estrategias discursivas, la voz de las y los involucrados. Esto incluyó el análisis y la revisión de los modelos de la resistencia y su consecuente interpretación académica. Constituyeron casos de una literatura de izquierda<sup>182</sup> que, sin evitar la autocrítica, sostuvo su identificación con los vencidos de la historia y se resistió al olvido de lo padecido durante el terrorismo de Estado.

La evolución de la postura de Butazzoni respecto de la figura del héroe militante en distintas etapas de su producción literaria, a la luz de su propia militancia política, merece algunos comentarios. Un libro de crónicas como *Nicaragua: noticias de la guerra* (1986), en el que el relato de hechos de la revolución nicaragüense se combina con el testimonio de quien participara en el FSLN no duda en llamar “la contra” al otro bando, de establecer oposiciones en términos de *buenos* y *malos*: “no me interesó hacer trampas al solitario: a la «contra» la llamo «contra» y no «oposición armada» o «rebeldes antisandinistas». «Contra» es una palabra que refleja con absoluta precisión a los enemigos de Nicaragua” (1986b, 13). Sin embargo, *El tigre...* se distancia de esta perspectiva y vuelve la mirada hacia la historia de una muchacha que lejos se encuentra de la exaltación heroica, lo cual parece acercar el planteo hacia la literatura del exilio más que a la publicada dentro del país, en los términos manejados por Cymermann al observar en las narrativas del exilio un “deterioro de la imagen del héroe” (1993, 547). *El tigre...* refracta en el personaje de Julia Flores algo de ese escritor exiliado, que se ha propuesto realizar el relato de una historia frente a la

---

<sup>182</sup> Utilizo el término “izquierda” en sentido ontológico, como propusiera Traverso, para referirme a movimientos y posiciones que tuvieron como centro de su programa el principio de la igualdad. “Su cultura es heterogénea y abierta, en cuanto incluye no solo una multitud de corrientes políticas sino también una pluralidad de tendencias intelectuales y estéticas [...] cultura de izquierda como una combinación de teorías y experiencias, ideas y sentimientos, pasiones y utopías” (2018, 17).

cual “yo me sentía medio culpable de no haberlo vivido directamente” (Díaz Garbarino [entrevista a Butazzoni], 2001, 19). Para Cymermann, en la literatura del exilio se transmite “la sensación de haberse quedado atrás, cobardemente, con respecto al «héroe» y la impresión de haber contribuido en parte a su caída” (1993, 547). Si Julia no encarna el declive de una heroína que en el pasado se rodeó de resplandor, prestigio y carisma, sí muestra, de todas maneras, el relato de un “fracaso” que funciona como punto de fuga respecto de los claroscuros propios de la época, al relativizar los esquemas. Blixen hizo notar en el marco de la reedición de la novela de 2006 que “cada vez abulta más la sospecha de que las relaciones entre víctimas y victimarios fueron bastante más complejas de lo que en general los testimonios del período de la dictadura han permitido vislumbrar” (2006, 10). Esto supone, por ejemplo, discutir los alcances de la voluntad de traición, o la libertad con la que una víctima podía decidir *pasarse de bando* ante una oferta de vida, situaciones que se juzgaban frecuentemente sin visualizar el estado de sometimiento de la víctima respecto del victimario, la asimetría del vínculo por efecto de los dispositivos de la represión en los cuerpos, en este caso de las detenidas. Para Butazzoni, evitar esos esquemas fáciles, en lugar de poner en tela de juicio el papel de los violadores de los Derechos Humanos en América Latina acentúa sus responsabilidades, tal como argumenta años después de haber publicado *El tigre...*:

En Europa (no sé aquí [en Uruguay]) la lectura que se hacía de esos tiempos de lo que había pasado destilaba una visión de heroicos luchadores por la democracia, contraponiéndose, en blanco y negro, a un grupo de militares que había pisoteado las libertades. Y eso es cierto. Pero ese esquema tapaba todos los pequeños acontecimientos que, creo yo, reforzaban la visión antedicha (Stipanich [entrevista a Butazzoni], 1995, 7).

Propongo analizar la siguiente secuencia, como un abordaje posible del análisis de lo heroico en *El tigre...* desde una mirada del discurso testimonial latinoamericano entendido en sus diversas modalidades: en primer lugar, considerar un testimonio como *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982), texto del nicaragüense Cabezas, que narra el proceso mediante el cual un joven desarrolla cabalmente su conciencia política y se transforma en un hombre maduro al servicio de la revolución. La elección se refuerza al considerar

que para Butazzoni Cabezas representa una de las figuras emblemáticas del género en América Latina.<sup>183</sup> El testimonio de Cabezas glorifica la figura del revolucionario dispuesto a anteponer la causa colectiva a cualquier interés de orden individual. En el segundo lugar de la secuencia ubico el texto *Las manos en el fuego* (1985) de González Bermejo, que como ya mencionara, elaboró el testimonio de Cámpora como preso político de la dictadura uruguaya. En este caso, el sujeto constituye un ser derrotado pero no vencido, en la medida en que su acción revolucionaria ha sido truncada con la captura y el encierro, su movimiento desmantelado por el poder represivo, pero el acto de denuncia posterior a la cárcel que constituye la publicación de ese testimonio, así como el compromiso de continuar aquella lucha, buscan de todas maneras la temprana desautorización del discurso oficial, su cuestionamiento a través de la voz de quien, a pesar de todo, “seguirá siendo un militante” (González Bermejo, 1985, 281). Similar planteo realiza Strejilevich al aceptar como sobreviviente de la dictadura argentina su derrota política pero no ética (2005, 8). Implica una “teoría de la derrota” que, según Traverso, ha recorrido la historia de los movimientos de izquierda, en tanto se asumen las fallas históricas sin abandonar los proyectos utópicos: “No hay derrotas finales; las derrotas solo son batallas perdidas” (2018, 81). Achugar contrasta los dos ejemplos de testimonios citados: en Cabezas y en González Bermejo la “posición del sujeto de la enunciación con respecto al poder es opuesta –en el primer caso se habla desde el poder [de la revolución que ha triunfado] y en el segundo caso desde la derrota– [y] la función discursiva es también opuesta” (1988b, 54). Si Cámpora, desde la construcción discursiva de González Bermejo representaba al perdedor ético, ese que “se retira de la participación política dominada por los vencedores y hace de este repliegue un puntal de resistencia” (Amar Sánchez/Basile, 2014, 330) –dirá Cámpora al cierre: “[l]a cana le puso pantalones largos a mi entendimiento; los errores se me hicieron enseñanzas” (1985, 281)– Julia Flores, protagonista de *El tigre...*, encarna el “fracaso”: no hay en ella elaboración de una respuesta frente a la caída, lo que

---

<sup>183</sup> El intercambio con el escritor, del cual proviene la afirmación, se produjo en junio de 2016, en el marco de la elaboración de esta tesis.

deviene posteriormente en su suicidio. Tampoco duelo, dado que la experiencia traumática continúa viva, no como resistencia, como imposición.

Propongo explicar el proceso de construcción del personaje de Julia Flores en su alejamiento o acercamiento a modelos de heroísmo desde una metodología que analice cómo cada correlato individual enunciado en la novela prefigura un horizonte determinado en el lector y luego este va modificándose en el transcurso de las intuiciones satisfechas o no satisfechas y de los elementos indeterminados que esperan el avance de la lectura; en palabras de Wolfgang Iser, “cada instante de la lectura es una dialéctica de protenciones y retenciones, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes internos al texto se acaban fundiendo” (1989, 152). La primera mención que se hace en *El tigre...* a Julia Flores, y que se ubica en las “Confesiones previas”, instala una toma de partido por parte del autor, en la medida que este muestra su empatía con su personaje al considerar que la historia de esa muchacha que quedó “entrampada en aquel molinete del terror” (Butazzoni, 1986a, 9) merece ser rescatada. Luego, Julia hará su aparición en el cuarto capítulo de la novela, recostada en el marco de una puerta durante una fiesta, con “ojos verdes y tristes” (24) y con manos que llamaron la atención de Roberto, narrador del encuentro y del desarrollo de la relación afectiva que se establecerá entre ambos hasta el suicidio de Julia. En ella, el cuerpo y el torbellino interior que ha dejado la experiencia en La Perla nunca pueden desligarse, a pesar de sus intentos por negar el pasado. El cuerpo posee su propia memoria: la tristeza de los ojos, la cicatriz del balazo que rápidamente Roberto descubre en el primer encuentro sexual. Cuando Julia comience a exteriorizar su experiencia traumática, se produce un proceso en el cual interior y exterior se aniquilan a la par: “Yo sabía que tarde o temprano su memoria se iba a desbordar, nosotros sabíamos que el tiempo de recuperar aquel horror habría de llegar. Era como si Julia empezara a abrirse tajos en todo el cuerpo” (34). Según Lindholm Narváez (2008) la búsqueda de Julia es la de tratar de integrar las memorias dolorosas al espacio-tiempo del exilio, propósito que según Strejilevich fracasa por no existir distancia emocional que le permita procesar lo ocurrido:

“[Julia] no intenta analizar la metodología del terror: se centra en la vivencia de la disociación y del dolor” (2005, 117).

239

La reconstrucción no logra establecerse a nivel de la identidad individual, pero en cambio se apuesta con la publicación de *El tigre...* a que las repercusiones de un fracaso, que no se explica por las características individuales de Julia Flores sino que se lee en una dimensión política más amplia, puedan transformarse en avances sociales por verdad y justicia. Si la novela se cierra con la afirmación de que “en el aire apenas quedaba el pálido resplandor de una historia inconclusa” (Butazzoni, 1986a, 180) se sugiere que la muerte de Julia no tiene por qué ser un final si se recupera colectivamente el propósito de entablar la lucha contra las injusticias que provocaron dicha muerte. Según Lindholm Narváez, “la índole testimonial de la novela, presentada en el prólogo, indica hacia una inclusión de las memorias de la protagonista, Julia, en un discurso pedagógico nacional en Argentina después de la dictadura” (2008, 192), es decir, como aporte a la construcción de la historia entendida en clave de Derechos Humanos y como memorias en disputa. Incluso el enfoque puede pensarse no solo para el caso argentino, sino en el marco de los procesos de elaboración de los traumas colectivos del Cono Sur.

La repetición de motivos narrativos contribuye en la novela a la unión de pasado y presente de la protagonista, a reforzar la descripción inicial de Julia Flores como esa muchacha que ha quedado atrapada. La crisis de nervios que padece al comienzo del capítulo dieciséis, después de una de las sesiones de tortura con Dietrich, uno de los militares a cargo de La Perla, posee su paralelo con las crisis de nervios en aumento que anteceden al acto suicida. La “memoria implacable” de Julia constituirá el mecanismo incontrolable mediante el cual se produce la simbiosis entre pasado y presente, expresión de un trauma no resuelto: “Julia tenía una memoria implacable, cada momento, cada palabra ocupaba su lugar y después salía, afloraba sin que ella se lo propusiera, volvían los recuerdos de alguna parte y no había manera de esquivarlos” (88). La protagonista ha intentado infructuosamente el camino de la amnesia de quien se propone *dar vuelta la página* y cancelar el pasado; lo vemos cuando en su paseo con Roberto

por el cementerio, al plantearle él el desagrado que le causa recordarla junto al hombre sueco que la acompañó la noche de la fiesta en que se conocieron, con quien Julia mantuvo probablemente relaciones sexuales de manera circunstancial, ella responde: “Te puedo asegurar que yo me sentí peor” (26). Su tragedia consiste en haber luchado por la recuperación de una libertad en la cual no logra más que reproducir el pasado en La Perla, marcado por la desconfianza en los otros –le dice a Roberto al encontrarlo por segunda vez, “en un tono que me sonó desafiante”: “–Demostre que te acordás [quién soy]” (26)–, y en especial por la reproducción de vínculos sexuales sin afecto que violentan una y otra vez el respeto por sí misma y la prostituyen. En el pasado de La Perla fue la relación con el capitán Ferreiro; en Suecia, encuentros esporádicos con desconocidos, anteriores a Roberto, que le han provocado dolor. Vence en Julia Flores la imposibilidad de evolucionar, a tal punto que el pasado se anula como tal al no establecerse con él distancia. La manera de vivenciar ese pasado por parte de Julia se asocia con la “alucinación” o el “exceso de memoria” de los que hablara Vezzetti (1996, 2) para explicar uno de los modos de perdurabilidad del pasado en sociedades que no han podido superar sus traumas colectivos, aunque en el caso de Julia sin vestigios de rastro positivo para el personaje, dado que no se busca retornar a la heroicidad de un pasado perdido, tal como es habitual para Vezzetti en los “excesos de memoria”, en cambio este mecanismo de retorno actualiza la culpa en ella una y otra vez y mina la capacidad de superación del trauma.

En *El tigre...* Roberto aparece en la vida de Julia como una salida posible, al propiciar el espacio en el que realizar el relato del trauma; un cambio de rumbo que le permitirá a la muchacha, por ejemplo, dormir plácidamente cuando llegue por primera vez al apartamento en el que él vive junto al turco Mouslim, y así satisfacer parte de ese cansancio psicofísico acumulado desde La Perla. Será esta recuperación de la confianza en un otro la que le permita iniciar la narración del trauma, creyendo vanamente que eso constituirá un proceso de sanación; es el momento en el cual Julia deja ver la llaga y queda expuesta: “Era como si estuviera indefensa, necesitada de cuidado y ternura” (Butazzoni, 1986a, 28). Desde esta lectura es que entiendo la reacción de Julia cuando se acuesta con

Roberto por primera vez: se resiste a un encuentro sexual que desea –“Ella hizo un mínimo movimiento defensivo con su antebrazo que me cortó el acceso a la región superior” (29)–, se desdibujan en ella los límites entre el placer y el dolor, su entrega a Roberto se produce a medio camino de la aceptación y el rechazo, con cierta violencia: “Al final pasó lo que tenía que pasar: me empeñé en evadir el obstáculo de su antebrazo, ella quiso evitar que yo lograra ese objetivo [...] Pero lo logré. [...] Yo seguía intentando y ella impidiendo” (29-30). Si los ojos abiertos muestran la tristeza crónica de Julia –sufrirá de insomnio, de ausencia de paz interior, entre otros males– solo logra el placer intenso de un orgasmo con Roberto a ojos cerrados, en un instante de respiro y evasión: “entonces todo quedó suspendido en el instante en que ella cerró los ojos y sus manos se crisparon en mi espalda” (30).

Resulta recurrente en la novela el uso de la palabra *sobrevida* para caracterizar la existencia de la protagonista luego de su pasaje por La Perla. Reparo en la distancia entre este término, utilizado en el ambiente clínico para referirse a pacientes en estado terminal, y *sobrevivencia*, con el énfasis puesto en la superación del peligro luego de la cercanía de la muerte. El término elegido por Butazzoni habla de una muerte que se provoca menos por la elaboración del relato del trauma, última pieza de una maquinaria autodestructiva, que por haber sobrevivido al acto de traición del *deber ser*, la responsabilidad de no haber estado *a la altura de las circunstancias* tal como analizaba Rico (2006) a propósito de la figura del traidor: “[Ernesto] tenía demasiado que ver con todo lo que estaba sucediendo, con esa *sobrevida* ahora no deseada, rechazada como la más dolorosa de las agonías” (Butazzoni, 1986a, 165). Para Julia, quedar viva luego de La Perla y del vínculo con Ferreiro supone llevar a cabo un proceso *contra-natura*, “la extraña experiencia de volver de la muerte” (17). A esta condena que la protagonista realiza de sí misma, y que la conduce al suicidio, se opone la postura del autor implícito de *El tigre...*, que como señaló Lago, no puede reducirse a un “mensaje ético” dirigido de manera unidireccional (1997, 42). En *El tigre...* los límites entre víctima y verdugo se complejizan, en la medida que todos los protagonistas se alejan de cumplir una función ejemplarizante y se humanizan en

sus luces y sombras. Incluso a Barreiro, al que se caracteriza por su “selectiva picana mágica” (Butazzoni, 1986a, 56), la “voz siempre mesurada” y su actitud “científica” (67) en el momento de la tortura, aspectos que lo vuelven monstruoso, representante del bajo infierno dantesco dada su racionalidad al servicio del mal, la novela no deja de mostrarlo enamorado y por momentos sensible frente a Julia, aunque predomine en él la imposibilidad de empatía, incluso en espacios de mayor privacidad. En uno de los encuentros, Ferreiro le expresa a Julia: “Nunca puedo hacerme el tiempo para sentarme a pensar con las listas en la mano, y empezar a tachar y a subrayar nombres y todo eso [...] no esperó que ella le respondiera”. Más adelante agrega: “Me imagino que después que hagan los traslados me van a dar licencia, si no, voy a terminar en el manicomio. Esta vida no hay quien la aguante” (103). El personaje transforma en burocracia y rutina el destino de la vida de presas y presos, planteando como dilema el asunto frente a una de las posibles víctimas. El narrador omnisciente no evita dar su indignada opinión frente a esta tecnología del poder autoritario sobre la subjetividad vulnerada de la mujer: “Enseguida habló sobre la presión del trabajo, dijo que se sentía agotado y nervioso, volvió con sus *pelotudos* anhelos de pasarse un par de semanas en Bariloche” (103).<sup>184</sup>

La novela busca desplazar los estereotipos respecto de la figura del torturador: si por lo general en los testimonios sobre la dictadura los militares aparecen desdibujados como individuos y se agotan en la función de golpear, insultar, matar, observa Blixen que “*El tigre y la nieve* construye algunos personajes de militares que resultan verosímiles y que revelan una voluntad de entender, que no quiere decir justificar” (2006, 10). Para Lago la novela en su conjunto constituye un viaje introspectivo que muestra las contradicciones de una heroína capaz de luchar por su vida, aunque eso cueste formas de la traición. La traición en la novela es catalogada como “la otra cárcel de Julia” (Butazzoni, 1986a, 117), y la sobrevida espejo de La Perla, lugar que nunca pudo abandonar. “[L]a vida como una cárcel” (34). El viaje por la búsqueda identitaria perdida

---

<sup>184</sup> El subrayado es mío.

resulta un callejón sin salida para la protagonista, un camino hacia la autodestrucción, pues no logra tolerar la carga de su propia historia y de sus decisiones. Si *El tigre...* es un “descenso a los infiernos” (Lago, 1997, 41) el frío del ambiente sueco en el que se mueven sin rumbo Roberto y Julia remite a las profundidades del Cocito, único río del infierno dantesco en el que el hielo sumerge a las almas condenadas, las que cometieron el pecado más grave, el de Lucifer, la traición.

243

Desde el comienzo se marca el contraste entre el personaje de Julia y el prototipo del militante que enfrentó y resistió los procesos dictatoriales del Cono Sur. A Julia no le interesa la política, y eso vuelve más terrible el proceso de la tortura y la cárcel, pues no existe en ella el sostén ideológico ni comunidad alguna que le otorgue sentido al sufrimiento. Como afirma Rico, en los modelos heroicos “[f]ortalezas grupales y debilidades personales se compensan mutuamente en el reconocimiento público de la organización [...] los prototipos y cualidades idealizadas socialmente, el reconocimiento grupal y la autoestima personal se alimentan mutuamente” (2006, 35-36), aspecto que en la historia de Julia no aparece. Se mantiene indiferente cuando los otros uruguayos de Rosengard hablan de política, de la misma manera que en el pasado creyó que “era mejor no meterse en aquel despelote sangriento” de la Argentina previa al golpe de Estado (Butazzoni, 1986a, 35). Es el vínculo de pareja con un muchacho llamado Gustavo, posiblemente integrado al movimiento Montonero, aunque el texto no resulta explícito en ello, lo que la vincula a la militancia, no sus ideales; es con él que aquella estudiante uruguaya de Ingeniería pinta paredes en Montevideo y se suma a la rebeldía adolescente del momento –“Juntos habían hecho algunas cosas en Montevideo, habían manifestado juntos por las calles y todo eso” (36)–, acción que contrasta con lo implacable y devastador del aparato represivo.

La novela deja en evidencia la desigualdad de fuerzas enfrentadas, aspecto que, entre otros, permitió a Feierstein negar el concepto de guerra durante las dictaduras del Plan Cóndor desarrolladas en el Cono Sur, al faltar en estos procesos las condiciones básicas que los teóricos de la guerra consideran necesario para que pueda aplicarse tal calificación: “control territorial por ambas

fracciones armadas, ejércitos profesionalizados en ambos contendientes y, en el caso de las guerras civiles, la fragmentación mayoritaria de la población en su alineamiento con alguna de las fracciones en pugna” (2009, 21). Si Julia está dispuesta a “creer otra vez en aquellas viejas y gastadas palabras dichas por Gustavo” (Butazzoni, 1986a, 36), referidas a la necesidad de la lucha y la resistencia, esto se parece más a una manera de llenar un vacío y aferrarse a algo que a genuinas convicciones. Cuando la pareja llegue a la ciudad de Córdoba y Julia espere a Gustavo en la casa de Miguel Junqueiro, un militante que esconde a la pareja dada la clandestinidad en la que se han visto obligados a vivir, y que hace ingresar en la novela los lazos que existieron entre los movimientos armados del Cono Sur, antes y durante el despliegue del aparato represivo del Plan Cóndor (Marchesi, 2019), se dirá que la domina “un destino que a ella le parecía inevitable y que asumía sin comprender demasiado” y Julia se preguntará “qué hacían allí en Córdoba, sin tener nada que ver” (42). Mientras Gustavo se mantiene al resguardo del miedo debido al arrojo frente al peligro que le dan sus convicciones políticas –“él se mataba de risa de la miseria y de la Triple A y de los milicos uruguayos que habían pedido nuevamente su captura” (36-37)– Julia siente el miedo con intensidad: “Julia sentía un miedo angustioso trepándole, atravesado en su garganta; el aire caliente se estancaba en el patio, entre las plantas, alrededor de su cuerpo; era como si el miedo creciera y la angustia fuera una señal” (42), miedo que da paso al pánico cuando se enfrente a Gustavo herido: “sus manos trataban de desconectarse del pánico que sentía en todo el cuerpo, y que la hacía temblar y pasar su mano por la frente de Gustavo sin atinar a nada” (43). La antítesis entre los dos personajes resulta clave para analizar la relación de Julia con las circunstancias políticas: él imparable en la acción, hasta herido y al borde de la muerte demuestra que sus convicciones ideológicas le otorgan la fortaleza suficiente para continuar la lucha y resistir, acorde a mandatos que resultaron recurrentes dentro de los movimientos armados (Longoni, 2007, 118-119), “a pesar de su fiebre y de la respiración ronca y arenosa tenía razón” (Butazzoni, 1986a, 45). Ella, por su parte, inoperante en el trance de situaciones

límites: “Julia abrigó a Gustavo con una manta y fue a sentarse a llorar en una de las sillas del corredor” (44).

Estas características, formuladas en la primera parte de la novela, permiten construir la hipótesis de que su “traición” posterior sigue el camino de la incontinencia, del *dejarse llevar*, por encima del diagrama de un plan de acción. Longoni explica el abanico de acepciones que albergó el término en los códigos de la militancia de los años sesenta y setenta, que no solo se entendió para los casos de clara conversión al bando contrario: “traicionar empezó a ser [...] abandonar la lucha, desertar, «quebrarse», dejar el bando propio, aunque no fuese para colaborar con ningún oponente sino, por ejemplo, para resguardarse en el exilio” (2007, 122). Tal perspectiva resultó problemática a la luz de posteriores investigaciones en clave de género, que se apoyaron en los testimonios de las ex presas, paulatinamente dispuestas a relatar sus experiencias, puesto que dejaron ver cómo aquello que muchas veces se entendió como “traición” formaba parte de las tecnologías de terror de Estado sobre el cuerpo de las detenidas (Pino, 2020).<sup>185</sup>

En uno de los episodios en que Julia es amenazada y torturada el narrador insiste en su ajenidad frente a las pulseadas de información que suponía el *acting* de los interrogatorios bajo tormento: “[Dietrich t]erminó la frase y se reclinó para atrás en la silla, y Julia lo miraba sin entender demasiado” (Butazzoni, 1986a, 74). Se refugia en el recuerdo de su compañero asesinado Gustavo cuando se siente agobiada por las circunstancias, porque él representa para ella la única razón que puede darle sentido a esa pesadilla y al posible momento de la muerte: “¿Podría escuchar el disparo? ¿Cómo sería ese momento? [...] Julia quería pensar en la mirada de Gustavo, en sus manos, quería irse” (75-76). El perfil del personaje, alejado de la figura emblemática de la militante, hace oscilar la postura de Butazzoni entre la de un autor conmocionado frente a las víctimas del terrorismo de Estado pero que al mismo tiempo, sin negar lo anterior, asume una actitud crítica frente a compromisos *a medias tintas* en situaciones de emergencia: “Las

<sup>185</sup> Agradezco a Pino la posibilidad de leer este trabajo antes de su publicación en *Historia de la literatura argentina escrita por mujeres*, Tomo IV (2020), compilada por Nora Domínguez. El tomo en prensa ha sido coordinado por Andrea Ostrov.

palabras que Julia escuchaba en las reuniones, las proclamas que ayudaba a imprimir, las armas que escondía en cajones ocultos en ese mismo patio, todo eso era una referencia posible para una guerra en la que ella pretendía ser inocente sin ser neutral” (42). La actitud de Julia contrasta con la actitud reflexiva del militante, y sugiere la alienación: “se sentía ajena a esos hechos, como si todo fuera el resultado de una larga cadena de coincidencias y malentendidos, y ella pudiera guardar la esperanza de que llegara alguien y le dijera: «Lo sentimos mucho. Todo ha sido una equivocación»” (42). Actúa cuando le indican lo que tiene que hacer, como una autómatas, como una alienada. Así, cuando Gustavo le ordene salir de la casa de Junqueiro, aunque se encuentra herido de gravedad, sin poder moverse, sabiendo que el traslado en esas condiciones supone la captura y la muerte: “Ella actuaba con rapidez, sin hablar sin pensar, le acomodaba la chaqueta y miraba hacia la cama” (46). La significativa reiteración de menciones al deseo de vivir de Julia durante su reclusión en La Perla responde al instinto de sobrevivencia animal más que a otro motivo: “No podía desprenderse del deseo de salvarse, de vivir.[...] Julia no pensaba en otra cosa que en vivir, quería salvarse, esquivar la muerte, salir de ahí” (47); “a medida que avanzaba el sufrimiento, crecía también dentro de ella el deseo de vivir, de sobrevivir” (57); “quería vivir, ella quería vivir y para vivir debía aceptar la chaqueta que el capitán le colocaba sobre los hombros” (83).

Como reflexionó Levi (2012) a propósito de la animalización de los presos en el *lager*, a quienes se había quitado, dada la situación extrema que padecían, la posibilidad de existir más allá de reacciones biológicas, animales, también en La Perla se sobrevive como bestias, perspectiva que evidencia el hecho de que la “traición” solo puede entenderse en este contexto a la luz del umbral teratológico al que eran sometidos presos y presas. Por el contrario, la muerte de Julia en Suecia será la de un ser humano y no la de un animal; la actitud de despedida habla de un acto premeditado, nada impulsivo: busca ver al padre, intenta recuperar con Roberto uno de los momentos más positivos de la relación, aunque este no logre entender el gesto: “Julia quería que nos sentáramos en una misma mesa del fondo, como lo habíamos hecho una vez, al principio. Era una tontería y

sin embargo me molestaba ese intento de volver a empezar” (174). La despedida se anticipa de manera explícita: “El tipo que atendía las mesas estaba detrás del mostrador y nos miraba, quizá pensara que estábamos despidiéndonos o algo así” (175). Si el relato del trauma no logró salvarle a Julia la vida, por lo pronto le devuelve algo de lo humano que había perdido.

247

Personajes como Julia Flores se posicionan en espacios que resultan híbridos entre una experiencia individual y la representatividad de un trauma social, cuestión que enfrenta a la tensión entre lo individual y lo colectivo propia del género testimonial. La novela no plantea que la forma de actuar de la protagonista frente al terrorismo de Estado responda a sus características individuales, como algunas narrativas argentinas propusieron al abordar el tema de la traición, evitando de ese modo el balance político de la lucha armada (Longoni, 2007, 110).<sup>186</sup> En *El tigre...* la dimensión individual se mide en el marco de acciones represivas del Plan Cóndor que hicieron de la tortura un “cruento y sistemático método para arrancar información a los prisioneros (hayan estos sobrevivido o no), aterrorizar y arrasarse su condición humana” (117). Los lazos entre la dimensión individual y la social se tejen de diversas formas a lo largo de la novela; asimismo pueden apreciarse en el capítulo trece, cuando el intento de fuga de Julia, en el momento de ser capturada por las fuerzas militares, le quita en La Perla su condición de mero número, sin historia ni identidad: “El intento de fuga de Julia, con un balazo en el tórax, sirvió para que todo el mundo en el campo fijara su atención en ella” (63). Con ironía trágica, mientras la prisión se inicia con ese acto que desde lo colectivo podría catalogarse de heroico, al demostrar el deseo de no dejarse doblegar, más tarde la protagonista quedará marcada por otro acto anti-heroico, es decir la relación con el capitán Ferreiro. La reflexión del narrador se orienta hacia una posición en la cual los rótulos se discuten y se cruzan, generando incertidumbres más que certezas: “Y que en La Perla un secuestrado dejara de ser nada más que un número ya era algo. Acaso el

---

<sup>186</sup> Longoni (2007) analiza en su investigación *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso y *El fin de la historia* (1996) de Liliana Heker.

primer granito de arena de esa casualidad increíble que iba a ser su supervivencia. Sin embargo, ella había cantado” (63).

248

El tema de la traición se plantea tempranamente en la novela, incluso desde la etapa en la que Julia acompaña a Gustavo antes de llegar a La Perla: “sobrevivir iba a ser un milagro o una traición, nunca un acto inocente” (42); comentario que podría tomarse como protocolo de lectura para la interpretación del suicidio final. La traición se propone en dos niveles: desde la perspectiva del autor que relativiza los estereotipos circulantes; desde los comentarios del narrador en estilo indirecto libre, adoptando el punto de vista de Julia y el conflicto moral que la conduce a la muerte. Ella se condena por relatar la ubicación de las armas escondidas en casa de Junqueiro, y por permitir la cercanía de Ferreiro; acepta una salvación que ella sabe no es tal sino el camino contrario, la sobrevida, la muerte en vida: “el capitán iba a caminar a su lado, y entonces esto era de verdad su muerte, la muerte que ella misma había firmado una noche cuando la obligaron a dibujar un planito de la casa de Córdoba donde se escondían las armas” (99). Traición y tortura psicológica quedan ligados en el proceso de la protagonista; la cárcel más poderosa de la que Julia ha quedado presa es la de su propia conciencia, por lo cual se subraya la eficacia de la tortura como método sistemático del terrorismo de Estado, con secuelas a corto, mediano y largo plazo. Julia se censura imaginando qué pensarán los otros detenidos cuando se enteren de su delación; instalar la desconfianza entre los presos, los recelos mutuos que impidan el desarrollo de la solidaridad y el padecimiento conjunto será parte de las estrategias de aniquilación de los condenados; habrá traidores *verdaderos* y traidores *inventados*. El informe elaborado acerca de La Perla por la CADHU corrobora este aspecto: “Entre los prisioneros, la desconfianza era la ley. Nadie confiaba en nadie y se temía la posibilidad de la delación” (1980, 29).

En la novela de Butazzoni, tal vez los episodios que mejor muestran este aspecto son los referidos al personaje de “la gorda” Rosa, quien según un rumor relata a otros presos de La Perla la situación que se vivía en otros centros de detención. Expresa el narrador: “Los cuentos de la gorda, sin embargo, generaron malestar entre algunos. En vez de servir para reflexionar acerca de cuáles eran las

posibilidades, hubo quien la acusó de largar manijazos orientada por los propios oficiales” (Butazzoni, 1986a, 78). Aquello que podría cumplir la función de denuncia, los comentarios como alerta y toma de conciencia de la situación que se vive, surte el efecto contrario y se estima un mecanismo colaboracionista. La probable construcción del personaje de Rosa a partir del informe de la CADHU permite manejar la hipótesis de que en ese personaje se combinaron características de dos presas que habrían estado en La Perla, que por sus maneras de proceder habrían resultado antagónicas: por un lado la figura de Graciela de los Milagros Doldán, la “gorda” Doldán, que liderara un intento fallido de resistencia, y de quien se menciona un conducta “ejemplar” que a su vez propició en los demás “una actitud activa y que acumularan información en forma permanente” (1980, 30) como estrategia de toma de conciencia y resistencia. Al igual que la presa de la novela, interesada en hacer circular la información, su muerte es definida en el informe como un “derroche de entereza” (30), pues habría pedido morir sin venda en los ojos. En *El tigre...* se narra de la siguiente manera: “La gorda solamente pidió que le quitaran la capucha porque quería ver, acaso quería dejarles de recuerdo a los muchachos del pelotón de fusilamiento su última mirada” (Butazzoni, 1986a, 94). Por otro lado, el informe de la CADHU menciona el caso de una colaboradora de las fuerzas militares, a quien se conocía como “la gorda”. Si el material elaborado por la Comisión, que como se ha visto menciona varias historias de presos de La Perla que fueron incorporadas a la novela como narraciones secundarias –la pareja de adolescentes enamorados, la mujer que delira y confunde a otros recluso con su esposo mientras agoniza, etc.– efectivamente sirvió de fuente para la creación de la Rosa fictiva, este proceso demostraría una búsqueda del escritor por sortear “personajes tipo o redondos” que “responden a un modelo o estereotipo”, conservando de comienzo a fin del relato las mismas conductas y volviéndose previsibles en su accionar (Fournier Marcos, 2002, 80).

En el caso de Julia, la culpa que la domina la conduce a no sentirse en condiciones de juzgar el comportamiento de otros presos y presas de La Perla; parece encontrarse imposibilitada de evaluar los acontecimientos que la rodean en

términos morales: “Julia no tenía fuerzas ni siquiera para asumir una actitud de censura hacia Beatriz. [...] Julia no se sentía lo bastante limpia como para juzgarla” (Butazzoni, 1986a, 68). Si desde la perspectiva del proceso individual de la protagonista el planteo de la novela resulta desalentador y pesimista, *El tigre...* no renuncia a reafirmar la defensa de valores colectivos, vinculados a la solidaridad entre presas y presos a pesar de los obstáculos que el aparato militar buscó imponer. Aunque Julia no sea el mejor ejemplo de ello, y su historia más bien reafirme el prejuicio que se tejió en Argentina en torno a la figura del sobreviviente como traidor (Longoni, 2007), en la novela asimismo se muestra cómo en La Perla se construyeron, a pesar de todo, “[r]elaciones que casi siempre se limitaban al intercambio de algunas palabras, o al roce de las manos, a la frase de aliento en los instantes más jodidos” (Butazzoni, 1986a, 77), lográndose por momentos la comunión de los presos en el dolor: “tuvo la impresión de estar observando un gran animal herido, un cuerpo múltiple y agónico” (82).

El personaje de Rosa propone una lectura polisémica: funciona en contraste con Julia dentro de La Perla, dado que la primera pide morir a ojos descubiertos y se resiste, y la segunda busca permanentes mecanismos de evasión. Pero por otro lado, el binomio ayuda a complejizar las falsas oposiciones, puesto que se afirma: “la muerte de Rosa, o mejor dicho su forma de morir, al final iba a acabar por ser igual a otras decenas, cientos de muertes” (95). Dura reflexión de la novela para sociedades del Cono Sur en las que miles de individuos eligieron morir resistiendo en lugar de claudicar. Con audacia, Butazzoni propone interrogantes, la puesta en duda de los modelos mandatados por las organizaciones: si resulta preferible ocupar el lugar de Rosa y luchar, aunque esto signifique no sobrevivir en el anonimato, o la sobrevida de Julia. La respuesta posible parece surgir desde el papel de la literatura, que le otorga trascendencia al gesto heroico de Rosa, y denuncia las condiciones de represión causantes de su muerte y de la de Julia.

La novela se pregunta cuándo empieza la traición, cuáles son sus límites. En el momento en que el personaje de la doctora Beatriz, colaboradora de los militares dentro de La Perla, le habla a Julia de la confección de listas con los

nombres de aquellos que serán ejecutados, se dice que “[s]er cómplice no era más que callarse ese pequeño secreto” (97). El camino de la traición siempre parece pedir un escalón más en el descenso, porque cuando Julia considera que ya se encuentra hundida al haber cantado y aceptado acostarse con Ferreiro –“como si ya no hubiese sido suficiente” (107)– Dietrich la obliga a salir por Córdoba en búsqueda de gente implicada en la acción armada. La tecnología del horror la expone a estar siempre a prueba y a no ser confiable para unos ni otros: “–Vamos a hacer una prueba. Esta tarde va a salir con un grupo operativo” (107); “debía probar que quería de verdad pertenecer al bando de los sobrevivientes” (108), pero también constituye el mecanismo psicológico mediante el cual el aparato represivo doblega, ejerce el control, el daño moral: “Lo que querían era terminar de doblarla, que a ella misma no le quedara ninguna duda acerca de su traición, para que así no se le ocurriera jamás volver a alinearse en el otro bando” (109). Julia cuenta en el capítulo veinte al resto de los prisioneros la información confidencial que Ferreiro le ha brindado acerca de las listas de los *traslados*, para remitir a la jerga propia del terrorismo de Estado que la novela incorpora, y frente a la cual el narrador-periodista funciona como traductor al servicio del público local y extranjero.<sup>187</sup> ¿Constituye un acto de solidaridad o de crueldad? ¿Supone para Julia el intento de limpiar su conciencia –ha dado información que se le prohibió dar– a costa del dolor ajeno y de obligar a otros a enfrentarse a la muerte con los ojos abiertos, acto que ella misma no ha tenido el valor de enfrentar? El texto confirma que la infidencia de Julia de hablarle a otros presos y presas sobre las ejecuciones termina resultando un acto inútil y egoísta más que solidario: “ella sabía que de nada había servido hablar de los traslados, se sentía un poco responsable de lo ocurrido pero prefería esa culpa al silencio, de alguna manera su gesto era lo contrario a la complicidad” (105).

Si volvemos sobre los modelos de héroe de la épica de los sesenta ya mencionados (Gilman, 2003; Rico, 2006) destaco los parámetros desde los cuales se ha definido la ejemplaridad de la conducta porque es desde ellos que la

<sup>187</sup> Cito: “En realidad, «traslado» era un término usado por los milicos para designar los fusilamientos, y casi todos los detenidos sabían que eso era así” (Butazzoni, 1986a, 65). El fin de la traducción es narrar y denunciar lo acontecido en el pasado reciente, *abrirle los ojos* al lector.

protagonista mide y juzga su manera de proceder, porque dichos parámetros son los que permiten especular acerca de la valoración que se ha hecho en diversos contextos de la historia que cuenta *El tigre...* en términos éticos. El informe de la CADHU resulta tajante en su distinción entre “el heroísmo, la generosidad y la dignidad” de la “inmensa mayoría” (1980, 5) y los traidores:

252

Muchos prisioneros cedieron frente a este proceso denigrante y consciente de animalización en el cual concluían el aislamiento que proporcionaba la venda, la información obtenida por la delación, el sufrimiento de la tortura. Pero otros muchos, aun en esas condiciones, no cedieron. Murieron sin hablar, sin humillarse, luchando, resistiendo hasta el último momento, en un ejemplo de dignidad sin par, demostrando su superioridad moral (1980, 28).

Sin embargo, la “traidora” Julia Flores, que no rechaza acostarse con su torturador será la que en otra oportunidad resista la presión de delatar a Junqueiro cuando en uno de los viajes por Córdoba con militares lo vea en una esquina de la ciudad. Roberto cataloga el acto, desde una mirada más comprensiva que la de la propia involucrada, como el gesto que “había salvado a Miguel Junqueiro y tal vez a ella misma, que la había dejado colgadita del precipicio pero intacta, entera, todo lo intacta y entera que podía estar una mujer después de un año en los campos de la muerte” (1986a, 131-132). La novela propuso que las categorías fueran revisadas, y que las verdades de la historia reciente asumieran sus matices alejados de oposiciones fáciles. Si se retoma el propósito del género testimonial de hacer justicia, de jugar un papel en las batallas por la memoria y contraponer al discurso oficial otras voces que hasta ese momento habían sido relegadas o silenciadas, como las de aquellos que no sobrevivieron, la propuesta de Butazzoni no supuso sustituir acríticamente una hegemonía por otra, es decir, establecer nuevos discursos dominantes, ahora de las víctimas, en los que otra vez el núcleo central fuera, como en el discurso del poder represivo, “la autovalidación excluyente de todo disenso” –Roberto Ferro (1998) en un trabajo sobre el testimonio planteaba la paradoja de esta posible nueva hegemonía de las víctimas–. En cambio, se busca que las complejidades de las historias se muestren en toda su magnitud: con el cuestionamiento de los alcances del concepto de víctima, con la humanización de los victimarios, más monstruosos por tal motivo.

El crítico cubano Jesús Díaz ubicó a Butazzoni dentro de una promoción de escritores latinoamericanos que construyeron sus historias a partir de la influencia de la revolución, la cubana primero, y luego la nicaragüense, pero que “no catequizan, no hacen sociología maquillada de literatura, ni siquiera juzgan”.<sup>188</sup> Según Butazzoni, es el espacio de la ficción el que posee las mejores herramientas para lograr dicho propósito. El escritor ha afirmado su alejamiento de una literatura promotora del héroe militante, que cultiva personajes “buenos”, que “estaban de nuestro lado”, que “hacían lo que querían y eran héroes”. En cambio, la “mayoría de los seres humanos vivimos como podemos, no como queremos. Y hacemos lo que podemos, no lo que queremos” (Díaz Garbarino [entrevista a Butazzoni], 2001, 20). Así es Julia, como lo será Aurora Sánchez, protagonista de *Las cenizas del cóndor*.

El personaje de la doctora Beatriz, figura clave para propiciar el inicio del vínculo entre Julia y el capitán Ferreiro, intenta convencerla de que se encuentre con él a solas, afirmando que ella solo cumple la función de consejera y “[v]os hacés lo que te parezca. Aquí nadie puede hacer lo que le parezca... pero vos sí” (Butazzoni, 1986a, 79). El comentario remite a una cuestión de orden existencial: siempre se puede elegir claudicar o resistir, vivir prostituyendo el cuerpo en manos del perpetrador o morir. Por ejemplo, en el informe de la CADHU el mandato ético se reafirma con radicalidad, el mismo del cual se nutre la culpa de Julia Flores: “El único camino era resistir hasta la muerte. Y muchos prisioneros lo recorrieron firmemente” (1980, 16). Su condición de mujer propició además en ese contexto la valoración machista de que existía mayor debilidad y tendencia a la traición, que sus preocupaciones respondían al orden de lo amoroso o lo económico y en menor medida al compromiso político, todos ellos constructos culturales que el feminismo ha combatido.<sup>189</sup> Hablamos de una *libertad* entre vivir

<sup>188</sup> La cita de Díaz se integra a la entrada que Larre Borges hiciera sobre Butazzoni para el *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya* (2001, 117-118). No figuran en la bibliografía los datos de este estudio crítico.

<sup>189</sup> El informe de la CADHU resulta un documento de época elocuente en valoraciones de género: “Muchos de los informantes son mujeres que además son utilizadas como coberturas en algunos operativos. Estas mujeres informan por dinero y no ponen en su actividad un interés

o morir, lo cual supone cuestionarse la estrechez de sus límites de maniobra. Será el propio narrador de *El tigre...* el que tome postura respecto de esta cuestión: “Todo era bastante ridículo, ya que Ferreiro podía hacer con ella lo que quisiera” (Butazzoni, 1986a, 79). El tema se profundiza cuando el narrador plantea que Julia quiere pensar si enfrenta o no la relación con Ferreiro: “Era verdad, pero era apenas una parte de la verdad. Lo cierto era que allí no tenía ninguna posibilidad de pensar, y solamente podía confirmarse con creer que pensaba y que decidía, cuando en realidad los que decidían eran ellos” (80). Dimensionar los alcances de la tecnología del horror y la asimetría de fuerzas entre víctimas y victimarios supone asumir que la sobrevivencia de las primeras se debió a la voluntad de los segundos más que a sus propios actos, tal como lo afirma Graciela Daleo, sobreviviente de la ESMA, uno de los mayores centros clandestinos de detención, tortura y exterminio de la dictadura argentina, ubicado en Buenos Aires: “Quienes estamos vivos lo estamos porque los militares así lo decidieron. ¿Benevolencia, premio, piedad? No. Propósito perverso de largo alcance que se devela si se rompe con el «si está vivo por algo será»” (citada en Longoni, 2007, 97).

Los modelos de lucha y resistencia en *El tigre...* no podrían quedar formulados si no se estableciera un contraste entre el personaje de Julia y la presentación del compañero junto al cual morirá, Roberto. Al comienzo de la novela se destaca la ausencia de compromiso de Roberto, su falta de propósitos en la vida, su transitar sin rumbo: “En aquel entonces no tenía demasiado para perder” (Butazzoni, 1986a, 13); “nadie pregunte por qué viajé en barco. La verdad es que ni yo mismo lo sé” (16). Por su boca llega a plantearse la banalización del compromiso político y la militancia, contrastante con la trágica historia de Julia y la gravedad de las consecuencias en la vida de la muchacha de aquellos hechos políticos que Roberto recuerda con frivolidad: “las dos semanas de huelga general me las pasé saltando de un lugar a otro de Montevideo, convencido de que se venía la revolución, o mejor dicho la REVOLUCIÓN” (Butazzoni, 1986a, 13).<sup>190</sup> Los contextos familiares de cada uno de los personajes resultan antitéticos, ya que

---

político directo. Uno de los casos conocidos es el de una cajera de un supermercado, vinculada al Destacamento por su relación con un suboficial del Ejército” (1980, 10).

<sup>190</sup> Mayúscula en el original.

mientras Julia se ha alejado del cuidado familiar y trata de huir de sus fantasmas exiliándose en Suecia –y aunque se mencione “un padre preocupado” (160), escribirá cartas a Uruguay de las que no obtiene respuesta (85), e intentará una despedida con el padre que no se concreta (161)– en el caso de Roberto su tío llamado Jáuregui busca protegerlo de manera reiterada, sugiriéndose que es este último quien evita un destino de su sobrino similar al de Julia: “A mí no me metieron preso gracias a la providencial intervención de mi tío Jáuregui” (14). Si la situación de Roberto en Suecia corre riesgos de desmoronarse, esto acontece por negligencia propia, en oposición al permanente propósito que mantendrá Julia de luchar para seguir adelante y no caer: “[e]ra un echar raíces en el aire que, hasta cierto punto, tenía su encanto, ya que me exoneraba de cualquier rendición de cuentas” (18).

Roberto se presenta como un adicto a la lectura de novelas, tarea que encara con ligereza y propósitos de evasión, con el fin de “instalar una nueva realidad en la que todo es posible” (15); mundo mágico que él desearía rigiera su realidad y en el cual los problemas se solucionan solos y sin necesidad de su cuidado ni intervención: “tenía una esperanza ciega en la providencia, en la buena suerte” (20). Se propone un contraste entre la literatura como espacio de entretenimiento –se habla de textos variados en la biblioteca de Roberto como *La Pequeña Lulú*, *Martín Fierro* o *La narración de Arthur Gordon Pym* de Edgar Allan Poe–, fundante de esa otra realidad, y la de Julia Flores que, igualmente excepcional, cara reversa y macabra de las novelas de aventuras, no le permite la evasión y se le impone en su crueldad. En la novela de Poe mencionada la vivencia del horror se instala con tranquilidad en los límites de la ficción: curiosamente esta narración utiliza al tigre y a la nieve como parte de sus símbolos; en el capítulo final se propone la visión de una monstruosa figura humana amortajada: “Y el tinte de la piel de la figura tenía la perfecta blancura de la nieve” (Poe, 2006, 99). En cambio, la historia de Julia la aprisiona, se inmiscuye para siempre en su vida cotidiana sin posibilidad de un *afuera* del horror. El eje de la crítica hacia el personaje de Roberto consiste en su falta de decisión, en su tendencia a una inacción que lo lleva a no comprometerse; lector

despreocupado y evasivo, acompaña sus horas de “té con galletitas” (17) con algún libro que lo entretenga, de la misma forma que el personaje del cuento de Cortázar, “Continuidad de los parques”, se deja llevar por la novela que lee y queda expuesto al riesgo de morir en manos de su propia despreocupación. En el caso de Roberto, el guiño intertextual –no habrá como en el breve relato de Cortázar un sillón de terciopelo verde con alto respaldo pero sí un “sofá de terciopelo rojo” (Butazzoni, 1986a, 17)– lo ubica como “lector hembra”, que Cortázar definió como aquel que “no quiere problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse con el drama que también debería ser el suyo” (1985, 496).

La frivolidad inicial de Roberto se traslada a otros órdenes, como las relaciones afectivas: en el vínculo que entabla con una finlandesa llamada Enna Saajaviit, las distancias idiomáticas no le permiten comunicarse con ella a través del lenguaje verbal, aspecto que no parece preocuparle dada la ligereza del contacto entre los dos y los escasos deseos de un conocimiento profundo: “[l]a relación entre Enna y yo no podía considerarse como algo serio, importante” (18). El contraste entre esta relación y la entablada con Julia es notoria, dado que con la segunda el lenguaje verbal constituye el vehículo mediante el cual los dos encuentran la empatía mutua. Antes de conocer a su compatriota, Roberto “pensaba que todo podía ser más o menos inocuo, febril, disparatado pero inocente” (16), en cambio la historia de Julia le muestra la pérdida de la inocencia, provoca el ritual iniciático hacia el mundo de la maldad y la destrucción, el contacto con la tecnología del horror que rigió al Plan Cóndor. A modo de autocrítica, el narrador-personaje describirá su vida antes de conocer a Julia como “mi pelotudo paréntesis nórdico” (17): mientras conoce lugares de Europa a modo de viajero despreocupado, ella ha intentado encontrar un lugar en el mundo que la refugie sin reparar en el valor turístico del viaje, porque los desplazamientos geográficos de Julia buscan en vano la sanación interior: “Supe que se fue a Malmö casi sin conocer Estocolmo”, afirma Roberto (17). El tema vuelve a plantearse cuando, ya juntos, viajen a Estocolmo y él pretenda transformar infructuosamente la recorrida por la ciudad en paseo y apuesta al futuro de la

pareja. Desde la perspectiva de Julia esto no es posible, ya que “[s]ería lo mismo. Creo que no tenemos escape” (40).

257

El comienzo de la relación entre Julia y Roberto se caracteriza por el encuentro de dos mundos antagónicos que poco a poco, gracias al afecto, irán acercándose. Cuando los personajes se encuentren en el cementerio queda en evidencia la distancia que separa la vivencia de uno y otro respecto de la experiencia de la muerte: mientras él afirma que “todos cargamos algún muertito en el corazón” (26) ella responde con una sonrisa amarga y condescendiente frente al ingenuo comentario de su interlocutor. El propósito inicial de Roberto se dirige a lograr acostarse con Julia dado el interés sexual que ella le provoca: “yo tenía la firme intención de llevármela para el apartamento de Mouslim” (27). Sin embargo, la novela muestra cómo opera en el personaje un proceso de crecimiento espiritual al conocer a Julia que lo conduce por carriles distintos a los conocidos, porque “todo cambió de manera más o menos radical en mí, por dentro y por fuera” (31). La presencia de la muchacha en su vida abre paso a una memoria que lo sorprende y le permite descubrir sus afectos, como ocurre al regresar en tren de la fiesta en la que acaba de conocerla y el recuerdo del rostro de Julia “se mezclaba con recuerdos de otro tiempo, de otros trenes que avanzaban, trenes que atravesaban la noche uruguaya, traqueteando sin apuros entre viñedos y ranchos” (25). Es este el dolor del exilio y la añoranza de lo que se ha perdido que por un instante unifica a autor y personaje. El segundo encuentro de Roberto y Julia se produce en un cementerio: paradoja de un nacimiento que es muerte a la vez. En su carta de presentación, Julia opta por el silencio o por un diálogo que no involucre sus afectos y que finja una normalidad que su vida no posee, como los libros que ha leído acerca de la vida de los lapones. Cuando Roberto la invite al apartamento de Mouslim acepta sin titubeos ni entusiasmo: podría significar para ella el comienzo de una nueva entrega del cuerpo a cambio de la pretendida vida *normal* añorada. Por parte de Roberto, el inicio de su amor por Julia se sustenta en que ella se deja acompañar por él, aunque esto primero lo enamora y finalmente lo desborde, como analizaré en el próximo capítulo.

### III. Cárcel política, tortura, experiencia traumática en *El tigre y la nieve*

El objetivo es detenerme en la forma en que la novela *El tigre...* elige refractar a mediados de los años ochenta temas que interpelaban la mirada sobre el pasado reciente, es decir, el período de las dictaduras del Cono Sur. Me refiero a las condiciones sufridas por presas y presos políticos, el ejercicio de la tortura en centros de reclusión, la tecnología del terror del Plan Cóndor puesta en acción, las secuelas de esas experiencias traumáticas. A partir de la segunda parte de la novela de Butazzoni, que se inicia con la llegada de la Julia Flores al campo de exterminio La Perla, la etapa de su posterior exilio en Suecia se irá alternando estructuralmente con el relato de aquella experiencia iniciada en la primavera de 1976, alternancia que en un principio se establece con claridad, porque los saltos espacio-temporales coinciden con cambios de capítulos, pero que luego se vuelve abrupta, como modo de indicar que la separación entre el pasado y el presente en la vida de Julia resulta una falacia. En la tercera parte, el pasaje en que la muchacha recuerda un *lancheo*, es decir, el “patrullaje clandestino en automóviles civiles por las calles de la ciudad para reconocer a las personas buscadas” (CADHU, 1980, 18), prácticas en las que resultó habitual que prisioneras y prisioneros simularan colaborar con el régimen represivo como estrategia de resistencia y sobrevivencia (Longoni, 2007, 99), Julia Flores ve a quien la escondiera en su casa antes de la prisión, Junqueiro: constituye el tramo de la novela en que los dos marcos espacio-temporales se fusionan. Ya no existen distancias posibles y eso provoca el derrumbe final de Julia: “en la esquina de la avenida, parado, con las manos en los bolsillos del pantalón, inerme, estaba Miguel Junqueiro. Julia recordaba cada sensación, cada instante, cada detalle de aquel momento”. A continuación: “Estábamos los dos en el apartamento de Rosengard aunque en realidad ella volvía a aquella mañana de marzo del 77 en

una esquina de la avenida General Paz en la ciudad de Córdoba” (Butazzoni, 1986a, 125). Para Lindholm Narváez, esto provoca un vacío heterotópico, pues “deja al sujeto desconectado del ritmo normalizante que caracteriza la noción de la vida como un transcurso temporal lineal” (2008, 161). El término heterotopía proviene de Foucault, que lo define como

259

lugares que, estando fuera de todos los lugares son, sin embargo, efectivamente localizables. Lugares que, por ser absolutamente otros que todos los demás emplazamientos a los que sin embargo reflejan y de los cuales hablan llamaré, por oposición a las utopías, heterotopías [...] el espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que vuelve este lugar que ocupo en el momento en que me miro en el cristal absolutamente real, vinculado con todo el espacio que lo rodea, y a su vez absolutamente irreal ya que está obligado, para ser percibido, a pasar por aquel punto virtual que está allá (1999, 19).

La existencia de la protagonista se mantiene sujeta a ese movimiento circular que no le permite salir de La Perla: “Julia pensaba que su vida sería más o menos eso: ir hacia ninguna parte, caminar en círculos alrededor de su dolor para descubrir, al final, que había llegado de nuevo al punto de partida” (Butazzoni, 1986a, 172). La historia culmina en un acto suicida que se ve propiciado por el relato del trauma que lo antecedió, pero que había estado presente como posibilidad en otros momentos de su exilio: cuando la novela narra el episodio en el cual la muchacha y Roberto han quedado atascados en un ascensor, experiencia que establece su paralelo con el encierro carcelario, Julia recuerda el momento de su vida en el que conoció a Roberto, dando a entender que en aquella oportunidad la idea del suicidio también se encontraba presente: “Todo estaba a punto de terminar en aquellos días” (88). La ironía trágica consiste en que Roberto resulta el “muchacho de la película” que aparece “justo cuando todo estaba a punto de irse a la mierda” (88), es decir, para evitar la tragedia, aunque su presencia solo retrase la decisión de autoeliminarse, o peor aún, la reafirme como callejón sin salida a los ojos de la joven. La película de amor no existe. Strejilevich aborda el estudio de *El tigre...* desde la hipótesis de que la novela constituye el “síntoma de un trauma no asimilado, dolorosamente presente” (2005, 111), dado que las circunstancias en las que Julia brinda su testimonio no son posteriores a la elaboración del dolor, y recordar para ella es sinónimo de autodestrucción. La

manera en la cual recuerda los acontecimientos del presidio da fe de ello, en la medida que “no intenta analizar la metodología del terror: se centra en la vivencia de la disociación y del dolor” (117). Su recuerdo no logra el análisis, entendido en términos psicoanalíticos.

260

Con respecto a la construcción novelesca de *La Perla*, el clima pesadillesco se acentúa cuando el narrador refiere las rutinas del espacio infernal, porque aunque estas parezcan lograr un equilibrio organizativo, no deja de ser la cruenta naturalización de existencias que se perpetúan en el horror. Los documentos que han descrito el funcionamiento de *La Perla* destacan este aspecto: “La vida cotidiana en ese submundo infernal tenía horarios precisos” (CADHU, 1980, 29). La tecnología del horror que puso en funcionamiento el Plan Cóndor en los países del Cono Sur instaló la lógica de una realidad-fuera-de-la-realidad, lo cual desafió la descripción de estos espacios del terror y el relato de lo que en ellos acontecía, es decir retó los límites de lo verosímil para un pacto de lectura testimonial: “El de los campos clandestinos de detención aparece como un espacio impreciso, un territorio desconocido, suspendido por fuera de las lógicas conocidas, de las identidades reconocibles. Una realidad fuera del mundo, una ficción” (Longoni, 2007, 89).

Como otra cara de la heterotopía, quienes habitaron esos espacios vivieron la rutina macabra que anula el tiempo como sinónimo de muerte: “[e]l infierno estaba pensado de tal manera que el tiempo dejaba de existir, se extinguía su noción por falta de uso, y así se subrayaba la idea de que allí no se estaba en la vida sino en la muerte, una muerte que tomaba algunos elementos de la vida, los más miserables, los más jodidos” (Butazzoni, 1986a, 64). En el capítulo dieciséis el narrador habla de una “rutina alucinante”, “a la cual todos empezaban a acostumbrarse, y cuyo eje principal era el momento en que llamaban para los traslados” (77). Para continuar la línea de lectura de Strojilevich, al no existir en el personaje distancia suficiente respecto del trauma, la alucinación temporal vuelve cuando sobre el final de la novela se recuerda el tiempo transcurrido en *La Perla* en estos términos: “se daba cuenta de que había vivido mucho más de catorce meses en ese infierno [...] Era como si el tiempo hubiera adquirido otra

dimensión” (172). El uso del condicional en la cita anterior da cuenta del desafío de narrar, utilizando los parámetros del mundo conocido, aquello que se instala fuera de esos límites. Cuando las desapariciones forzosas se masifiquen y La Perla llegue a quedar prácticamente vacía, para luego volver a poblarse –la máquina del exterminio funcionando a pleno– se acentúa la cuestión de las ausencias presentes que pueblan los espacios de memoria –La Perla se transforma en un “mundo de sonidos” (170)– y la culpa que eso provoca en quienes permanecen: “[l]a culpa se instalaba entre la noche y el sueño, alargaba su mano para sacudirla” (141). Culpa que no echa solo raíces en la condición de sobreviviente, tal como planeó el terrorismo de Estado (Calveiro, 1998), también en estar Julia Flores dispuesta a aceptar a partir de ese momento una vida degradada e insana en lugar de elegir la muerte: “seguía siendo un número y ahora por fin parecía estar del otro lado del túnel; sin embargo, seguía viviendo entre las sombras, respirando miasmas y muriendo a cada instante, a pesar de que ya había sobrevivido” (Butazzoni, 1986a, 141).

La publicación de *El tigre...* hizo circular de manera temprana información sobre los procesos dictatoriales del Cono Sur y sus mecanismos de represión y exterminio. En la novela, la organización militar se vincula a prácticas de impunidad: se aclara en el capítulo trece que los enterramientos individuales fueron descartados puesto que “nadie, nunca, ni en cien años, habría de hurgar siquiera de refilón en los pormenores de lo que acontecía en La Perla” (65). Dura reflexión para una década como la del ochenta en la cual el restablecimiento de las democracias tendía a poner un manto de silencio sobre las violaciones de los Derechos Humanos: en la misma dirección adoptada por el gobierno uruguayo,<sup>191</sup> el proyecto de ley conocido como Punto Final, propuesto por el presidente Raúl Alfonsín y aprobado por el Parlamento argentino a fines de 1986 seguía el

---

<sup>191</sup> No ahondaré en el análisis político comparativo de los dos países, dado que esto excedería los propósitos de la investigación. Menciono el resumen de Verbitsky sobre este punto: “En diciembre [de 1986] Alfonsín envió al Parlamento el proyecto de «punto final», que se aprobó un día después que el de Sanguinetti y Ferreira en Uruguay. La coincidencia era ante todo cronológica, ya que cada «punto final» reflejaba la correlación de fuerzas y el nivel de conciencia al interior de cada sociedad. El «punto final» argentino no prescribía la pretensión punitiva del Estado sino que le ponía un límite: 60 días a partir de su promulgación. Quien no hubiera sido procesado en ese lapso, sería «definitivamente inocente»” (1987, 18).

propósito de trabar las futuras denuncias a militares, luego de que los primeros juicios habían juzgado solo a nueve de los mil setecientos acusados. Gutiérrez califica la política de Alfonsín respecto de las Fuerzas Armadas de su país, al complementarse en 1987 la ley del Punto Final con la de Obediencia Debida, como la de una solución “a la uruguaya”: “pacificación es igual a impunidad” (1987a, 32). Eran estos los sucesos que formaban parte de las noticias sobre la región cuando la novela de Butazzoni se da a conocer en el campo literario uruguayo –los juicios habían comenzado durante el segundo año del gobierno de Alfonsín, en abril de 1985– y las posturas de los periodistas de izquierda, como la de Julio Huasi, resultaron enfáticas respecto de estos temas: “Indignación, decepción [...] fueron las reacciones inmediatas al fallo desconcertante –para muchos escandaloso– que benefició a los ex comandantes argentinos responsables del genocidio” (1985, 19). El mismo corresponsal denunciaba la situación de Argentina como la de un país en el que “fenecen o desaparecen miles de hombres, mujeres y niños torturados y acribillados pero a quien nadie asesinó. Y si algún represor es sindicado por crímenes de lesa humanidad [...] es altamente probable que «justicia vigente» lo deje en libertad «por falta de méritos»” (1986, 19). La justicia argentina comenzaba a investigar los casos de detenidos-desaparecidos que involucraban a los dos regímenes militares vecinos: la mira se centraba en la investigación sobre el asesinato en Argentina de los legisladores uruguayos Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz, así como en la causa referida a Automotores Orletti. El abogado Jorge Baños afirmaba: “Tanto en «Orletti» como en «Banfield» como en «Quilmes» actuaron militares uruguayos: eran torturadores uruguayos que interrogaban a víctimas uruguayas, incluso algunas que no tenían actividad política en Argentina” (1986, 20).<sup>192</sup> Es decir, algunas voces en el contexto de publicación de la novela intentaban echar luz sobre la existencia del Plan Cóndor.

En *El tigre...*, la decoración de la salita de tortura de La Perla funciona como metáfora de la evolución política de los años dictatoriales de la Argentina.

<sup>192</sup> Tanto el Pozo de Banfield como el Pozo de Quilmes fueron centros clandestinos de detención durante la década del setenta ubicados en la Provincia de Buenos Aires, dependientes de la Brigada de Investigaciones de la Policía de la Provincia de Buenos Aires.

Como en Uruguay, las prácticas terroristas de las fuerzas militares se acompañaron de un exacerbado discurso patriótico (Tcach/Servetto, 2007). La misión que la historia les encomendaba suponía defender a la patria de los movimientos que buscaron aniquilarla. Se menciona al comienzo del capítulo quince: “En la salita se notaban algunos pequeños cambios: una bandera argentina, de papel, pegada con cinta adhesiva a una de las paredes” (Butazzoni, 1986a, 72). La novela contribuyó a la reflexión comparativa de los procesos de los dos países, es decir a iluminar el funcionamiento del Plan Cóndor, mostrando cómo en la dictadura argentina había cobrado protagonismo la política del exterminio, a diferencia del caso uruguayo, en el cual predominó la prisión política prolongada sobre el número de detenidos-desaparecidos. Butazzoni brinda datos precisos, que dieron cuenta de la investigación sobre la que se sustenta la historia novelada: “apenas si se proponían fusilar a *ochenta* y *cuatro* personas detenidas ilegalmente en un campo de exterminio ubicado en las afueras de la ciudad de Córdoba, sobre la ruta 20” (139).<sup>193</sup>

*El tigre...* puede entenderse como antecedente de una perspectiva sociológica adoptada décadas más tarde, que entendió, a diferencia de los casos uruguayo y chileno, el proceso argentino en términos de un “genocidio” (Feierstein, 2009), comparable a la Shoá de la Segunda Guerra Mundial. La novela de Butazzoni establece puntos de encuentro entre los campos de exterminio de la guerra europea y las circunstancias históricas argentinas, al describirse la forma de funcionamiento de La Perla: “los organizadores de La Perla habían seguido en líneas generales los criterios ya empleados con eficacia por Alemania durante la guerra (Butazzoni, 1986a, 66). Humanidad que en lugar de transitar rumbos distintos que los del pasado, reproduce similares horrores: “esa Argentina que funcionaba como una gigantesca cámara de gas; todo el país era una especie de pabellón de la muerte, y eso ocurría en abril del 77” (139). Las circunstancias de la Shoá vuelven a sugerirse en el momento en que Julia, recién llegada a La Perla, especule acerca de las formas de desaparición forzada que emplean los militares argentinos:

---

<sup>193</sup> El subrayado es mío.

¿Entonces resultaba que a la gente no la tiraban al mar, no la enterraban en fosas de cal viva, no se la llevaban para la selva de Misiones? ¿Entonces a la gente la metían presa, así, simplemente en cana, ilegal y misteriosamente en cana? [...] ¿No había crematorios oficiales que, según decían, funcionaban las veinticuatro horas del día? ¿Era todo una joda? (55).

Como analizó Traverso, la memoria del Holocausto ha cumplido el papel de un “relato unificador” (2018, 46) desde los años ochenta, luego que se sortearan las etapas de silenciamiento de posguerra y posterior anamnesis: ha resultado el patrón desde el cual medir otros procesos históricos genocidas. “En la era de las víctimas, el Holocausto se torna el paradigma de la memoria occidental, los cimientos sobre los cuales debe levantarse la rememoración de otras formas antiguas o recientes de violencia y otros crímenes” (48). La tecnología del terror de los procesos represivos latinoamericanos se evaluó desde esos parámetros, “el éxito de la dictadura radica en producir esas víctimas, en forma deliberada, técnicamente planeada, aprendida de otras barbaries, como la de los nazis” (Longoni, 2007, 20).

En *El tigre...*, el personaje del capitán Ernesto Ferreiro queda caracterizado en la novela antes de iniciar su relación personal con Julia como la figura del militar del Cono Sur ligado a los propósitos del exterminio. Esto parece necesario para que se comprenda el alcance del conflicto moral de la protagonista: naturaleza genocida de quien el narrador afirma que “debió contentarse con tripular un modesto campo de concentración en tres cifras” (Butazzoni, 1986a, 66-67) cuando habría deseado liderar un campo como el de Auschwitz. Nuevamente el informe de la CADHU se evidencia como fuente de la novela: con reputación de “maquiavélico”, se dice sobre Ferreiro que “[s]u madre, viuda, influyó en su formación, impartándole una educación política «nazi»” (1980, 21). Comentarios posteriores sobre el militar argentino en medios de prensa de la época confirman el perfil: el periodista Rolando Graña lo llama “pichón de nazi” (1987b, 20) al presentarlo como una de las figuras que en abril de 1987 lideró un intento de golpe de Estado contra el gobierno de Alfonsín. Otros rasgos mencionados en fuentes documentales ayudan a entender la relación que la novela desarrolla entre el capitán y esa presa llamada Julia Flores que le ha *caído en gracia*, y cómo la

lógica de la sobrevivencia estuvo más ligada a la voluntad azarosa de los genocidas que a las acciones de presas y presos: “Dueño de una personalidad dominante [...] procuraba influir anímicamente en los detenidos para degradarlos y hacerlos conscientes de su degradación. Astuto, bastante eficiente, adolecía empero de un comportamiento arrogante, vanidoso y autosuficiente” (CADHU, 1980, 22); “el mayor Ernesto Barreiro le comunicó al Jefe de su unidad, el Regimiento 14 de Infantería del III Cuerpo del Ejército con asiento en Córdoba que no se presentaría ante la justicia para defenderse de los cargos por violaciones a los Derechos Humanos durante la última dictadura” (Graña, 1987a, 16).

En la ficción, mientras Julia se ve obligada desde el inicio a montar frente al capitán un simulacro que oculte sus emociones, disimulando el miedo y mintiéndole al decirle “Creo que ahora me siento un poco menos mal” (Butazzoni, 1986a, 80), Ferreiro actúa desde la impunidad que su poder le otorga; él no dejará de ser el capitán, el torturador: “Ferreiro hablaba y movía sus manos, y Julia no tuvo que hacer ningún esfuerzo para imaginarse esas mismas manos apuntando con la picana a su cuerpo tendido sobre el elástico de la cama” (81). Julia solo puede sostener el contacto con él si mantiene el simulacro que ahoga la monstruosa naturaleza del vínculo, es decir, “concederle [a Ferreiro] la gracia de salir de ese pozo a cambio de su cuerpo y quizá una cierta ternura *que ella estaba dispuesta a fabricar*” (93).<sup>194</sup> En los primeros encuentros en que salen de La Perla, él siempre camina adelante; los espacios de aparente intimidad nunca dejarán de mostrar la relación de jerarquía entre los dos. La ausencia de espontaneidad en el diálogo constituye la muestra de cómo el victimario ejerce el control sobre la palabra de su víctima, lo cual visto en perspectiva de género supone el *manterrupting*, el control masculino sobre el discurso femenino como ejercicio del poder. Ferreiro establece las normas y Julia las obedece, incluso cuando él actúa “con una delicadeza casi excesiva, con cuidado, como si Julia fuera una mujercita de porcelana” (102). Al ejercer ese paternalismo omnipotente el personaje confirma su consideración de que la prisionera le pertenece, es objeto de su propiedad. El siguiente fragmento define la relación entre Julia y Ferreiro:

---

<sup>194</sup> El subrayado es mío.

“Ella tenía la cabeza vuelta contra la pared, no quería hablar, prefería dejar que Ferreiro llegara hasta el final; a él le gustaba hablar con ella, demostrarle que tenía poder, el poder suficiente para ordenar su muerte o su vida, la muerte o la vida de todos los secuestrados” (103). Por lo dicho, el capitán no tolerará un trato cercano entre los dos dentro de La Perla, o que Julia lo llame por su nombre, aunque hayan dormido juntos unas horas atrás: “–Soy tu jefe. [...] –Ernesto... –susurró. Ferreiro se puso de pie, dijo que todo marchaba bien, y llamó al soldado para que la llevaran de nuevo a la barraca” (106-107).

266

El Mayor Von Diedrich, alias “León”, y el Capitán Ernesto Guillermo Barreiro, alias “Rubio”, “Gringo” o “Capitán Hernández” trabajaron de común acuerdo durante el período a cargo de La Perla; el capitán “lo secundaba políticamente [a Diedrich] y lo admiraba personalmente” (CADHU, 1980, 21). En cambio, Butazzoni contrapone a las dos figuras dentro de *El tigre...*, con eficacia narrativa del procedimiento: Ferreiro, medido y calculador; Dietrich, iracundo y brutal. La dupla de los dos militares, dos caras de una misma moneda en cuanto al funcionamiento de un sistema organizado para la represión y la destrucción psico-física de prisioneras y prisioneros propio del Plan Cóndor, se mantendrá en distintos episodios de la novela; así el momento en el cual Dietrich tortura a Julia simulando que va a dispararle y el narrador lo menciona como de “una manera más bien primitiva, elemental” (Butazzoni, 1986a, 74).

En el último episodio en que el capitán y Julia compartan un espacio fuera de La Perla habrá movimientos que demuestren la futura ruptura del vínculo de poder. La situación ha cambiado: ella saldrá en libertad pronto, él será trasladado. Esto le otorga mayor legitimidad al rechazo que Julia demuestra por Ferreiro; la neutralidad del lugar elegido –no se encuentran en la casa de Ferreiro sino a campo abierto, por única vez– se vuelve metáfora de la pérdida de control que el militar ha tenido sobre la muchacha. En la antesala de la ruptura, Ferreiro aumenta las expresiones de afecto hacia Julia porque se sabe no correspondido y es consciente de que en el *mundo real* no merece su amor: “Ernesto Ferreiro la despertó a alguna hora imprecisa para decirle que la amaba” (152). Incluso en estos momentos de mayor cercanía, la figura del capitán resulta para Julia una

otredad incomprensible frente a la que no puede dejar de simular; más allá de los reproches de amor –“Sí, vas a salir, y te vas a ir, enseguida, te vas a borrar sin que te importe lo que aquí queda” (153)– Ferreiro representa para ella la psicología del genocida, de cualquier genocida en su lógica del exterminio que operó en el proyecto del Plan Cóndor, más allá de las diferencias entre los procesos históricos nacionales: “el amor de verdad era La Perla, ah, sí, el capitán amaba el campo de exterminio como si fuera una mujer, y en el fondo Julia era una manera de volver a las noches del terror. [...] Julia tenía esa misma sensación, y por eso lo odiaba” (154).

Los tramos de la novela en los cuales se narra la experiencia de Julia en La Perla son relatados por un narrador omnisciente que adopta el punto de vista de la protagonista utilizando el estilo indirecto libre. Como resulta habitual en las novelas del realismo decimonónico, el narrador en tercera persona no hace referencia a sí mismo, toma distancia, cuenta en pretérito y propone la evolución de una trama en la que la concatenación de hechos conforme ordenadamente un comienzo, un desarrollo, un final de la historia: la llegada de Julia a La Perla, sus catorce meses en el centro, el surgimiento del vínculo con el capitán y su ocaso, la salida de La Perla. Tal reconstrucción del pasado en la prisión, necesaria en términos del valor histórico de la novela y su “uso práctico” (Strejilevich, 2005, 10) contrasta con el vacío heterotópico de la protagonista, en la medida que la objetivación de la experiencia será un propósito que Julia nunca logrará. Quien escucha su testimonio, Roberto, cree que si se logra el “relato completo” (Sarlo, 2005, 67) y Julia *lo dice todo* la muchacha podrá concluir su proceso de sanación. No obstante, el deseo de ese logro y su inmediata frustración son parte de un mismo gesto al constatar que el acto de testimoniar supone la aspiración a una totalidad inaprehensible: “Muchas veces, después de conocer todo lo relativo a su prisión en La Perla (y aquí la palabra «todo» es apenas una manera de mencionar un conjunto de datos), me he preguntado por qué su vida había sido un puro desastre” (Butazzoni, 1986a, 115).

Las marcas autobiográficas forman parte de la trama de *El tigre...* En 1979, fecha en la cual se ubica el trayecto sueco de la historia, Butazzoni se

encontraba en Nicaragua y formaba parte del FSLN; estos sucesos se introducen en la novela: “Eran montones [de inmigrantes], no como nosotros, los latinoamericanos en general y los uruguayos en particular, que éramos un puñado insignificante en aquel febrero del 79 cuando todo el mundo estaba esperando que cayera Somoza y al final cayó y el Frente ganó la guerra” (71). Figura de un escritor que entiende el trabajo intelectual junto a la acción política, y que rechaza la inacción que muestran los personajes de la novela, sin responsabilidades sociales, productos de un país como Suecia que abrió sus puertas a exiliadas y exiliados latinoamericanos, pero del cual dirá Julia: “[n]adie se va a ir fortalecido” (87). Butazzoni trata con ironía la concurrencia de uno de los amigos de Roberto, Childerico, a un congreso “de cualquier cosa”: “[la] lista de congresos celebrados en el mundo en los últimos tiempos [...] incluía dos congresos de magos, uno de paralíticos, otro de domadores de circo, y varios de médicos, físicos, escritores, etc.” (71). Se destaca la inutilidad o frivolidad de estas instancias, el descreimiento de su operatividad en un mundo que requiere la acción directa, poner el cuerpo. El comentario se vincula a la discusión en torno al problema del compromiso, ya tratado en esta tesis, y al reclamo de que en ese marco de congresos banales lo que se aborde sea la vulneración de los Derechos Humanos en el Cono Sur. La opinión vertida por boca de Julia propone la reflexión acerca de las distancias entre el Primer y el Tercer Mundo: el primero, amable y liviano; el segundo, hostil y traumático. Butazzoni proyectó esta dimensión autobiográfica en la escritura de *El tigre...* y la manera en que figura de escritor y acción política, cárcel/insilio/exilio lo interpelaban.

Roberto cataloga la llegada de Julia a su vida como una experiencia que lo hace volver a nacer (32). La ingenuidad de Roberto consiste en creer que *el amor todo lo puede* –para él, Julia debía saber que “ya no iba a ser igual que antes, que ahora había alguien junto a ella dispuesto a compartir el miedo y los insomnios” (33)– y que sus esfuerzos lograrán ser el sostén. Roberto constituye una simbiosis entre irresponsabilidad y buenos sentimientos: confía en que la comprensión afectiva logre la cura. El uso práctico del testimonio no siempre aúna las necesidades de testimoniados y escuchas –Roberto creará que el silencio es peor

que el dolor del relato, y por eso Julia debe hablar: “No era posible imaginar algo peor para Julia que el silencio, las paredes recordándole otras paredes, el miedo” (39)– y aunque llega un momento en la que los dos personajes parecen encontrarse hermanados en la empatía del relato compartido –“Julia y yo nos sentíamos en un pozo de aire, un vacío en el cual empezamos a caer y caer sin encontrar la manera de recuperarnos” (85)– existen comentarios que sugieren que esa mirada representa a Roberto, voz del relato, pero no a Julia, quien continúa transitando la soledad de quien ha padecido una experiencia traumática intransferible y vive en un ostracismo que intenta combatir: “–Yo estoy contigo ahora. Uno se siente más fuerte cuando se siente que tiene a alguien al lado. –A veces es mentira. –A veces no. –Ahora no lo es” (40). Si bien Roberto insiste en la compasión que los une, reconoce que Julia vive “como si yo no existiera” (85), muestra clara de ese aislamiento que no la abandona. Finalmente, desbordado por la situación, tomará distancia: “de modo que yo me iba para Persborg, a veces cambiaba el rumbo y me metía en algún cine, regresaba tarde a Rosengard y ella no estaba” (85). La heterotopía quiebra la relación, al no quedar espacio para construir una idea de futuro; el relato del trauma que se instala entre los dos posee el efecto de anular otra posibilidad de comunicación, al volverse todo otro diálogo irrelevante y anodino: “no teníamos nada para decirnos. Eso era lo más terrible, era lo único terrible de esa noche de mierda: ninguna palabra podía salvarnos de la contemplación de la oscuridad del otro lado de la ventana” (59). El giro desde el relato utópico de los años sesenta, que miraba hacia el futuro y en el cual “[l]a memoria se ponía en juego para combatir a los verdugos del presente, no para conmemorar a las víctimas del pasado” (Traverso, 2018, 43) hacia el posterior culto al pasado y el declive de las utopías aparece en la novela rarificado, llevado a sus límites, en tanto el pasado del terror aniquila toda perspectiva de futuro de la protagonista.

Un conjunto de marcas textuales dan muestras de que la puerta que se abre con el relato de Julia desborda a Roberto. El personaje prometió con buena voluntad una compañía que no logró el alcance propuesto. La evolución de la sexualidad de la pareja muestra el proceso: si en un primer encuentro Julia

incorpora el juego de la dominación del cuerpo y reproduce el esquema de violencia que traía de su relación con el capitán Ferreiro, a medida que crece la confianza es Julia la que domina el acto sexual. El sexo con amor, que niega “la mugre que Julia sentía en su cuerpo al salir de La Perla” (Butazzoni, 1986a, 164), cuerpo ultrajado por las torturas, por las violaciones, por las entregas no deseadas a Ferreiro, parece resultar un proceso de sanación más eficaz que la verbalización del trauma: “La vida de Julia era una cárcel, pero cuando hacíamos el amor sus ojos perdían la tristeza y ella sabía que no existían las alambradas y que todo lo otro era una mentira” (40). Con respecto a Roberto, la inmadurez inicial del personaje vuelve a manifestarse cuando empieza a mostrar incomodidades frente al proceso que él mismo propició: “En Malmö la cosa siguió mal, peor, un poquito peor cada noche” (58); “y pensaba que algo se había terminado de romper entre nosotros” (62). El personaje demuestra la falta de capacidad analítica frente al relato que escucha: “no me detenía a reflexionar sobre su pasado. Me alcanzaba con conocerlo y en cierta medida compartirlo, sentir su misma angustia, padecer su propio asco” (115). En lugar de “concluir con una sentencia inapelable de culpabilidad” (115) Roberto cree que la solución es evitar la reflexión en torno al conflicto moral. Por el contrario, ese constituye el centro del padecimiento de Julia.

En el episodio en el cual Julia se encierra en el baño a llorar, la zona que distingue el amor del odio se desdibuja. Expresa Roberto: “Yo la escuchaba pero la odiaba, en ese instante la odiaba porque algo se había roto y Julia Flores estaba borracha y encerrada ahí” (61). Roberto intenta abrir la puerta a la fuerza con un martillo, y ese acto que violenta los tiempos del dolor es el que provoca la crisis nerviosa de Julia, la rotura del espejo dentro del baño, la autoflagelación. Cuando la muchacha entre nuevamente en crisis al recordar la imagen de Junqueiro durante el lancheo, Roberto se desprende de ella, porque ya no tolera acompañarla: “No quería continuar con esa masacre que eran sus recuerdos, no quería más llantos ni miedos, ni culpas a medio confesar. [...] ella empezaba a llorar, cada vez era peor [...] me desprendí de su brazo y fui para la cocina” (126); más adelante: “ella con sus fantasmas y yo con mi debilidad, esa estúpida

debilidad que me empujaba a esconder la mano” (126). En el comentario *estúpida debilidad* se hace presente el dolor del recuerdo de Roberto, quien desde el presente de la enunciación, marcado por la muerte de Julia, no puede evitar la culpa por haber dejado de confiar en la *salvación* de la muchacha, lo cual provocó como primera reacción sufrir junto a ella, padecer juntos: “Yo no pensaba, prefería no pensar, sabía que nuestra tregua se rompería apenas decidiéramos terminar con esa alocada sucesión de conversaciones de traspase que no servían para nada” (144). Aquello que Roberto promovió en la primera parte de la novela se transforma para él en una carga cuando ya no sepa qué hacer ni cómo actuar frente a un dolor que se le escapa de las manos, más intenso que el amor que los une.

En la última parte de la historia, la sensación de fracaso devuelve a Roberto, como vía de escape, a la frivolidad del comienzo: “Tampoco deseaba la muerte, o por lo menos no la deseaba *en serio*. Se trataba de imaginar un futuro en el cual Dios o un golpe de Estado progresista, o la lotería sueca (alguien con poder, ¿no?) me sacara de ese apretón que la vida me estaba dando desde hacía no sé cuánto tiempo” (145). Antítesis con la protagonista, que desea la muerte *en serio*, que no espera respuestas milagrosas porque no cree que haya salida posible. La actividad con la que Roberto empieza a ganarse la vida a partir del capítulo veintisiete, el reparto nocturno de diarios, y los esfuerzos que le provocan, como levantarse en la madrugada y recorrer una ciudad fría e inhóspita, pueden interpretarse como una caricatura del reparto de propaganda política en contextos latinoamericanos de represión, sus riesgos y consecuencias. El fracaso y la resignación desarrollan en el personaje de Roberto mecanismos de evasión, como el intentar volver al cementerio con Julia, espacio en que se inició la relación, aunque “ella se quedó en Rosengard alegando cansancio, sueño, una carta a medio escribir. Y no tenía demasiado sentido volver solo a un paisaje que, para ser, necesitaba de la presencia de ambos” (147), o el retorno a su pensamiento de Enna Saajaviit, representante de su vida anterior a Julia, de aquella vida liviana en la que poco conocía la intensidad que podía adquirir el dolor humano. A pesar de que Roberto convive con quien quedó presa de una experiencia traumática, el

regreso de la frivolidad a la que se aferra para evitar su propio derrumbe lo lleva a afirmar respecto de los sacrificios de su trabajo nocturno como repartidor de diarios: “Muy cierto es que el hombre está hecho para soportar cualquier prueba” (146). Más que brindar una posible respuesta frente a dicha afirmación, *El tigre...* abre el interrogante acerca de si es así.

Otro episodio que completa la mirada sobre la elaboración del trauma es el que transcurre dentro de un ascensor en el cual los dos personaje quedan atascados. El incidente, que retrotrae al encierro carcelario, permite observar la reacción de cada uno de ellos en esa situación: Roberto teme por Julia y la posibilidad de una crisis nerviosa, esperable en ella –“nunca habíamos hablado de claustrofobias y afines” (86). Pero se equivoca, ya que a “Julia no le importaba demasiado quedarse ahí encerrada toda la noche, así que volvió a acostarse sobre su capa” (86). Un comentario de la muchacha resulta revelador: “En realidad es la primera vez que nos pasa algo” (86). Para Julia la vida *normal* carece de sentido luego de la experiencia *excepcional*, solo resta el simulacro de una vida: “Podemos ponerle comillas a la palabrita [nosotros], y entonces creernos que todo puede ser importante” (87); afirmación que conlleva una verdad dolorosa: se puede sentir nostalgia de la experiencia traumática, por haberse transformado en el momento más significativo de la vida: “después la voz de Julia confesándome que le fascinaban estas cosas. –¿Qué cosas? – Estos accidentes, o sabotajes o lo que sea. Podemos hacer las cosas bien y salir fortalecidos de aquí dentro” (87). Julia no demuestra tener apuro en salir del ascensor atascado, y en sus palabras se encuentra su tragedia: no cree haber hecho las cosas bien, y la experiencia en lugar de fortalecerla la destruye. ¿O acaso resulta una mera ilusión de sobreviviente creer que se puede salir fortalecido de la experiencia traumática? La protagonista volverá sobre esta idea, dándole una respuesta negativa a la pregunta anterior: “no creo que alguien pueda salir fortalecido de esas cosas. Por lo menos sale con los pulmones reventados y con la idea de que la vida vale cada vez menos, cada día un poquito menos, al final una supone que da lo mismo quedarse para siempre en el tacho que volver a la colchoneta” (88). El comentario funciona como anticipo del desenlace de la novela: no hay salida posible. Encontrarse preso

en un ascensor y querer salir de él, como le ocurre a Roberto y a la gente *normal*, a la propia Julia antes y durante La Perla, supone el paralelismo con lo vivido: haber caído presa y ansiar salir viva de ese lugar infernal por sobre todo otro propósito. Julia logró su cometido, experimentó la salida y pudo comprobar que lo ansiado se vuelve un espejismo; es por esto que “ya no tenía mucho sentido discutir qué haríamos una vez liberados de nuestro encierro [en el ascensor]” (91). Otro de los comentarios reveladores del episodio lo constituye la pregunta que realiza Julia –la formula en posición de Buda, lo cual simboliza la sabiduría que encierran sus palabras–, una de las principales preguntas de la novela: “–A vivir todos tenemos derecho. [...] ¿Y a sobrevivir? ¿Tenemos derecho a eso?” (87). El comentario de Roberto se dirige en dirección contraria, hacia la ausencia del análisis, dando a entender que no posee la valentía de sostener la puerta que se ha abierto: “quise cortar aquel monólogo porque ella podía decir las cosas más terribles y eso no la iba a ayudar en nada” (88). Será el golpe con la bota de Julia lo que consiga sacarlos *milagrosamente* del ascensor.

Axat ha reparado en el hecho de que, si se observa comparativamente los juicios de los años ochenta a militares en Argentina, en los cuales el propósito consistía en “denunciar atrocidades, identificar a los responsables, recordar a los compañeros desaparecidos” (2018, 4) con los juicios posteriores, menos centrados en la constatación de hechos y más en las vivencias de los padecimientos propios por boca de diversos testigos, puede notarse que el concepto de tortura se ha ampliado con el transcurso de las décadas. En la actualidad “contempla todo el padecimiento sufrido desde el momento del secuestro, la vivencia dentro del centro clandestino, la recuperación posterior de la libertad y su repercusión en el entorno” (5). *El tigre...* resultó ser una reflexión temprana a propósito de los alcances de la tortura y el terrorismo de Estado, en la medida que estos podían continuar ejerciéndose en lugares recónditos y aislados como los fríos y blancos paisajes suecos, cubiertos de nieve. En paralelo con la permanente presencia de la muerte, los tramos de la novela que se sitúan durante el exilio de Julia y Roberto en el norte europeo se acompañan de nieve y lluvia; la pareja se conoce en un “chalé pulcro y helado y muy pintado de blanco” (Butazzoni, 1986a, 26) y el

ambiente se repite en el encuentro del cementerio: “Y alrededor las tumbas, y la 274  
nieve que formaba grandes manchas blancas” (26). De esta manera, *El tigre...*  
inicia el proceso planteado en su epígrafe, la búsqueda de esa verdad que intenta  
dejar huella en la nieve.

#### IV. Después de *El tigre y la nieve*: acercamientos al papel de la literatura de Butazzoni en la construcción de la historia reciente 275

*Las cenizas del cóndor* (2014) desarrolla una línea que en *El tigre...* había quedado esbozada: la novela de investigación periodística, o “novela reportaje” como la ha denominado su escritor (Zapiola [entrevista a Butazzoni], 2014, s/p), en la cual la figura autoral se constituye como parte de la trama y organiza el manejo de la información desde una anécdota autobiográfica que motiva el proceso de investigación. Propone una recorrida desde “datos ciertos y probados” (Butazzoni, 2014, 197) que paso a paso el periodista-investigador-escritor recoge, y que irán al mismo tiempo mostrando sus fisuras y puntos de fuga. El proceso se transforma en un camino de avances y retrocesos cargado de incertidumbres: “incluso varios de los hechos en apariencia ciertos y comprobados eran en realidad falsos, o contenían elementos que en su falsedad distorsionaban todo el resto” (197). Se trata de la historia de un joven, en la novela llamado Juan Carlos que, frente a la sospecha de ser hijo de presos políticos desaparecidos durante la dictadura decide acercarse al periodista Butazzoni para que este lo ayude a investigar su origen. A Juan Carlos lo ha criado su madre Aurora Sánchez y su esposo, un militar, el capitán Manuel Docampo, que tras su suicidio decide dejar testimonio de su actividad en los servicios de inteligencia. Por los cuadernos escritos por su padre adoptivo es que comienzan las inquietudes del muchacho; estas serán la punta de un iceberg que se inicia en Montevideo y que a lo largo de la novela recorrerá diversos frentes del Plan Cóndor: la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, las acciones de la Triple A argentina, la red de espías soviéticos operando en el Cono Sur. La confianza del capitán en el valor que su relato testimonial pueda tener en un futuro en el cual él ya no se encuentre físicamente presente traspasa las variables a las que las circunstancias de su legitimación histórica puedan estar sujetas. La condena del régimen represivo del que él mismo ha sido parte activa conduce a Docampo a testimoniar para el

porvenir, con la esperanza puesta en una sociedad tal vez más justa: “No tiene claro cómo podrán ser usados después esos datos, pero se propone hacer una relación con el máximo detalle posible” (313). 276

Volver sobre una historia del pasado reciente que él mismo se propuso reconstruir supone para Butazzoni enfrentarse a zonas silenciadas por el terrorismo de Estado, es decir al desafío de traspasar los miedos propios, de personas concretas, y de una sociedad entera como la uruguaya que optó en la posdictadura por el camino del silencio y la impunidad, porque “aunque ni siquiera nos hubiera rozado el terror de la dictadura, teníamos el miedo metido hasta los huesos” (198). Como afirmara Traverso, a partir de las investigaciones del historiador Reinhart Koselleck, “[s]i en el corto plazo son los vencedores quienes hacen la historia [...] a largo plazo las ganancias históricas de conocimiento provienen de los vencidos” (2018, 62), quienes “repiensan el pasado con una mirada aguda y crítica” ya que “la experiencia de la derrota contiene un potencial epistemológico que trasciende su causa” (63).

El siglo XXI al que pertenece *Las cenizas del cóndor* posibilitó acercamientos menos silenciados y más amplios al operativo del Plan Cóndor y el papel jugado por los dictadores uruguayos en él respecto de la información que se tenía en los años ochenta; el propósito de Butazzoni consistió en transformar el proceso de investigación en una simultánea búsqueda histórica y estética: “Para sacudirme el miedo, o para sentirme menos manchado por tenerlo, decidí investigar otra vez los hechos de ese tiempo y contar a mi manera la historia [...] Fue entonces, y solo entonces, que me lancé a escribir una novela. Esta novela” (Butazzoni, 2014, 198). Respecto de esa manera en que Butazzoni elige contar “esa historia, que ya había empezado a cobrar en mi mente la forma de una novela” (221), en una entrevista que Jaime Clara le realizó en el programa radial *Sábado Sarandí* el escritor expresaba que buena parte de la historia reciente debía explorarse a través de la literatura y no solo desde la óptica de los historiadores. En su opinión *Las cenizas del cóndor* se construía como novela aunque remitiera a referentes precisos porque “la construcción narrativa de un libro exige determinadas formas de comunicar”, lo cual puede suponer renunciar a “episodios

que ocurrieron pero que resultan inverosímiles”. El periodista agregaba: “Aquel trabajo de juventud, *El tigre y la nieve*, crudo y tajante, ahora adquiere nueva dimensión en la trayectoria del escritor con esta nueva novela de madurez”.<sup>195</sup>

277

En los cuadernos del capitán Docampo, los detalles “inútiles” en términos de estructura narrativa, el cúmulo de datos que brindan información precisa sobre los acontecimientos del mundo, buscan el “efecto de realidad” (Barthes, 1972b) propio del documento histórico. La novela de Butazzoni transforma estos cuadernos-fuentes en otra forma de acceso a la verdad histórica propia de la ficción. La misma novela incluye reflexiones sobre el tema: cuando el autor-narrador, junto a su esposa Lucy revisen en el tercer capítulo de la primera parte de *Las cenizas del cóndor* bibliografía sobre el período dictatorial y se encuentren con el libro de Lessa, *Estado de guerra*, Butazzoni se preguntará acerca de las diferencias entre esta investigación periodística y su propósito de escribir una novela. Concluye: “si yo pretendía reconstruir con seriedad el periplo de Aurora al lado de su marido [...] primero iba a ser necesario entender todo lo que había alrededor de ellos, y luego reconstruir también el tupido entramado de aquel tiempo de miedo” (2014, 401). La “racionalidad histórica” (Jitrik, 1995, 12) constituye para Butazzoni un primer escalón indispensable desde el que organizar discursivamente los documentos; la construcción novelesca, más compleja, contiene a la primera, se nutre de ella y encuentra en ella su fundamento, para desbordarla: los “agujeros en la información” sobre el período deben “comenzar a llenar[se] si de verdad quería escribir una novela que fuera auténtica y honesta” (Butazzoni, 2014, 401). Literatura y periodismo se dan la mano, porque la figura de Butazzoni reunió estas actividades y esto propició que tales registros discursivos se ensamblaran en su estética. En palabras de Rama, “[n]o se trata solo de aquellos escritores que encontraron su ganapán en el periodismo mientras no podían consagrarse enteramente a las letras, sino de los que hicieron un aprendizaje de la escritura y de los mecanismos que regulan los poderes del mundo, a través de su trabajo periodístico” (1986, 484). El estilo de Butazzoni

---

<sup>195</sup> No parece haber quedado registro en la web de esta entrevista. Fue emitida el 15 de marzo de 2014 por radio Sarandí.

apunta a adelgazar “la escritura, procurando una enunciación simple, despojada” (488), entretenida, que retoma elementos propios de las formas masivas de comunicación: sirva de ejemplo el episodio en el que se relata la recuperación del bebé de Aurora en Buenos Aires, fácilmente imaginable como escena de una película taquillera de acción.

Lo anterior debe entenderse desde la formulación que Butazzoni ha establecido entre *realidad* y *verdad* para explicar el proceso de creación del texto literario: mientras la primera obnubila con su imperativo fáctico a la segunda, esta supone el arribo a una comprensión profunda, que “de una manera o de otra termina siendo poética” (Antúnez [entrevista a Butazzoni], 2016). Por lo tanto, se propone “trabajar con la ficción para buscar la verdad” (Peveroni, 2016, s/p), es decir que desde la tarea de contar historias recuperadas en caleidoscopio, con la mayor cantidad de versiones posibles de sus involucrados,<sup>196</sup> al margen de toda “misión pedagógica” (s/p) los procesos hermenéuticos de los lectores abran una diversidad de caminos mediante los cuales llegar a la verdad, a la cual nunca se renuncia como posibilidad epistemológica para el autor. El epígrafe elegido por Butazzoni para el último capítulo, “Después de las cenizas”, asimismo transcrito en la página oficial que tuvo disponible *Las cenizas del cóndor* luego de su aparición en 2014, pertenece a Tomás Eloy Martínez –fue extraído de la novela *Santa Evita* (1995)– y se dirige en esa dirección: “En las novelas, lo que es verdad es también mentira”.<sup>197</sup> Consultado acerca del proceso de composición de sus novelas, Butazzoni declara:

Mi escritura: Empieza con un episodio puntual, que por algún motivo me encandila [...] siempre vinculado de una u otra forma al Uruguay y a mí. Luego sigue un proceso bastante largo en el que investigo, busco materiales y sobre todo intento organizar la información disponible, ya sea formal (expedientes, fallos judiciales, libros) o informal (rumores, recortes de prensa, teorías nunca investigadas, etc.) Ese proceso va llenando de a poquito la caldera de vapor, hasta que alcanza la presión suficiente y siento la necesidad de comenzar la escritura. Como me he ido alejando

<sup>196</sup> Esto se observa cuando avanzada la trama de *Las cenizas del cóndor*, y luego de haber seguido la peripecia de varios de sus personajes (Juan Carlos, Aurora, Manuel) el autor-narrador va tras Ekaterina Alexandrovna Liejman, para conocer su versión de los hechos.

<sup>197</sup> Como ocurrió con la página web dedicada a *El tigre...*, la referida a *Las cenizas del cóndor* no se encuentra ya disponible. Aunque consultada en su momento, no retuve la dirección del sitio. Desconozco los motivos de su desaparición.

cada vez más de la “ficción inventada” para dedicarme a la “ficción verdadera”, debo ceñirme a parámetros muy estrictos de comprobaciones y chequeos.<sup>198</sup>

La novela de investigación que Butazzoni se propuso al escribir *Las cenizas del cóndor* implicó responsabilidades en el orden de lo ético, contralor de lo estético, que se integran a la trama. La tensión de estas dos dimensiones debe entenderse en el marco de la construcción de un autor-periodista comprometido con la escritura de una “buena novela” (223) y con los referentes que esta reelabora; se utilizan expresiones como “Una versión asegura que ellos...” o “también hay quien dice que durante esos días...” (454); asimismo “apenas un dato más en una historia que en lo personal me resultaba desconcertante. Tan desconcertante que necesitaba ser corroborada” (457). Fallar en alguno de esos aspectos supondría el fracaso del proyecto, “sería la representación de mi descenso final, el último escalón antes de sentirme no solo un ex periodista sino además, y peor, un ex escritor” (223).

Esta concepción de lo que Butazzoni denomina ficción verdadera se hace presente en un texto autobiográfico como *La vida y los papeles* (2016), aunque en este caso quede firme su posición de que no resulta rentable abordar la tarea con la escritura desde la dicotomía ficción/no ficción, en tanto el lenguaje implica inevitablemente un proceso de ficcionalización: una suerte de defensa de la teoría panficcionalista (García, 2019) que, sin embargo, insiste en rechazar el nominalismo posmoderno. Alejado del orden de lo pragmático y de pensar la literatura con arreglo a los distintos pactos de lectura según los géneros, Butazzoni atiende el problema de la referencialidad y de la verdad como categorías sostenidas desde el punto de vista epistemológico, pero que deben reformularse en su vínculo con la literatura, en tanto esta se transforma en el espacio por excelencia para complejizarlas. Expresiones como “el tiempo se encargó de que lo verdadero quedara sepultado por lo real” (Butazzoni, 2016, 11) o “todas las ficciones de la vida son buenas y necesarias, siempre que sean verdaderas” (19) dan cuenta de una confianza del autor en el acercamiento a una verdad a través del lenguaje, y de que la misma posee terreno fértil en el discurso literario, dado que

<sup>198</sup> Correo electrónico del escritor ya citado, del 16 de setiembre de 2018.

este parece multiplicar los caminos de acceso y evita las explicaciones unívocas, las lógicas incorporadas como posibles según los parámetros de la racionalidad moderna. Así se plantea en la narración del allanamiento de la casa familiar que viviera el joven Butazzoni en 1972 como integrante de “una pequeña guerrilla urbana” (17) –se refiere a la etapa en la que muy joven participó del MLN–: mientras el recuerdo de su padre niega dicho allanamiento, el autor-narrador lo relata en detalle, considerándolo un momento de “fractura” (21) en su historia de vida. Mientras el soldado Giménez, aquel que “trepó a la azotea en la noche para buscarme, el que me enfocó con la luz de la linterna, el que apuntó a mi cabeza con su fusil, el que luego bajó el arma y se retiró del lugar” (25-26) recuerda el episodio como una noche de lluvia intensa en la que “se apiadó de mí porque vio que era casi un niño y él sabía lo que les hacían a los detenidos en los cuarteles” (27), el autor-narrador en cambio no recuerda la lluvia y se sorprende frente a esa posibilidad que modifica sustancialmente la configuración del recuerdo. Butazzoni concluye: “Una noche en la que, a la vez, llovía y no llovía sobre Montevideo” (30).

La modalidad asertiva con respecto a la referencialidad de narraciones como *El tigre...*, *Las cenizas del cóndor* da paso en *La vida y los papeles* al interrogante acerca del relato del yo como reinención de sí mismo, de cómo el sujeto trama su historia y la de otros, de la construcción del recuerdo y la “ficción de la memoria” (Klein, 2008). La literatura del autor apuesta por transitar el camino de la búsqueda de la verdad, el camino que establece un vínculo de conocimiento entre el sujeto y el objeto de referencia, principio que se resuelve afirmativamente tanto en su dimensión semántica, la referencialidad del lenguaje, como en la epistemológica, la verdad de lo existente. Principios semántico y epistemológico sobre los cuales se sostienen, en definitiva, las lecturas de las ficciones testimoniales que he propuesto en esta tesis, atentas a la devolución que el lector realiza, como parte del proceso de la mimesis, de un referente configurado como relato (Ricoeur, 1995). El planteo de Butazzoni en el fragmento de *La vida y los papeles* acerca del allanamiento militar a la casa familiar, que lo aleja de una concepción positivista de la historia, consiste en que la apuesta por un

relato verdadero no implica adaptarse al principio de veridicción propio de la científicidad, ni aceptar la univocidad de tal categoría: el papel de la literatura radica en *decir verdades* sin desconocer que su fuente de información la constituye el lenguaje. El pasado es una reconstrucción discursiva que supone simultáneamente el compromiso ético con el referente y el papel activo de la imaginación (Ricœur, 2004), lo cual conduce a que de una misma realidad fáctica, en el ejemplo si llovía o no en una noche de 1972, surjan múltiples verdades, vinculadas al dilema humano de traspasar los límites entre la vida y la muerte, es decir “si me rendí o si mi coraje disuadió al soldado Giménez” (Butazzoni, 2016, 32), o las dos verdades simultáneas, como permite afirmar la literatura. Como afirma Irene Klein, “[a] diferencia de la referencia denotativa que presupone la noción de observación y de la referencia directa que está sujeta a la comprobación de quien observa, la referencia indirecta presupone a la vez distancia y extrañamiento” (2008, 18).

Tal como observó Genette (1991), los criterios temático y remático respecto de la literariedad conviven: en la concepción de Butazzoni el problema de la ficción atraviesa el planteo, al tiempo que no renuncia a criterios formales, es decir a asociar la literatura con las “formas que tiene el lenguaje de escapar y sobrevivir a su función práctica” (Genette, 1991, 12). El doble criterio de valoración literaria se hace presente en la recepción crítica de la novela: Alicia Torres comentaba las cualidades de *Las cenizas del cóndor*, tras ser premiada con un Bartolomé Hidalgo en 2014, expresando que “Butazzoni otorga carácter de ficción a una realidad en la que descubrió un inmenso potencial narrativo. De lo que se trata, claro, es de saber narrar” (2014, s/p). Si el arribo a la verdad como comprensión profunda de nosotros mismos y el mundo que nos rodea “de una manera o de otra termina siendo poética” (Antúnez [entrevista a Butazzoni], 2016), la postura obliga a redefinir el juramento a la verdad presente en la historia del testimonio desde sus orígenes, alejándolo de la confianza concedida a lo fáctico y recuperando la “dimensión íntima, subjetiva y real del horror” de la que hablara Strejilevich (2005, 11).

En este juego por develar lo que la realidad ha mantenido obnubilado, *La vida y los papeles* se propone contar “fragmentos de vida, aventuras en algunos casos conocidas y en otros casi secretas, o cuando menos envueltas en el recato de sus participantes, quienes por diferentes motivos mantuvieron sus experiencias en un cono de sombra” (Butazzoni, 2016, 10). En general son historias de figuras públicas aunque el episodio en cuestión resulte poco conocido: desfilan por las páginas del libro Benedetti, Dan Mitrión Jr. (uno de los hijos del agente norteamericano), Rosencof, Seregni, otras historias asociadas a la trama de *Las cenizas del cóndor*, que se refieren a personajes vinculados al pasaje de Aurora Sánchez por Chile al comienzo de la novela. Butazzoni expresa: “muchas de estas historias me tienen como protagonista o, en ciertas situaciones, como espectador de primera fila”. En cambio, “[o]tros episodios no me pertenecen en absoluto, aunque siento que, a fuerza de hablar de ellos con quienes los vivieron y de investigar, leer y documentarme, para llevarlos al papel, he terminado por hacerlos míos” (10). Lo anterior supone la verbalización de la apuesta planteada en una novela de investigación como *Las cenizas del cóndor*, que integra lo autobiográfico a la labor periodística, que rompe las barreras entre la historia propia y las ajenas, en tanto estas se constituyen lenguaje como resultado de una apropiación. El autor explicita este protocolo de lectura de *La vida y los papeles* en el capítulo de cierre, “Nosotros”: “ningún ombligo debería ser tan bello ni tan profundo ni tan importante como para hacernos olvidar otros puntos de vista, los que colocan las aventuras personales en los contextos históricos correspondientes [...] Sin esa vida [social] no soy nada, ni siquiera soy yo” (314). La balanza que se tuerce a favor de la primera persona del plural constituye la base de la figura del autor periodista, cronista del mundo que lo rodea. El capítulo “Entre vistos”, por ejemplo, se detiene en la tarea del entrevistador, los pormenores del oficio: “Preguntar, sonsacar. Vestirse de interrogador, de curioso descarado. El arte de hacer incómodo el momento. Formular preguntas para que el otro diga frases interesantes en público” (271); también en la reflexión acerca de la ética profesional y el manejo de las fuentes.

El oficio de escritor entendido como el de un “depositario” de historias que “hace justicia con los protagonistas” (116) resulta clave para analizar la “negativa al maniqueísmo” (Zapiola, 2014, s/p) abordada en *El tigre...*, y que en *Las cenizas del cóndor* se desarrolla y vuelve explícita: “la teoría de los dos demonios era en realidad una construcción destinada a mirar con ojos estrábicos el pasado [...] la vida de Aurora Sánchez era parte de una historia más vasta en la que todos los caminos se cruzaban por obra de un único demonio” (264). En palabras del escritor, contraponer “en blanco y negro” a “heroicos luchadores” contra “un grupo de militares que habían pisoteado las libertades” suponía tapar “todos los pequeños acontecimientos que, creo yo, reforzaban la visión antedicha” (Stipanich [entrevista a Fernando Butazzoni, 1995, 7]). La protagonista de *Las cenizas del cóndor*, Aurora Sánchez, madre de Juan Carlos, que no formó parte de hechos históricos de renombre, encarna uno de los tantos territorios de lucha y pisoteo de las libertades: acepta a su torturador, el capitán Docampo, como su esposo para que este pueda salvarles la vida a ella y su bebé, nacido en un centro clandestino de detención y destinado a separarse de su madre biológica para ser entregado a una familia militar. Aurora, al igual que Julia Flores, pacta con el perpetrador, en el entendido de que esto constituye la única manera de sobrevivir, aunque la existencia se cargue en ambas de escepticismo luego de haber sufrido la experiencia límite de la cárcel y la tortura. Una interpretación posible de que Aurora no acabe con su vida como sí decide hacerlo Julia se encuentra en la maternidad como faro y razón para seguir luchando. En los dos casos, víctimas y victimarios suponen la presencia de “personajes complejos” (Fournier Marcos, 2002, 80),<sup>199</sup> en la estructura del relato y en la lectura que el autor realiza del marco histórico al que alude; personajes dispuestos a demostrar que la historia no se ha dividido tranquilizadamente en buenos y malos: “[el capitán Docampo] se pregunta entonces quién es el enemigo, dónde está el blanco a batir, cuáles son las reglas de esta guerra de todos contra todos” (Butazzoni, 2014, 311). Tal posición

---

<sup>199</sup> Aludo al contraste entre “personajes tipo o redondo”, que conservan su conducta y sus características personales desde el principio al fin del relato, por lo general ligados a un modelo o estereotipo social, y los “personajes complejos”, de comportamiento irregular y variable (Fournier Marcos, 2002, 80).

justifica los comentarios de Zapiola acerca de los posibles enojos que podía suscitar la aparición de una novela como *Las cenizas del cóndor*: “muestra a una tupamara que es un ser humano y no un clisé”, “no todos sus militares son villanos”, “hay soviéticos que desconfían razonablemente del futuro luminoso de las guerrillas latinoamericanas de los 70”. Concluye con ironía: “Es probable que Butazzoni disfrute con esos posibles ataques. Cuando a uno lo cuestionan de un lado solo, es posible que esté equivocado. Si lo cuestionan todos al mismo tiempo, lo más probable es que tenga razón” (2014, s/p). No obstante estas especulaciones de Zapiola acerca de una posible recepción polémica de la novela, *Las cenizas del cóndor* recibió una calurosa y positiva acogida por parte del público lector.<sup>200</sup>

La última novela de Butazzoni publicada a la fecha, *Una historia americana*, propone la imagen de un Mitrione disminuido por el miedo y las circunstancias del secuestro que lo llevó a la muerte, contrastante con la imagen transmitida en la película de Costa-Gavras de los años setenta: “Un hombre mucho menos elegante que [el actor] Yves Montand, mucho menos encantador, mucho más tosco” (Nogareda [entrevista a Butazzoni, 2017]).<sup>201</sup> Un Mitrione sobre el cual se ahonda en su vida familiar y sus orígenes en Indiana más que en el ejercicio de la tortura, actividad que, de hecho, se maneja en el plano de la sospecha, por considerar el escritor que hasta el presente no resulta clara o debidamente documentada la actividad de Mitrione como agente de la CIA. Declaraciones de Butazzoni en entrevistas mencionan datos que permiten acercarnos al por qué de esta posición:

---

<sup>200</sup> El análisis de la recepción de la novela excede los objetivos de esta tesis. Menciono datos generales que justifiquen tal afirmación: hasta 2017 se habían realizado siete ediciones de la novela en el Cono Sur. A esto debe sumarse una edición cubana de la editorial Casa de las Américas en 2016. La obra fue premiada en el 2014 con el Bartolomé Hidalgo en Narrativa y en el 2016 con el Premio José María Arguedas, que otorga Casa de las Américas. Ese mismo año se la distinguió en la Bial de Novela Mario Vargas Llosa. Finalmente, en 2019 la compañía HBO anunció que se realizará una serie basada en la novela. Información extraída de <[https://es.wikipedia.org/wiki/Las\\_cenizas\\_del\\_C%C3%B3ndor#Recepci%C3%B3n\\_y\\_premios](https://es.wikipedia.org/wiki/Las_cenizas_del_C%C3%B3ndor#Recepci%C3%B3n_y_premios)> y corroborada por el escritor.

<sup>201</sup> La entrevista radial se realizó en el programa *El truco de la serpiente* que dirige Eduardo Nogareda en Emisora del Sur. Se emitió el 2 de octubre de 2017 y se encuentra disponible en <<http://emisoradelsur.uy/fernando-butazzoni-presento-su-ultima-novela-una-historia-americana/>>.

Él no era un funcionario de alto rango, ni siquiera de rango medio; literalmente era *el último orejón del tarro* y menospreciado aquí por sus propios pares de la embajada por no tener una carrera destacada y por su edad ya avanzada. [...] Ese era Dan Mitrione: no un *superagente* ni nada por el estilo” (Antúnez/Martell [entrevista a Butazzoni], 2017).<sup>202</sup>

La investigación de Aldrighi (2007) a partir de la cual Butazzoni asienta su propia investigación por considerarla la más seria y documentada que se ha realizado sobre el tema, tampoco afirma el ejercicio de la tortura por parte del agente norteamericano. Aldrighi se limita a recoger las acusaciones y sospechas que circulaban en torno a las actividades de la OPS para la cual Mitrione trabajaba (2007, 20). Expresa: “Fue el secuestro de Mitrione el que contribuyó a dar visibilidad a las acusaciones contra la OPS, desatando un proceso que culminaría con su definitiva clausura” (20). La investigación transcribe las conversaciones de Mitrione con sus secuestradores, en algunos casos grabaciones que el MLN hizo llegar a la prensa durante esos días, en las que el agente niega tener conocimiento de que en Uruguay se practicaran métodos de tortura. Aldrighi se arriesga a afirmar que en la instancia del interrogatorio a cargo de Alberto Candán Grajales Mitrione debió haber percibido “que el MLN no tenía una idea precisa de su trabajo” porque “[e]l dirigente tupamaro nada le preguntó acerca de las actividades de la CIA en el país, de sus operaciones ilegales”, ni sobre “el entrenamiento que recibían los oficiales uruguayos en Estados Unidos”, y que eso debe haber supuesto para Mitrione “un cierto alivio” (141). La investigación concluye sobre este tema que la fuente, “por vías sinuosas” (142) de la que se habría valido el MLN para conocer el domicilio de Mitrione y “la importancia de su figura” (142) habría sido Hevia Cosculluela, fuente de la novela de Martínez Moreno.

Butazzoni ha defendido el ejercicio de la actividad literaria como resultante de una búsqueda creativa frente a una verdad obnubilada, en este caso discutir ese discurso de izquierda que Martínez Moreno había contribuido a

---

<sup>202</sup> La entrevista radial se realizó en el programa *Visión nocturna* que dirigen Gustavo Antúnez y Adriana Martell en Radio Uruguay. Se emitió el 22 de setiembre de 2017 y se encuentra disponible en <<http://radiouruguay.uy/las-cosas-que-sabia-no-eran-tan-asi-conto-butazzoni-sobre-caso-mitrione/>>.

construir, discutir que la condición de torturador de Mitrione debía justificar su ejecución, dejar en evidencia lo infructuosa que le resultó la sostenida búsqueda en registros notariales de información que corroboraran la existencia de la casa en la que Mitrione habría realizado sus prácticas de tortura, y en la que se ambienta el primer capítulo de *El color... Una historia americana* se propone cumplir, como resulta recurrente en la narrativa del autor, la tarea de desmitificar el relato construido acerca de la figura del asesor como significativo entrenador de las fuerzas represivas uruguayas para la violación de los Derechos Humanos, y asimismo la imagen del MLN como un movimiento ejemplar, sobre el cual considera en cambio que “no termina de abrirse el libro de la vida” (Antúñez/Martell [entrevista a Butazzoni], 2017), al referirse a los tabúes que persisten respecto de las prácticas de la organización en los años de la lucha armada. Considerando que la visión del pasado reciente promovida por los testimonios tupamaros, en especial los de los años ochenta, se erigió sobre la teoría de los dos demonios, que ubicaba a militares y guerrilleros en un plano de exterioridad respecto del resto de la población, Butazzoni percibe que el resultado fue un recurrente divorcio entre la voz de la víctima que padeció la tortura y la cárcel y su dimensión política como militante. Para Longoni, la “despolitización que provoca la teoría de los dos demonios en el propio relato de los sobrevivientes” resultó en la primera posdictadura “un escollo insalvable” para realizar la autocrítica por parte de integrantes de los movimientos armados: “parece haber sido la táctica discursiva entonces hegemónica” (2007, 26).

Butazzoni relata episodios en los que se muestra un trato inadecuado de los tupamaros para con su secuestrado (2017, 100); se detiene en lo improvisada que pudo haber sido la decisión final de la muerte de Mitrione, en el marco de un movimiento que había perdido a sus principales dirigentes, como Sendic, capturado junto a otros integrantes del MLN el 8 de agosto de 1970. La desmitificación supone alejarse del arte de denuncia, como se había propuesto la película *Estado de sitio*, al servicio de intereses políticos; la contratapa del CD de la edición argentina del 2008 aclaraba: “Legendario filme de denuncia política, *Estado de sitio* tiene un interés especial para nuestro país: su director Costa-

Gavras lo filmó en el Chile de Allende, usando a numerosos actores locales en roles pequeños y registrando con su cámara lugares de Santiago y Viña del Mar”. El afán documentalista no impide la construcción de personajes de ficción, tan disímiles entre sí como creadores se propongan caracterizarlos a pesar de remitir a un mismo referente. Butazzoni opta por discrepar con sus predecesores, como Costa-Gavras o Martínez Moreno, y transitar el camino de la autocrítica, como hombre de izquierda, como ex integrante del MLN. Aunque ha declarado su ajenidad con aquellos acontecimientos de 1970 (tenía diecisiete años y aún no se había vinculado al movimiento), recuerda cómo en aquel contexto felicitó la ejecución de Mitrión, una acción que más tarde, al escribir *Una historia americana*, consideró un acto brutal y el comienzo de la caída del movimiento armado (Antúñez/Martell, 2017).

El momento de aparición de esta novela, las zonas de contacto entre la lógica del campo literario y los acontecimientos políticos del país –la presidencia de Mujica desde 2010 a 2015, entre otros hechos que podrían integrarse al análisis–, la aceptación, el rechazo o la negación del pasado de la guerrilla en la sociedad uruguaya del siglo XXI resultan aspectos que exceden los objetivos de esta tesis, pero que probablemente permitirían elaborar hipótesis acerca de por qué la crítica realizada por Martínez Moreno al movimiento armado resultó tan controvertida, y en cambio tres décadas y media más tarde se vuelve legítimo que un autor escriba una novela para desmontar la imagen internacional de un MLN sobre el cual se escriben reportajes y artículos elogiosos en distintas partes del mundo, “como la célebre *Monthly Review*, que pintaba a los tupas como el ejemplo máximo de una heroicidad moderna, simpática y desprejuiciada” (Butazzoni, 2017, 258). En *Una historia americana* Butazzoni, en cambio, se pregunta: “¿Eso es la revolución?” (382).

## Conclusiones: la ficción testimonial en los debates sobre memoria y Derechos Humanos 288

La literatura vinculada a la experiencia carcelaria ha interesado en tanto literatura de la violencia y reconstrucción, a través de la escritura, del trauma de lo vivido. Para LaCapra las secuelas de los sucesos traumáticos “no son patrimonio de nadie en particular y afectan a todos de diversas maneras”. Pero “la generalización indiscriminada de la categoría de sobreviviente y la confusión masiva de la historia y de la cultura con el trauma [...] tienen como consecuencia un velamiento de distinciones históricas fundamentales” (2005, 19). Reparar en figuras de escritores y de autores que han abordado estos temas me ha permitido extraer conclusiones sobre los aportes de la literatura a los procesos de elaboración de la historia reciente. Esto es, la distinción entre el relato de las víctimas directas y el de quienes elaboran discursivamente el trauma desde diversos niveles de impacto y afectación. La elaboración discursiva de la experiencia carcelaria por parte de presas y presos políticos ha contribuido a crear un “trauma fundacional” (47), un sustento de identidad que incluye a una comunidad mayor que la de sus involucrados directos. Vale recordar uno de los slogans utilizados por las Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos, alentando las investigaciones sobre el paradero de los cuerpos: *Todos somos familiares*, o el título que en Argentina Ricardo Gil Lavedra diera a su artículo de *La Nación* el 5 de agosto de 2014, a propósito del reencuentro de Estela de Carlotto, abuela de Plaza de Mayo, y su nieto: “Hoy todos somos Estela de Carlotto”. En Uruguay se produjo una “fetichización de la verdad testimonial” (Sarlo, 2005, 62), un predominio de los discursos de presas y presos políticos, en especial de los rehenes tupamaros, por sobre otras fuentes de conocimiento del período que por momentos tendió a promover el bloqueo de los mecanismos que podían contrarrestar el trauma. Como en el Cono Sur, este valor testimonial se impuso en los ochenta como *contrahistoria*, dispuesta a “desmentir, desestructurar y por lo tanto invalidar de modo contundente la versión que los militares habían

consagrado como única en los panegíricos oficiales” (Alzugarat, 2009, 23), para más adelante volverse *historia*, hasta cobrar tintes oficiales de *Historia* a partir de la llegada de los ex integrantes del MLN, liderados por Mujica, al gobierno en 2010. Ya se mencionó el análisis de Koselleck (citado por Traverso, 2018, 62), para quien los vencedores cuentan la historia a corto plazo, aunque son los vencidos los que finalmente logran la perdurabilidad histórica.

Las ficciones testimoniales analizadas en esta tesis y publicadas en los años ochenta demuestran un “desasosiego empático”, un intento por recuperar “la posible dimensión escindida, afectiva de la vivencia de los otros” (LaCapra, 2005, 63-62) aunque huyendo de la victimización e introduciendo una mirada crítica respecto de la vivencia de la cárcel política que para estos escritores resultó cercana y ajena a la vez, posición clave para lograr una óptica distinta en la captura de sentidos de lo carcelario y sus posibilidades de proyección. Desde una posición que podría entenderse como “melancolía de izquierda”, según el abordaje de Traverso (2018), esas miradas empáticas e identificadas con los vencidos de la historia no evitaron la autocrítica, intentaron no resultar regresivas ni impotentes respecto del pasado que analizaban. Atacaron los riesgos sociales de procesos que “suprimieran las memorias” (Lindholm Narváez, 2008) y abordaron sin tapujos aspectos que en los testimonios de presas y presos se encontraban ausentes del análisis, reprimidos o aún no elaborados en los años ochenta. Como hiciera ver Carlos Real de Azúa (1968), la “prosa del mirar”, en la que media un escritor ajeno a la experiencia directa, se distingue en su perspectiva de los hechos de la “prosa del vivir”, el testimonio en primera persona a cargo del sujeto experiencial. Martínez Moreno y Butazzoni coincidieron en introducir tales prosas *del vivir* en sus textos, a los efectos de que sirvieran como fuentes para procesos de novelización. Es decir, si los testimonios a cargo de los testigos históricos se propusieron poner el cuerpo en el espacio de lo visible, y de esa forma aunar un cuerpo experiencial y un cuerpo pensante (Forcinito, 2015) las ficciones testimoniales analizadas optaron por separar tales funciones, puesto que el cuerpo pensante se constituyó *otro* respecto del cuerpo sufriente. Por otro lado, estos procesos creativos pudieron abordarse en esta tesis considerando figuras de

escritores insertos en campos literarios en los que se leyeron las novelas de acuerdo a determinados horizontes de espera, más que en las figuras de autores construidas en los textos. Aunque la dimensión autobiográfica no ocupara un rol protagónico en *El color...* y *El tigre...*, esta resultó ampliada si la perspectiva de análisis atiende un *más allá* de lo narrado y se interesa por la dimensión pragmática del acto de narrar: quien escribe y en qué circunstancias sociohistóricas.

La categoría de campo, presente en toda la investigación, requirió el cruce con otras variables de análisis: su rentabilidad debió medirse según los géneros implicados y sus temáticas, y según cómo la lectura de los mismos tensionó el vínculo entre ética y estética de acuerdo a cada contexto. La literatura de los años ochenta sobre el pasado reciente, en la cual el orden ético tendió a predominar sobre el estético afianzó los lazos de estas novelas con el campo literario uruguayo, aunque las circunstancias de elaboración o publicación según el caso se encontraran mediadas por las distancias del exilio de los escritores. Respecto de otros modelos testimoniales del campo, marcados por recepciones quasi-pragmáticas, *El color...* y *El tigre...* no anularon desde su aparición la importancia de un orden estético junto al ético, aunque el hecho de incorporar el testimonio como fuente y la temática de la cárcel política provocó que los dos órdenes se mantuvieran tensionados a lo largo de la genealogía de sus ediciones, torciéndose hacia el balance estético a medida que los actos de lectura se distanciaron de los referentes a los que dirigían la mirada los mundos ficcionales.

Desde una teoría de los campos, la pertinencia del orden ético coincide con una amplitud de las intersecciones entre el campo literario y los procesos políticos y sociales, en tanto los posicionamientos ideológicos de los textos y sus escritores resultan claves para su valoración. Las ficciones testimoniales analizadas obligan a discutir la categoría de campo en términos de territorialidad, puesto que las circunstancias del exilio, en lugar de desligar a sus escritores del medio, los posicionaron de tal forma que los impulsaron a sostener códigos de comunicación dirigidos hacia el lectorado uruguayo, al tiempo que la mirada que proponían sobre el pasado reciente resultaba distanciadora, crítica, disidente respecto de

otras posiciones que formaban parte del campo: desde el plano ético, por sus planteos atópicos acerca del compromiso y el heroísmo; desde el estético, por hacer ingresar el testimonio a formas noveladas que tensionaban el problema de la ficcionalidad. Al tiempo que discuten el enaltecimiento de una épica militante para relatar las experiencias de tortura y cárcel complejizan la hegemonía de la voz del testigo histórico; esto supuso que los textos no pudieran recibirse de manera quasi-pragmática (Reisz de Rivarola, 1979) *sin más*: estas novelas, sin evitar el impulso por salirse de la ficción, no la abandonan. El contexto de los años ochenta y la cercanía de los referentes aumentó tal tensión. En el caso de *El color...*, la visión desencantada de la guerrilla explica la incomodidad que supuso en 1981 la moderada mitificación del MLN que proponía, la distancia respecto del camino de la lucha armada, la decisión de mostrar contradicciones y claroscuros de cada uno de los bandos de esa lucha. Es decir, el *deber ser* de la resistencia imponía que la idealización del militante se construyera desde los espacios en los que podía mantenerse en pie como discurso exultante, desde las voces del exilio, y esta novela discutió tal imperativo. En el caso de *El tigre...*, el resguardo de la identidad histórica de Julia Flores y de las demás figuras que acompañaron sus vivencias –incluso, hasta la edición de 2016, de las identidades de los violadores de los Derechos Humanos en La Perla–, la imposibilidad de que la principal implicada se transformara en receptora de la construcción literaria del testimonio de su historia, incluso la distancia geográfica de los hechos, acaecidos en Argentina y Suecia, constituyeron elementos que provocaron la disminución del impacto ético de la novela de Butazzoni respecto de la de Martínez Moreno en el medio uruguayo, aunque lo narrado, por abordar el tema de la traición, resultara asimismo incómodo.

Axat (2018) argumenta que el levantamiento de la veda a los juicios en Argentina impactó en las formas de testimoniar extra judiciales; en dicho proceso el cambio de protagonistas transitó desde las representaciones narrativas de las Abuelas y las Madres hacia las de Hijas e Hijos de detenidas y detenidos desaparecidos. En Uruguay en cambio, país en el cual predominaron los testimonios de los testigos históricos luego de su salida de las cárceles, tales

presencias y protagonismos tendieron a relegar otras modalidades del género que hubieran implicado diversas formas de reconstrucción memorialística, menos pautadas en sus espacios de silencios y autocensuras como ocurrió con las narrativas de los presos. Aunque no se asumieran en un marco legal, estos relatos, como los de los juicios, implicaron “una coherencia, un sistema de verdad a construir que implicaba asumir una identidad” (Axat, 2018, 11). Tal proyección pragmática, la posibilidad de que el testimonio provoque efectos legales, es la que establece la distancia entre el género y otras modalidades discursivas, como las ficciones testimoniales (Cappellini [entrevista a Alicia Kozameh], 2017, 278). En Argentina, las narrativas de los familiares cumplieron la función de armar el rompecabezas de las voces ausentes, y esto supuso reflexionar acerca de las representaciones de la transmisión generacional de la memoria y los múltiples caminos por los cuales estas podían ser transitadas, “reconstrucción de una verdad con valor ético, psicológico y hasta literario, no necesariamente vinculado a una verdad procesal” (8). En Uruguay, la ausencia de juicios y el rol hegemónico de las voces de los testigos históricos, constructoras de un rompecabezas *autorizado* sobre el pasado reciente, transformó otras voces, con diversos niveles de implicancia y afectación de los hechos, en un rompecabezas *otro*. En él he ubicado los casos de las ficciones testimoniales analizadas en esta tesis. Mientras en Argentina la figura del sobreviviente se cubrió del manto de sospecha de la traición, en contraste con desaparecidas y desaparecidos constituidos como mártires de la lucha, y como analizara Longoni (2007), algunos escritores “intocados” reforzaron tal lógica al juzgar y condenar moralmente al sobreviviente,<sup>203</sup> en Uruguay este tomó la palabra, se erigió como voz autorizada para realizar el balance político de la historia reciente, tal como lo demuestra la obra de Fernández Huidobro, dedicada a testimoniar las vivencias de la represión, pero más aún a construir el papel histórico del movimiento que dirigió en *Historia de los tupamaros* (1986-1987), *La tregua armada* (1987), *Cebaduras* (1994), *En*

---

<sup>203</sup> Se mencionó que los casos analizados por la autora son *Recuerdo de la muerte* (1984) de Bonasso y *El fin de la historia* (1996) de Heker. Respecto de estas novelas afirma: “reaseguro ético de los que se suponen a sí mismo intocados, que se ampara en una lógica según la cual todos los sobrevivientes son traidores” (Longoni, 2007, 117).

*la nuca* (2000), entre otros títulos. Cada una a su modo, *El color...* y *El tigre...* propusieron contradecir esa lógica “que obtura la posibilidad de aproximarse a la complejidad de matices que plantea la «zona gris» de la experiencia concentracionaria” o represiva (117).

Con respecto al papel cumplido por la literatura en la elaboración de la memoria sobre el pasado reciente, las repercusiones de las denuncias que Martínez Moreno realizó al publicar un texto como *El color...* cobraron con el tiempo nuevos alcances: una de las fuentes utilizadas en la ficha que la Secretaría de Derechos Humanos para el Pasado Reciente elaboró acerca de las circunstancias de la muerte del tupamaro Roberto Rhon es precisamente un fragmento de esta novela, un diálogo entre un periodista y un bombero el día del atentado al Bowling de Carrasco. Estos textos literarios, que transitan por la periferia del estatuto ficcional, han funcionado en ocasiones como pruebas a la par de otros documentos –artículos de prensa, por ejemplo, considerando que Martínez Moreno recurrió a *Marcha* para documentar el suceso del atentado–, como si en ellos también pudiera encontrarse el dato fidedigno. En el caso de *El tigre...* la novela resultó una temprana denuncia de los crímenes que se cometían en los centros clandestinos de detención de las dictaduras del Cono Sur, tal como lo han hecho notar trabajos críticos y el propio escritor (Sánchez, 2016; Ricciardulli, 2016; Antúnez [entrevista a Butazzoni], 2016; Peveroni, 2016; Fernández de Juan, 2017), aspecto que la acercó al documento a medida que otras vías, con mayor legitimación documental que la ficción novelesca, confirmaban con el correr de las décadas el sustento histórico de la información brindada en el mundo ficcional.

En 1987 Brando observa una presencia conjunta de la literatura testimonial en auge y otros libros que intentaban elaborar el relato de sucesos específicos de la historia reciente estableciendo la relación entre hechos y documentos, es decir buscando acercarse al estatuto epistemológico de la historia como disciplina (Ricœur, 233). En esa categoría, el caso de *Alto el fuego* de Caula y Silva, ya mencionado. “No se ha producido aún un estrechamiento entre lo que por hábito juzgamos estrictamente literario, es decir aquella escritura ficcional inventora de

mundos, y lo más rigurosamente documentario” (Brando, 1987, 31). Décadas más tarde, cuando el estudio del período sea abordado por historiadoras e historiadores, esos en los que Levi confiaba suplirían con distancia histórica la “carencia de visión general” de los protagonistas (2012, 480), la reflexión a propósito del papel específico de la literatura en la construcción del pasado no varía sustancialmente, incluso cuando aquella ocupa un rol significativo en las propias investigaciones históricas. Así, en *Cuadernos de la historia reciente* (2006-2010), organizados por Rico, Carlos Demasi, Vania Markarian puede observarse la recurrente presencia de testimonios y entrevistas a presas y presos políticos, junto a documentos e imágenes “del Uruguay autoritario” (1968-1985),<sup>204</sup> al margen del análisis de los criterios con que dichas fuentes documentales fueron seleccionadas.<sup>205</sup> Magdalena Broquetas buscó problematizar el papel que el testimonio de presas y presos debía cumplir en la elaboración del discurso histórico del período dictatorial, y contrarrestar el uso de estos relatos como reiteradas y jerarquizadas fuentes para el estudio de aquellos años. En una entrevista sobre su libro *La trama autoritaria* (2014) expresa: “esas miradas [dadas por la literatura testimonial] generan una idea del pasado que no

<sup>204</sup> En el N° 1 (2006) el testimonio “La libertad en puerta” de Marcelo Estefanell, que luego se integra a *El hombre numerado* (2007), entrevistas a ex presas, testimonios de Walter Phillipps-Treby y Jorge Tiscornia relatando la historia de algunas fotos sacadas en el Penal de Libertad; en el N° 2 (2007) “Los almanaques” de Jorge Tiscornia y “La noche de la tijera” de Raquel Baratta; en el N° 3 (2007) los “Cuentos de la picada” de Walter Phillipps-Treby y el testimonio de Carlos Caillabet al salir de la cárcel; en el N° 4 (2008) la “Selección de entrevistas a integrantes de MLN” de Clara Aldrighi y el testimonio de Julio Listre “Por la memoria de Horacio Ramos”; en el N° 5 (2008) “Disparatario” de Elina Larrondo, referencias al documental “El círculo” sobre Henry Engler y memorias de ex presos políticos de la ciudad de Durazno: “Preso en mi ciudad: de vecino a sedicioso”; en el N° 6 (2010) el testimonio “Gente en obra” de María de los Ángeles Michelena, sobre las representaciones teatrales de ex presas políticas durante la dictadura.

<sup>205</sup> Aunque el tema excede los objetivos de esta tesis, reparo en un ejemplo que muestra cómo los criterios adoptados para el tratamiento de las fuentes testimoniales varía según la postura política de la que proviniera el testimoniante. Un artículo de Diego Sempol (2007) criticaba trabajos de tendencia nacionalista de Carlos Julio Pereyra, Juan Raúl Ferreira, entre otros dirigentes políticos del Partido Nacional, por pretender la objetividad del análisis histórico al tiempo que asumían su implicancia directa con los sucesos que trataban. Sempol entendía problemático que estos testimoniante dieran su versión de la historia como la más legítima, aunque nada mencionaba sobre la posición política de investigadoras e investigadores que él mismo tomaba como referencia: Rico, Demasi, Markarian. La línea teórica sobre la que se sostiene el artículo, los trabajos de Eric Hobsbawm, Le Goff y la articulación entre la subjetividad del historiador y el relato de la historia, no parecen ponerse en práctica en el ejercicio de la investigación.

necesariamente es la síntesis que proviene de las investigaciones de corte histórico, que muchas veces compiten con esos relatos, y en general pierden”, en tanto la literatura testimonial resulta “más atractiva para la gente, porque está narrada en primera persona, con una carga de emotividad muy fuerte” (Rey [entrevista a Broquetas], 2014, s/p.). Es decir, desde la óptica de historiadoras e historiadores, la literatura se constituye fuente de acceso al pasado reciente, aunque limitada en sus alcances al papel que la subjetividad y la imaginación pueden llegar a poseer dentro de los parámetros de la racionalidad de los modelos interpretativos de las ciencias sociales. La invisibilidad del origen literario de tales parámetros, la pérdida de legitimación de la literatura operada bajo el influjo moderno de la racionalidad histórica (Rancière, 2009b) resulta en los casos analizados por demás elocuente.

La diferencia entre las categorías de reflejo y refracción que he planteado desde la introducción de esta tesis permitió asimismo visualizar la distancia entre un tratamiento documental de los textos literarios, que los equipararía a otros registros de época y anularía la cuestión del valor estético, y el estudio de las herramientas textuales mediante las cuales la literatura aprehende el mundo de forma específica y construye otros propios. Las ficciones testimoniales, como modalidad particular del realismo, propusieron redefinir el juramento a la verdad implícito en todo testimonio: en estos casos, la ficcionalidad, sin negar la distancia entre el relato y el acontecimiento, sin dejar de ser “alteridad que presupone el extrañamiento” y nunca reproducción (Klein, 2008, 19), da a entender que no debe ser tomada *como si* se refiriera a acontecimientos del mundo –lo que Juan Fló ha denominado “función referencial”: una “concepción de la referencia indiferente a la inexistencia del referente de cada enunciado” pero que supone “la existencia de un mundo de referentes a los que permanentemente refiere el lenguaje” (1997, 132)–. En otras palabras, a diferencia de como operan otras ficciones, los referentes se construyen como tales también en el espacio de la literatura, y en absoluto resulta indiferente su existencia. En las ficciones testimoniales, las fases documental y de comprensión-interpretación que distinguió Ricœur (2004) –el *qué* que recupera las huellas del pasado, y el *cómo*

que le otorga inteligibilidad a tales huellas recabadas— se vuelven indisolubles, procesos en simultáneo, en tanto se construye la historia como relato y se analiza su naturaleza textual a un mismo tiempo. 296

Brando (1997) hizo notar cómo los historiadores se mantuvieron en retaguardia en la reflexión sobre el carácter narrativo del discurso histórico respecto de las novelas históricas uruguayas de los años ochenta y noventa: “la historia pretendía un estatuto científico y [...] aun en la era del postestructuralismo, no se permitía abandonarse al talenteo” (25). Similar razonamiento arriesgo para el vínculo entre el abordaje histórico de la tortura, la prisión política, los problemas del compromiso y el heroísmo durante el período dictatorial y el tratamiento que las ficciones testimoniales propusieron sobre estos temas.

Finalmente, si en el retorno a las democracias del Cono Sur los modos quasi-pragmáticos del testimonio resultaron afines a una política de la letra para todas y todos, y las ficciones testimoniales en cambio implicaron un tratamiento disidente del problema de la ficcionalidad, al proponerse en las fronteras entre novela y testimonio, así como divergente respecto de los modelos de lucha, resistencia y traición imperantes, otra posible línea de investigación podría centrarse en cómo se actualiza la lectura de estos textos en el presente, a la luz de las nuevas agendas de Derechos Humanos. La perspectiva de género ocupó un espacio menor dentro de esta tesis, aunque fueron mencionados al comentar las novelas aspectos que podrían encuadrarlas dentro de un orden patriarcal, en tanto los personajes femeninos resultan vulnerados y vulnerables, inconsistentes en sus esquemas éticos, objetos de sujetos masculinos que toman su palabra. Adoptar esta otra perspectiva de análisis supondría, entre múltiples cambios, redefinir cómo se dirime hoy la tensión entre ética y estética en estas novelas.

## Anexo: cuatro relatos inéditos de Carlos Martínez Moreno

### Elisa

Toco, según el santo y seña, tres timbrazos cortitos y uno largo.

Elisa abre en seguida, parece haber estado esperando del otro lado de la puerta. No es la Elisa de la noche antes, la Elisa de medias blancas con hilos de brillo, aquella Elisa ligeramente chueca y de piernas flacas, con una minifalda agresiva y cabeza con batidos o pelucas, nunca se sabrá. No es hoy la que yo llamo, en broma, Elisa Picasso Épocazul como si fueran el nombre y los apellidos, la Elisa sofisticada a través de quien los años han ido pasando sin arruinar la gracia. A esa Elisa me la imagino siempre sobre el paisaje de su biblioteca de armazones de pino laqueado, en blanco a grandes cuadrículas de fulgor sobre la abigarrada profusión mate del lomo de los libros. La Elisa que se esponja como una gallinita y echa atrás la cabeza, sobre un panel de biblioteca junto a una fila de grandes potes blancos con nombres antiguos de remedios o hierbas: ruibarbo, raíz de acónito, *piper longum*, contra el fondo ya no visual sino musical de un disco; la Elisa que ríe en una gran carcajada, una carcajada que parecería hacer saltar de quicio toda la escena pero no mueve el vaso que ella tiene apenas con dos dedos, colgándole de la mano.

No: esta vez es una Elisa en pijama verde a galones blancos, con los pabilos de sus pelos auténticos cayéndole sobre una frente abovedada y muy pálida, los labios sin pintar, nada de cosmético, de presentación escénica: sola y descalza, nada de alegría.

Abre y no dice nada, empuja hacia mí –irresistiblemente– la necesidad de hablar, de romper este silencio en que tampoco parece saber, en que tampoco pregunta.

–Vengo a llevarme las cosas de El Flaco –digo–.

–¿Qué pasó?

–¿Cómo qué pasó? ¿No oíste la radio, no leíste los diarios? (Los diarios de la tarde acaban de salir, traigo uno bajo el brazo, jamás los he encontrado en su casa). Mataron al Flaco.

–Oh –grita– era él.

Sí, había oído la radio pero el nombre no le decía nada y además (típica frivolidad de Elisa) la cosa parecía haber sido tan lejos, como a quince o más kilómetros de aquí.

–¡Qué horror, qué horror! –repite, dándose el tiempo necesario para acabar de entenderlo.

Abro el diario, le muestro la foto: vieja foto de carnet pero es la cara de El Flaco y debajo está el nombre, el nombre que ella ignora y yo no y también el comunicado: integrante de la mafia criminal abatido en la mañana de hoy, al tratar de resistirse a las fuerzas del orden.

Aquello –el rostro del Flaco diez años antes, el rostro de un estudiante de secundaria que era el Flaco– da el golpe que faltaba. Arroja el diario encima del sillón, me echa los brazos al cuello, se pone a llorar de golpe, como un niño contrariado:

–Galo querido –grita en mi oreja– ¿por qué me hiciste esto?

Por encima de su hombro, quieto detrás de la convulsión de aquel cuerpo minúsculo, veo el escenario de la noche antes: los potes con sus nombres rebuscados y antiguos, el *pic-up*<sup>206</sup> con un disco puesto, el búcaro larguísimo con la rama en flor de un eucaliptus rojo, que me había parecido artificial en su irisación afelpada. Y recuerdo el momento en que yo había llegado y había dicho:

–Elisa, tenés que dar cobertura a un compañero.

Y ella:

–¿Hasta cuándo?, en un tono que no aclaraba si era la protesta por la repetición del abuso o una simple pregunta sobre la duración del refugio. Lo entendí de este último modo –que era el más conveniente– y contesté:

---

<sup>206</sup> La cursiva es mía.

–Hasta mañana temprano. Nada más. Después te dejo tranquila por un tiempo, te lo prometo. (Esta era una seguridad engañosa, por el posible primer sentido de la pregunta).

–Hay muchos líos en Secundaria, Galo, vos sabés –dijo–. No tengo por qué salir a buscarme otros.

Debo haber puesto cara de dudar si le importaba más ser profesora que ayudarnos, y ella lo vio. Empezó a explicarse, rostro implorante:

–No voy a dejar de estar con ustedes, entendeme bien, de ayudarlos en todo lo que pueda. Pero quiero ir saliendo de esto, por favor, ir saliendo... No lo tomes por traición ni por deserción, ni porque mi fe esté quebrada... No, no... Pero mi vida se ha ido complicando en otras direcciones, sería largo contártelo y además, ¿para qué?

No me dijo, nunca supe cuáles serían tales direcciones.

Pero ahora, con un tono muy diferente del “¿Hasta cuándo?”, está sollozando sobre mi hombro izquierdo y preguntando, machacando, repitiendo “¿Por qué me hiciste esto?”.

–Flaca –le digo, transfiriéndole sin darme cuenta el nombre del muerto– ¿qué te hice yo? ¿O ahora vas a decirme que yo lo maté?

No, no iba a decirlo.

–Ya sé que no, que no lo mataste. Vos solo me lo hiciste conocer la noche antes. ¡Eso me hiciste!

Ahora se me aparece el rostro del Flaco, el gesto de sorpresa en ese rostro, sorpresa porque el apartamento fuera tan lindo –“tan lujoso”, como me dijo en cuanto ella se fue hacia la cocina a buscar hielo, a preparar un trago para los tres, antes de que yo los dejara–. Acostumbrado a cualquier sitio: “tan lujoso”.

De pronto deja de llorar, desaparece detrás de su parante de hojas de persiana, puesto para separar el espacio de estar de su dormitorio de mujer sola; vuelve desde allí con un par de championes, unos vaqueros, una camisa de franela a cuadros. El Flaco se había cambiado antes de que pasaran a recogerlo, la mañana de este mismo día en que ahora estábamos.

Me voltea las cosas en los brazos, en un montón revuelto, como si me entregara un niño mal fajado, que se hubiera hecho caca: tomalo, entendete con esta mierda. Parece recordar súbitamente algo, va hacia la mesa ratona, toma el vaso solitario que había quedado sin lavar, encima de esa mesa. No es ninguno de los que habíamos usado en rueda, antes de que yo me despidiese: es otro, de cristal tallado, panzón. Lo toma entre sus manos y le da un largo beso redondo, lamido, por todo el borde. Adivino que por allí habrán andado, la noche antes, los labios del Flaco. Lloro otra vez, en un estilo más aterido, más chico. El Flaco había estado solo unas pocas horas, no quedaban otras memorias de él en esta casa.

Empiezo a ver que el perfil de ella se rompe, como en el proceso de los óleos y acuarelas que sobre el tema de su rostro había ido pintando y colgando allí Manolo. Manolo había vivido casi un año con Elisa antes de irse a Europa sin que ella, que había estado allá muchas veces, pensara en seguirlo. Y a medida que Manolo evolucionaba, a partir de su propia época azul y época ocre y época limón, hacia un compromiso de figurativo y abstracto, el rostro de Elisa, el perfil de Elisa había empezado a geometrizar, a ponerse más y más aquilino, a tener los dos ojos a distinta altura pero del mismo lado, hasta acabar por romperse en un gran huevo de luz, que era la visión Turner que Manolo empezaba a tener ante los ojos a poco tiempo de irse a fracasar a París. Así empieza a parecerse ahora ella a la maceración pictórica de sus rasgos, en la simulación de genio o en la necesidad de cambio que había empezado a angustiar a Manolo, por aquellos días en que ya comenzaba a escapársele, a renegar de esa protección confortable, para pensar solo en sí mismo como en un genio desterrado y hambriento. No era ningún genio, pero había profetizado este momento deshecho, lo habrá visto surgir algún día entre los rasgos alegres de Elisa.

El Flaco no pintaba, el Flaco no sabía nada de esto: acaso sus gustos en pintura fuesen deplorables. Y ella, con su perfil roto, y ahora sí carnalmente envejecido, llora por él, lamiendo el vaso, recibiendo un destello del fondo del cristal que viene a cavarle una trompa abierta como un túnel en mitad de la cara,

una trompa que no coincide con el sitio más bajo de su boca, de sus labios, de su lengua lamiendo.

Ya tengo los champions, los vaqueros, la camisa: inconscientemente los aprieto contra mi cuerpo, como si así pudiera devolverle (devolverle a ella, no a él) la imagen de la vida del Flaco, estrujándola entre las prendas con que él había llegado.

–Era un muchacho triste –dice Elisa, parando de llorar y mirando el fondo del vaso, como si de allí le brotara esa certidumbre y de algún modo ella fuese consoladora, ya que estaba muerto–. Un muchacho profundamente triste, hasta cuando reía.

–¿Se rio contigo? –pregunto estúpidamente.

–Se rio: conmigo y sin mí. Se rio.

–¿Te acordás cómo se reía? –insisto. De golpe y porrazo, porque sí.

–No, porque sí no. Nadie ríe porque sí. Él reía así, de golpe, porque hay que reírse algunas veces y él no sabía dónde, nunca sabría dónde hay que reírse. Y entonces se reía cuando le quedaba una pausa, se reía para llenar esa pausa. Una risa grande pero triste, descolocada. Con su dentadura caballuna.

Parece una observación de profesora de arte escénico, como es ella, y yo se lo digo. Su risa de muchos dientes largos, apretados, que debían convivir con dificultades de espacio. Algunos –cuando lo conocimos– lo habíamos encontrado parecido al Flaco Cleanto de los primeros dibujos, no tanto al de la TV. El pelo le hacía una aureola erizada (Angela Davis, se dice ahora), los dientes largos y muy juntos, la nariz corva. Y le quedó El Flaco. También porque lo era, seguro.

Elisa: su gesto de lamer el vaso no resuelve la cosa. Hay mujeres que solo besarían el vaso en que hubiera tomado un hombre después de haberlo besado a él, hay mujeres que solo huelen el pañuelo de un hombre después de haber olido a ese hombre, etc. Pero Elisa no es de esas mujeres, así que el enigma continúa: ¿lo habían hecho, no lo habían hecho?

Es un enigma trivial, el enigma de no saber algo por la simple falta de un dato; y ese dato podré un día, si me animo, preguntárselo a Elisa. Por lo demás,

¿qué importancia tiene, qué agrega al sentimiento con que ella llora, primero en mi hombro, después lamiendo el vaso? No, no agrega nada, absolutamente nada. 302

Pero imaginemos que Elisa muriera, sin que yo hubiera llegado a preguntárselo y ella a decírmelo. Parecería que la conjetura, sin dejar de ser trivial, se volviese insondable, casi metafísica. Sí, sin dejar de ser tonta: ¿lo hicieron, no lo hicieron?

Y si alguien creyera que me lo pregunto porque esté enamorado de Elisa y siento la comezón de la incertidumbre –los celos retrospectivos, el horrible anacronismo de sentir celos de un muerto– seguramente se equivocaría. No me gusta Elisa, aunque me haga gracia. Jamás me la he acercado a los labios, salvo en este momento de besarle, casi beberle las mejillas llorosas (¿o es que justo la cosa va a nacer aquí?, amor a una mujer porque llora desinteresadamente, como si la nuestra no pudiera). Jamás, ni a ella ni a mí, se nos ha ocurrido. Ella me llama Galoquerido y yo suelo llamarle Pájaro, pero la cosa no pasa de ahí: tampoco le digo Pájaro en la soledad del vocablo, sino en el contexto de una frase que lo haga más suave, menos íntimo: Escuchame pájaro, Attendeme pájaro, Morite pájaro. Somos eso que la gente llama amigosnadamás, una palabra larga, compuesta, desacreditada por las peores traiciones. Pero, además, Elisa nunca ha compartido nada verdaderamente grande con nosotros: daba una cobertura acá, otra cuatro meses después, si yo se lo pedía. Ni siquiera ha tenido un nombre de clandestinidad o compartimentación, nada. Ha jugado siempre sus trucos, eso sí: su café turco, su whisky, sus platitos exóticos, cosas que a veces yo he buscado por ellas mismas: tenderme en sus reposeras, hacerme mimar sin consecuencias. ¿Pero por qué sin decírselo a Ana? Bueno: Ana no la conoce, es sapo de otro pozo.

Acaso el enigma me interese más por El Flaco. Saber si fue a la muerte tras haberlo hecho, liviano de haberlo hecho, saber si la muerte frustró la decisión de que volviesen a hacerlo, una cita ya convenida por la que ella abrió la puerta tan ligero. Saber si con él Elisa habría ido entrando, por la mejor razón por que suelen entrar las mujeres, por el modo que les hace olvidar el peso de los riesgos.

Porque yo, cuando le pido una cobertura, ¿con qué autoridad, con qué aliciente se la pido? Con ninguno. ¿Qué le ofrezco en cambio? Nada. 303

Saber si lo hicieron o si él y Elisa solo hablaron asexualmente de todo – cosa que con ella, y no por falta de atracción, es perfectamente posible–: Ana no sabe ni siquiera que existe, ella sabe muchas cosas de Ana. Averiguar si él solo le entregó una confianza, le dejó una confianza junto a unos champions, a unos vaqueros, a una camisa, solo le dejó una confianza e historias de su niñez a lo largo de horas de lo que para él vino a ser la última noche.

Ahora ella se pone en cuclillas, escarba en el barcito a puertas cerradas que hay debajo de los cinco pisos de libros, saca dos de los vasos de la noche antes (esos que esta mañana habrá lavado, en tanto olvidaba el del Flaco encima de la mesita) y la botella de whisky. Digo que no, pero ella –imperiosamente– asegura que es necesario, que un trago así no más nos hará bien: lo sirve así no más, un chorro de whisky puro sin fondo de hielo.

Tiene el vaso aprisionado, en redondo entre sus dos manos, se ha sentado en el suelo sobre sus piernas dobladas; acaso estuvo así frente a él, en esa actitud tranquilizadora para la confidencia, de ese modo en que ella parece ir enterándose inocentemente de lo que nunca habría querido sonsacarle a nadie. Me mira. Abre desmesuradamente sus ojos húmedos, deben sentir que le gotean. Se siente lo bastante sosegada para preguntar:

–¿Cuándo lo entierran?

–No sé, no te preocupes, no vayás. Hay un manyamiento feroz en cada velorio de estos: te fichan y después te hacen la vida imposible...

–Quisiera verlo.

–No vas a poder. Los devuelven tapados y con prohibición de abrir. Tienen miedo al recuento de balas en cada cuerpo, hijos de puta.

Lo digo sin odio. Ella vuelve a tomarse un trago, veo que debe haberse servido el doble de lo que me ha servido: tomo la botella del suelo y emparejo. Ella tiene el vaso con una sola mano. Con los dedos de la otra se enjuga los ojos. También le sirvo a ella y no protesta.

–¿Quién se hizo cargo? No tenía a nadie aquí...

Comprendo que han estado hablando de su infancia de pueblo, otro modo de la posesión que a ella debe importarle tanto como la sexual; otro modo de posesión, para ella que escribe.

–Apareció un hermano que ni se sabía. Hay un hermano.

Ella alza las cejas:

Bueno, dejame este diario.

Parece conformarse con aquella pobre cosa borroneada, que es la copia grosera de una foto pésima de diez años atrás. ¿Puro fetichismo? Me bebo el whisky de un solo trago: sí, lo precisaba, sí.

–Bueno, pájaro –digo–. Te prometo no traerte a nadie más. Ahora tengo que irme.

–Sí, pobre Flaco –dice, mirando otra vez el fondo del vaso, donde aún queda para ella un poco de whisky (¿me llama flaco, se refiere al muerto?)–. Lo mismo que ayer dijiste, pero esta vez para siempre: a nadie más.

### **Marco Antonio**

Hay, sí, cosas que yo sabía de él: que había estado en Pando, que había manejado un remise<sup>207</sup>, que se había salvado rajando a campo traviesa. Y poco o nada más. Sí: a veces sus lecturas, a menudo su jovialidad, menos veces su inteligencia crítica. Era un hombre sin historia y sin familia, si había que creer a sus silencios totales. También yo debía ser para él un hombre sin historia y sin familia, porque ni preguntaba ni dejaba decir.

Estaba a la hora concertada en el sitio convenido, y eso sí era importante. Transmitía las instrucciones, solíamos tomar un café. Se preocupaba por mí en términos generales: sobre la importancia de llevar los documentos encima, sobre el modo de afrontar las situaciones concretas que me detallaba. Si te quedás pegado, si te queman. No me jodas, Marco. Ya lo sé. ¿O qué te creés que soy? De las cosas en que los dos creíamos, de los valores que nos habían arrastrado a la

---

<sup>207</sup> Aunque en el original figura con acento –*remise*– he optado por corregir el error. El término no ha sido incorporado aún al *Diccionario de la Real Academia Española*; en el *Diccionario del español del Uruguay* (2011, 476) en cambio, aparece sin acento, al igual que en su origen francés.

acción, jamás se hablaba. Estaban sobreentendidos, como el sexo de las mujeres o la composición del aire.

Reía, a veces reía en los lugares lóbregos en que apenas podíamos respirar, en que él se enmascaraba de polvo y a veces nos protegíamos con pañuelos, como si estuviéramos jugando a los bandidos. Reía, y era como si sus pulmones y su boca inyectasen un aire puro a la tiniebla del aire turbio. No me miraba a la cara, no me dejaba que se la mirase en el curso de algunas comisiones que emprendíamos juntos. Y salvo lo que ya había pasado a ser historia general del movimiento, y había sido secularizado hasta acabar por convertirse en tema de todos, como Pando, no contaba nada. Y si hablaba de Pando, era a veces para evocarlo como una operación espléndida y otras veces para examinar los errores, en la medida en que eran errores de la organización, que nos concernían a todos.

–Tuvo esto de bueno –decía–, además de su buen planteamiento militar, y tal vez por eso mismo: fue cumplido por gente que se desconocía y hubo cosas que salieron al metro. Evitaba decir “nos desconocíamos”, echar por delante el hecho de que hubiera estado allí.

Solo era capaz de descompartimentar –y eso muy pocas veces– a quienes ya habían muerto, a condición de no descompartimentarse a propósito de ellos.

La amistad, de la que hablaba sin jamás darle el nombre, era para él una suerte de fraternidad de la idea y del peligro; no precisaba decirse, no había por qué saberla ni por qué razonarla.

–Qué buen tipo era, qué gran tipo. Lloré cuando leí en los diarios que lo habían asesinado.

Salerno: llevó unos cuantos días en el bolsillo del saco el recorte de diario y después lo quemó, para no identificarse si lo agarraban. Lo llevó y volvía a mirarlo; nunca dijo por qué: creo que para no olvidar el grado y las crudezas de la lucha. “Salerno está muriéndose”, contaba el título. Y en la foto un muchacho caído y otro (sí, porque también era un muchacho aunque fuera de la Metro) mirándolo morir, apoyando un pie sobre el cuerpo caído: “Salerno está muriéndose”. Y nadie iba a hacer por él algo más que verlo morir, nadie iba a

hacer más que retratarse con él poniéndole un pie encima, como si el muchacho baleado y desangrándose y agonizante no fuera más que el tigre de un safari.

306

—¿De cuánto tiempo atrás lo conocías?

—No, lo conocí ese mismo día, hicimos algo juntos ese día. Hasta ese día, nunca lo había visto.

¿Era todo, o Marco lo decía tan solo porque negar esa amistad en el tiempo lo compartimentaba, ya que el otro no podía precisarlo? Ahora creo que no, que era cierto, que lo conoció ese mismo día y que la historia de esa relación fue suficiente, con haber durado lo que había durado y con haber terminado de ese modo. No había visto el rostro de Salerno en el coche (solo contaba las historias por sus negaciones, por sus vaciados, por lo que no habían sido); no recordaba haberlo visto en el viaje de ida, cuando iba llevando la caja con los restos del falso tío ni después, cuando les habían dado los brazaletes y la compañera que daba las órdenes los hacía mirar hacia adelante, les pedía que no se mirasen entre ellos. El brazalete, llegado el momento, le diría a cada uno que podía confiar en el otro. Acaso no habían ido siquiera en el mismo coche. Eran varios los coches, berlina y cortejo. Pero se habían visto y hablado y entendido y ayudado en un momento de la acción —no decía cuál, pensaba tal vez que no debía importarme ni él tenía derecho— y eso era suficiente, no se precisaba más. Recuerdo ahora la zanja en que estábamos mientras, supongo, era de noche en aquel hueco polvoriento, en mi cansancio había perdido la cuenta de las horas y él, para impedirme que durmiese, me lo estaba contando.

—Marco —comenté, para hacerlo decir algo—. Me dejás saber demasiado... Antes trabajabas en el aparato militar y ahora estás en la seguridad.

—Claro, loco —me dijo—. Se cambia, es necesario cambiar... y, con el tiempo, ya va a tocarte, hay que ir haciéndolo todo. Aunque no te guste, aunque haya cosas que no te gusten. Y esas serán las que tendrás que hacer mejor, las que menos te gusten. A mí tampoco es este el sitio que más me gusta (y escupía polvo de sus labios polvorientos y quitaba el antifaz de polvo de sus ojos con dos dedos polvorientos). ¡Qué vas a hacerle!

No era queja sino comprobación. Y tampoco decía cuál era el sitio que más le gustaba: se detenía allí. No por una cautela de secreto sino —me parece— por una imposición severa de militante: no se consideraba con títulos para el pequeño egoísmo de preferir, de ambicionar, de pedir otro destino, de reclamarlo, de desearlo. Esta vez no era por evitar que yo supiese sus preferencias sino para ahorrarse la tentación de tenerlas. Esta zanja, este túnel agujereando la tierra eran ahora y eran la eternidad y eran la lucha y éramos nosotros: ¿a qué seguir?

307

La Orga antes que nada: era su frase, era su convicción: se atenía a ella. Y como estaba antes que nosotros, no tenía sentido andar eligiendo sitio: esto no son las tribunas del estadio.

Tampoco sé, aparte de una frase como esta, si le gustaba el fútbol, cualquier deporte o qué pasatiempo. Sé, en cambio, que le gustaba leer, pero solo citaba lo que pudiera servirle para la militancia.

Cuando vinieron los días de la persecución, seguíamos encontrándonos en los puntos convenidos, que él fijaba según las reglas de una relación misteriosa; y a horas señaladas, que también corría sin darme razones, en el reloj. Pero ya había perdido, aparentemente, algunos vínculos y yo otros; y aquel contacto que los dos manteníamos se había vuelto una gimnasia vacía o el ejercicio de una disciplina formal, para entretener o controlar el peligro. Ya había poco que hacer, se habían roto las órdenes en un punto más alto que nosotros dos. ¿Qué razón había para seguir encontrándose, salvo para medir la caída y seguir sabiendo de nosotros mismos, seguir sabiéndonos momentáneamente excluidos del desastre? Nuestra columna estaba destrozada y lo sabíamos; no íbamos a decirlo, claro, como si nuestra confesión pudiera empujar la desgracia, hacerla caer definitivamente sobre nosotros.

Sin embargo, su cara transmitía más fervor que nunca; su palabra parecía más inteligente, más dramáticamente iluminada. Tal vez lo que entonces hicimos, más que antes, fue mirarnos a la cara; y nuestras caras ya no estaban enmascaradas de polvo y nuestros cuerpos estaban sintiéndose menos cansados que en el fondo de alguna galería y nuestras cabezas más lúcidas al aire libre. Sí, pero algo estaba yéndose de la vida.

–Una cosa que ha venido jodiéndose ha sido la compartimentación. Parece que empezó a ser un deporte identificarse y averiguarse, por debajo del nombre que cada uno se ha elegido. Y si yo soy Marco y vos sos Galo, ya está bien y es lo que tiene que importarnos. Pero esos chiquilines de mierda han estado jugando a saber y no saber. Y al primer picanazo en los huevos que les dan o les amagan, cantan hasta la vida me engañó: Sí, lo conozco como Pedro pero en realidad es Fulano de Tal y vive en tal lado. Y así no se puede y la cosa se viene abajo y los milicos se dan el lujo de cazarnos como a pichones, me cago. (Las malas palabras eran, a pesar suyo, su elocuencia: no sabía hablar). ¿Te acordás aquello de Malraux, que te dije otra vez?

–Sí.

Aludía a las *Antimemorias*, a un párrafo sobre el maquis: no se puede confiar en lo que un hombre, sometido a tortura, es capaz de resistir. Solo se puede estar seguro de aquello que un hombre no sabe.

–Bueno. Estos se conocían todo, averiguaban todo, se sabían todo, desde la infancia hasta lo que habían hecho la noche antes... y con quién lo habían hecho. Mezclan la guerrilla y el psicoanálisis de grupo, estos carajos. Y no saben ni una ni otra cosa... pero saben, en cambio, demasiado de la organización y de todos nosotros. Es absurdo que un *CAT*<sup>208</sup> sepa algo más que lo que hace... y sin embargo saben... No sé cómo, han llegado a saber... Es un escándalo... porque así y acostándose con las compañeras, la cosa no marcha. Hay que estar muy seguro de lo que un hombre puede saber y entregar a otros, ¿me entendés?, porque un día esos otros pueden ser infiltrados y otro día milicos que te están dando... Y hay que estar muy seguro de lo que vos mismo tenés derecho a haber sabido y no reprocharte nada sobre el modo en que te has ido enterando... Porque eso te va a crear responsabilidades, si algún día te dan... Me cago: ¡hay que estar muy seguro y hay que tener unos huevos así!

Decía “si algún día te dan” como si todos los días no estuviera cayendo gente a montones. Cayendo y cantando gente a montones, mientras nosotros dos,

---

<sup>208</sup> Dado que corresponde a una sigla –Comités de Apoyo a los Tupamaros– he optado por transcribir con mayúscula y en cursiva.

ya sin quehacer hablábamos y hablábamos. “Hay que estar muy seguro”. ¿Lo estaba él? En aquel momento en que lo decía, yo sabía que sí y aquello me daba al mismo tiempo envidia y seguridad. Le debo el homenaje de no describir su rostro mientras casi involuntariamente, por la fuerza de sus palabras, estaba mirándolo y él conducía un jeep y salíamos de la ciudad. El jeep que había traído ese día, tal vez de su viejo (pienso ahora), el que me había pedido que no estudiara en los detalles, el que seguramente no volvería a traer.

309

–Loco –me decía, después de un rato–. Estoy seguro de vos, pero igual te lo pido. Ponete los lentes negros y, además, cerrá los ojos.

Nunca estuve con él en comisiones que fuesen propiamente de guerra. Pero igual cerraba los ojos, le obedecía sin trampas. No tenía sentido mentirle y jugar sucio, como ahora se alcahuetea debajo de la capucha y se estudia el pedacito de adoquines de la cuadra cuartelera o la forma de los escalones, para saber dónde te llevan y calcular si te llevan para volver a darte.

Me los dejaba abrir ya en un sitio cerrado, al que me había hecho bajar tomándome del brazo. Cerrado y a veces subterráneo, otra veces no. Se oían gallinas, pasaban por lo alto zumbidos de aviones, se oían voces de niños, algún niño (a condición de ser bien chiquito) llegaba alguna vez hasta nosotros y le habían enseñado que éramos sus tíos. Marco, generalmente, me había dado las instrucciones y se había marchado. Era mi responsable, pero era también el responsable de otros. Y una amistad igual o mayor a la que tuve con él, deben haberla tenido otros a quienes no conozco. Si hoy el asunto fuera de otro modo, y si esto en vez de ser un inmundo cuartel con olor a insecticida y a humo de leña y a creolina y a orines fuera algo así como un club de amigos (o, más abstractamente, un buzón de lectores) en vez de ser la guerra, la guerra sucia de la que dimos a destiempo la señal y en el peor destiempo nos metimos. Si todo fuese de otro modo sería bueno poner en aviso, llamando a los amigos de Marco Antonio. O aquí poner su nombre verdadero: ahora sé su nombre y simplemente no quiero recordarlo, no es el que corresponde a nuestra relación, no voy a pensarlo ni voy a decirlo, me sonaría como un nombre extraño y usurparía la zona que él exigió que en toda nuestra relación preserváramos. Y además, ¿les sonaría a

los otros, vendrían por el nombre de su cédula? Hacer un bando, llamando a juntarse a sus amigos, si no hubiera peligro, si hubiéramos triunfado o, mejor aún, si el escenario de nuestro encuentro fuera otro que el de nuestra lucha: porque si hubiéramos triunfado habría mucho que hacer para ponerse sentimentales alrededor de la memoria de un muerto, por más que lo quisiéramos. Nos reuniríamos entonces, póngale que fuera en el destierro, que todos fuéramos unos limpios parias y hubiésemos ganado con el cuerpo nuestro derecho a recordarlo; nos reuniríamos en el destierro, para juntar las piecitas de trato de cada uno de nosotros con él y completarlo así, completar a Marco Antonio como si fuera un puzzle. Pero, ¿sería mejor lo que cada uno de nosotros tuviese por sí solo o lo que saliera de semejante rompecabezas? Creo a veces que la relación profunda y angosta que tuve con él (símil de los sitios en que estuvimos juntos) me importaría más que esa figurita rashomon a tantas partes. Y que también lo que sé de Marco me pertenece en el recuerdo y refiere el trato de compañeros que tuvimos; y lo otro no, lo otro no: aquí no vale que las cosas sean de todos...

El trato que tuvimos: una amistad sin detalles y sin soploneerías y sin adulaciones y sin chismes, una amistad sin confianzas y sin jodas, en la que a veces se le escapaba un verso de Benedetti o una frase en francés y se arrepentía en seguida, porque estaba dispuesto a no escarbar en sus lecturas ni en sus idiomas, en todo aquello que pudiera haber juntado en los seguramente veinticinco o treinta años que tenía. Miré sus manos algún día, para imaginarme su origen social, para inventarle una biografía a partir de las manos. Nada. Estaban tan cubiertas de polvo como las mías, del mismo polvo que las mías, del mismo polvo que cubría nuestras cabezas y nos quedaba después (a pesar de la ducha) en la raíz del pelo, como caspa. Ni sus manos llenas de polvo ni sus uñas romas, melladas, anchas, ni sus dedos cortos y vigorosos contaban nada. No eran dedos de violinista, claro que no. Pero se puede ser tantas cosas en la vida, a partir del simple dato de no ser violinista.

Otras veces, casi sin darme cuenta o sin quererlo, yo curioseaba sin bastante penetración en lo que él sabía, en lo que entendía, en lo que había

asimilado y reflexionado ante la simple lectura de los diarios, a propósito de hechos que a mí no me enteraban de otra cosa que su anécdota.

311

—¿Te das cuenta, loco?, empezaba: y me explicaba el mecanismo de una financiera o la sucia estafa fiscal que eran las libras esterlinas en la caja fuerte de un viejo millonario.

Entendía más, parecía haberse informado con otra seriedad, con otro estudio: y los dos leíamos el mismo diario. Podía reírse entonces de mí, de mi asombro, de mi inocencia, no querría pensar que de mi ignorancia; y a menudo estos mismos análisis acababan por hacerlo reír. Pero no era lo pintoresco, como a veces a mí, lo que en esos casos le interesaba, ni podía divertirse con aquello que le hacía carburar. Hoy pienso que el humor y la revolución solo andan juntos un trecho aquí y otro allá, no siempre. Pero antes no lo supe y los mezclé.

Lo irritaban el divismo —esto no admite bromas—, la frivolidad, el ingenio verbal, todas estas cosas. Esa foto de Amodio rodeado de las cabecitas de las mujeres evadidas, las estrellas formando con él una estrella, que apareció (en conmemoración de la fuga que llamaron Estrella) al explotar el taller de la calle Ejido:

—No es serio, ¿ves?, son cosas que no me gustan... Que sin ellas no hay revolución y todo eso... Si hay que joder se jode y chau; y no vinimos aquí para eso y hay lados mucho mejores para joder a gusto... Hay quilombos, hay ranchos. Pero andar jodiendo con lo mismo que es la lucha, eso me revienta. Sirve para provocar y nada más. Y hay que saber cuándo es útil provocar y cuándo es estúpido... Y en este caso es estúpido, te digo.

No era ascetismo, sé que no era ascetismo ni siquiera es posible imaginar que, en su caso, fueran celos o envidia. Sé de Marco lo mínimo que se precisa para decir que le gustaban tanto las mujeres como a cualquiera de nosotros. Supongo que podría haberle gustado comer y chupar tanto como a cualquiera de nosotros. Pero también sé que en las cosas de la militancia jamás mezclaba sus placeres, porque los sentía como debilidades y temía que pudieran perjudicar a la causa y consideraba que no había derecho. Ni puritano ni novelero, ¡qué iba a ser! Podía conocer un cantito de La Soberana pero no tararearlo cuando estimara más

el silencio. Podía callarse cuando otros van y silban. Podía acostarse y ponerse de pie, cada cosa a su tiempo. Solo eso.

312

Recuerdo el día en que estuve según lo convenido y él no llegó. Esperé quince minutos, aunque ahora pienso que sabiéndolo; fumé en la esquina de enfrente, miré discretamente en los sentidos en que pudiera venir, aunque ahora pienso que sabiéndolo. No sentía el miedo de ninguna trampa, de ninguna emboscada, la delación del contacto, nada de eso. No, la cita era con Marco y eso me aseguraba. Me sentía, al contrario, extraña y amargamente seguro. Impunemente seguro, mientras podía imaginármelo golpeado y ensangrentado y con los dientes apretados, mudo. Lo habrían detenido al hacer otro contacto con alguien –pensé– batido por alguien que había sido apurado y no había sabido aguantarse.

Marco podía padecerlo y caer por eso, no hacérselo a otros, no hacer caer a nadie por lo que él dijera. Las últimas veces celebrábamos seguir encontrándonos, casi sin decírnoslo:

–Vamos quedando pocos, loco. Rio entonces, como rara vez lo hacía al filo de estas cosas. Y ahuecó la voz para amonestar la broma: ¡Pocos, pero los mejores! Supe por qué lo hacía: no para jactarse, no para insuflar un entusiasmo imposible sino para pasar a broma la pobreza de nuestra soledad, una soledad que estábamos palpando: pocos para hacer, nada que hacer. Sí, nada que hacer. Tampoco la vez siguiente:

–Tú y yo solo quedamos, hermano/Tú y yo solos para recordar –canturreó, con el tango famoso.

El mismo afecto y por la misma causa: despejar una opresión que se iba instalando cada vez más duramente en nosotros. Esto ya era instinto y bondad, regalos del coraje. Nada de soberbia: era incapaz de sentirse mejor que nadie. Pero tampoco había indicaciones en los manualitos a mimeógrafo, pautas para encarar esta emergencia. No estaba previsto y Marco –aún sin letra a la vista– quería seguir siendo mi responsable.

–Vamos a tomarnos un café.

–Estate tranquilo, loco –dijo en mitad del café–. Yo no he podido evitar que me enteraran de algunas cosas importantes, más de las que me gustaría saber. Pero lo que yo sé, nadie va a saberlo por mí. Estate tranquilo. A cualquier precio. 313

El precio dicho así, sin énfasis ni exclamación, no era el de mi tranquilidad. Era el de su silencio. Él no hablaría, aunque vinieran degollando: no quemaría a nadie, ni persona ni sitios, quería decir. Tal vez, pasado el día del primer contacto que con cada uno de nosotros no se cumpliera, ya estaríamos todos fuera de peligro y él podría estar seguro de habernos dado el tiempo preciso para que nos salvásemos sin delatar a nadie, hablara en adelante lo que hablara. Por lo menos, al nivel de la relación que mantenía con cada uno de nosotros, con aquellos de quienes lo habían encargado y era responsable. Tal vez hubiera otros niveles más graves y en ellos sintiera el riesgo (como dijo) de saber demasiado y el miedo de ignorarse: de ignorarse en el sentido de su resistencia animal al sufrimiento, aquella frase que le había impresionado tanto en el libro de Malraux.

Y seguramente también había sitios que sabía y aún no habían caído. Alguna vez me dijo, como si estuviera concediéndose –por perdonable debilidad– un pequeño derecho a la sensación de sus alivios:

–Cada vez quedan menos lugares, loco, de los que yo sepa y ya no hayan sonado.

Pero aún quedaban. Para él, para él que nos hacía cerrar los ojos y lo obtenía, a cambio de mantener abiertos los suyos. Y esos sitios eran también rodajas principales y gente en ellos, gente quién sabe de qué importancia, y en todo caso sagrada para él, a cualquier precio. Gente a quien quizá desconocía, que no tenía por qué conocer pero de ningún modo se sentiría autorizado a traicionar o quemar, absolviéndose de haberlo hecho tan solo porque lo hubieran torturado o porque ignorase sus identidades concretas, sus cometidos, sus nombres y sus rostros.

–Estate tranquilo. Antes, cualquier cosa.

Pude transmitir, por otros enlaces, que Marco no había acudido al contacto y que, sabiendo como era, eso significaba que lo habían agarrado. Era evidente que ya lo sabían y que –ellos también– estaban quebrantados pero tranquilos.

No mido su importancia en la Orga<sup>209</sup>, como no quiero medir nada suyo que no haya visto y sabido por mí mismo. Me sentía, eso sí, extrañamente tranquilo: por un dato suyo, nadie vendría a buscarme. Sentí como un oleaje sus palabras: A cualquier precio, Antes cualquier cosa. Golpeaban en mis zapatos como si estuviese en un muelle y a salvo: me convertían en un muro o en un reducto: nadie vendría por mí, jamás vendrían a buscarme por culpa suya. Una roca.

314

Pero ese vacío, que me dejó sin funcionar, estaba siendo ocupado sin duda por él y por su cuerpo y los castigos: por los horribles sufrimientos que debían estarle infligiendo mientras yo, descansado y confiando en él, aún me rendiría por algunas veces más al sueño y quién sabe si aún no haría el amor y, eso sí, ya nunca más la guerra.

Porque como Marco transmitía su fuerza a pesar suyo, el pobre diablo que lo haya cantado debe haberse descargado en él denunciando que era un tipo importante, debe haberse aliviado innoblemente entregándolo. Para eso él nos había enseñado cuál era la misión de un responsable: para que un hijo de puta lo vendiera en seguida, de miedo al primer plantón. Sí, y ese que lo quemó iría también al encuentro convocado por el buzón o el club de los amigos, si llegara el caso. ¿Y qué diría? Mentiría más que nadie, se haría el macho, juraría haber sido destrozado por no querer venderlo, preguntaría más que nadie quién podía haberlo hecho, exigiría que apareciese el batidor.

Esta quietud tan contradictoria y antinatural, tan confiada y a la vez tan culpable me duró solamente tres días. Al cuarto, desde el diario me saltó su foto frontal (frontal como su presencia de los últimos días, cuando ya no tenía mayor sentido la precaución, la prudencia de no mirarse a los ojos); su foto frontal y su nombre verdadero y su ocupación habitual y su historia de hijo y de estudiante y de revolucionario y de héroe. De héroe, sí, y no de suicida. En la unidad en que lo habían confinado, al trasladársele esposado de un sitio a otro, para seguir

---

<sup>209</sup> Aunque en el original figura esta vez con minúscula, he mantenido el criterio de unificar las referencias a la Organización utilizando siempre la mayúscula.

“interrogándolo”, se había desprendido sorprendentemente de la custodia y había saltado sobre un murete al vacío, desde una altura de seis metros. ¡Listo!

315

Con la rapidez de reflejos que yo le sabía: solo habrá dado el tiempo al clic de amartillar las armas, no a tirarle. La sorpresa y además el absurdo: sin escape posible, en el patio central del cuartel, rodeado de la guardia y más y más centinelas a la redonda, lejos de cualquier puerta. No habrían tenido tiempo de tirarle. Los seis metros habían bastado y allí estaban la foto de la credencial cívica y el verdadero nombre y la ocupación legal y hasta la participación fúnebre de sus padres, con la dirección de una cochería (siempre la misma, la que parece tener el monopolio de nuestros entierros, la que debe haberse ganado la licitación de nuestros cadáveres).

Todo allí: lo había hecho por nuestra seguridad y la había logrado. Dios sabe que nadie estaba más lejos que él de un suicidio por propensión, por desesperación, por narcisismo de la derrota, por morbo de la muerte. No. Él, con sus amistades de una sola jornada, con su mística de la acción y del compañerismo, con su fe revolucionaria y su entrega total a esa fe. No, carajo, no era un suicida. Era alguien que se había matado por no hablar, por no quemar a nadie. Estoy seguro de que entrevió el final de sus fuerzas y aquel final lo encontró solo, incapaz de vacilar frente a aquella decisión que no me había prometido, que no había prometido a nadie en la medida en que pudiera habérsela prometido a sí mismo. A cualquier precio. Había elegido sus nombres porque le encantaba el discurso de Marco Antonio en la tragedia de Shakespeare. *But Brutus is a honest man.*<sup>210</sup> Y ahora él había hecho su prueba de ser un hombre honesto y no un suicida. Qué mierda iba a ser un suicida. Brutus tampoco era un suicida y se había apuñaleado en campo de Filipos, sobre la noche de la derrota. Hay cosas más fuertes que el instinto de conservación en los hombres: el sentimiento casi estético de evitar una última humillación, si en algo y por algo existen. Antes, cualquier cosa. Y cualquier cosa había sido correr unos metros, saltar sobre un murete y tirarse de cabeza al vacío, las manos esposadas. Cualquier cosa: eso que

---

<sup>210</sup> La cursiva es mía.

ahora contaba el diario, sin ningún escrúpulo de piedad (era un mafioso, a qué condolerse porque fuera tan joven), sin ningún esmero de imaginación ni de estilo. 316

Sé el asombro angustioso que esa vez le tuve y el que le tengo ahora. ¿Por qué los hombres no nos animamos, entre nosotros, a llamarlo amor? Limpiando la palabra para que exista entre nosotros: amor. Si alguna vez la vida me da un hijo varón él llevará tus nombres. No le hablé nunca de Marco Antonio a mi mujer por sus nombres, jamás se lo mencioné más allá de llamarle “mi responsable” y juzgarlo “un gran tipo”, “un tipo formidable”. Y un tipo formidable, en esta edad y en esta lucha han sido hasta el último fondo de las cosas muy pocos: pero en la conversación hecha en una cama puede llegar a ser cualquiera, a favor de una felicidad y un orgasmo recientes. Sé los nombres de pila que le pondré, serán los suyos. Lo que él se eligió para meterse de cabeza en la lucha y arrojarle de cabeza en la muerte, esos dos nombres de romano ilustre que se parecían tan poco a su falta de empaque y que se parecían aún menos a los dos nombres triviales o cursis, no sé cuál cosa más que la otra, a los dos nombres a la moda del cuarenta y tantos o del cincuenta que sus padres, que sus pequeños padres pequeñoburgueses, le habían puesto al nacer.

### **Rolo**

Tengo que acordarme bien, para cuando lo escriba, de cómo eran la casa y su vecindad con la laguna, cómo estaba formada la laguna, y el water roto que emergía a medias, alzando su fulgor del agua pútrida, entre los espontáneos cartuchos, esas flores mortuorias que nadie había cultivado y ofrecían allí sus pabilos amarillos y su encamisado blanco; como unos candelabros haciéndole guardia a la tapera de mampostería, a los restos de una casa que alguien había construido en la zona anegadiza y hoy solo sobrevivía como una ruina de escenario, con sus paredes rotas, el quicio vacío de sus puertas y sus ventanas descuajadas, ciegas, orbitarias. Y luego un pedazo blando de césped hacia la casa de Rolo; la noche, las ranas, el olor a humedad que brota del tronco de los árboles, el musgo afelpando lo oscuro, el croar, los crujidos ignotos, ruidos furtivos (gatos, ramas quebradas) y al fondo, a no más de cuarenta metros, los automóviles por la

carretera que hace allí su curva, se acerca y en seguida levanta rampa empuja hacia alturas más secas. El pantallazo de luz en el recodo, el rumor de los escapes y el chirriar de las gomas en el viraje, otra vez el silencio. 317

Y dentro –he estado varias veces, he comido allí, he dormido allí– puedo imaginarme un día cualquiera, empezar por un día cualquiera, quizá por una noche. Rolo y yo nos hemos juntado para seguir en el televisor un partido de fútbol; él ha aprontado el mate y acercado una botella de vino, en precaución de que el partido no sea tan bueno o el receptor empiece a curtirlo con los saltos y fogonazos de la baja tensión o la avidez mercantil del canal empiece a tatarlo de avisos, hasta que sea preferible no mirarlo, irse a la cama. El partido no es bueno, me doy vuelta hacia él, en la penumbra lechosa que crea la pantalla. Me he dado vuelta hacia él para comentar una jugada, pero noto en seguida que no ha prestado atención. No la habría seguido aunque hubiese sido una jugada notable; y esta no lo ha sido, porque este Peñarol no tiene con qué. No la ha seguido porque seguramente, desde el principio, las imágenes resbalan delante de sus ojos, no penetran en él, no consiguen interesarlo ni distraerlo. ¿O es que está distraído? Distraído de qué, su mente debe estar en otro lado: con Miti dormida en curva contra sus riñones, con Tistís echada y dormida sobre una piel de oveja a sus pies, él no mira. Deja que las figuras de la pantalla se estiren y retuerzan en lo oscuro, patinen y mueran silenciosamente sobre sus ojos abiertos. Ha bajado el volumen del aparato hasta tornarlo inaudible (conocemos los jugadores, no precisamos la letanía machacona de sus nombres) para que la danza de las figuras no sufra con la voz ni él con ellas. De tanto en tanto, alarga la mano hasta el termo, ceba y me alcanza un mate. De tanto en tanto, acomoda el mate en la esquina del sillón, pasa el brazo (hacia atrás) por encima del cuerpo dormido de Miti, arrima el vaso que descansa sobre la repisa respaldo del sillón-cama y bebe –de un modo ensimismado, que tampoco parece degustar conscientemente los sabores– un largo trago de vino. Yo fumo y sigo el juego en la pantalla, acepto el mate y no quiero el vino. Él no fuma: mate y vino, piensa en algo que no está ocurriendo en la cancha, que no está llegándole por las imágenes del televisor. Piensa en algo que ha hecho o que tendrá que hacer, le guste o no. La bombilla se pega a su labio

inferior. Piensa en su vida, tal vez, o en Mireya cocinando en el cuarto contiguo, envuelta en el croar de las ranas, pegando (en las paredes que rodean el sueño de las niñas) extrañas guardas con pájaros, que todo el mundo ha de encontrar cursis y tal vez desapacibles y aun feroces, y a ella le parecen redondamente idílicas, redondamente domésticas, henchidas de un clima de hogar, cándidamente encantadoras, sedantes. ¡Mireya!

Lo he visto en esas actitudes a fondo perdido. Mira largamente a Miti, que camina por la casa a pasitos vacilantes, que ha vivido su vida intrauterina con media placenta y paga hoy un precio de atraso; Miti, que a sus casi dos años no habla pero lanza un gritito como de pájaro, lleno de úes, siempre el mismo (y Mireya la rodea de más pájaros, para pluralizar su jaula); Tistís que es mayor y juega con los perros, afuera, al sol, en la zona más seca del terreno. Las mira largamente, con la luz al mismo tiempo radiosa y melancólica de sus ojos de azul agua, celeste. Las mira como si supiese que no va a verlas crecer, que crecerán entre otros Quién Sabe, que va a abandonarlas abruptamente cualquier día próximo, cualquier mañana de estas: que no conocerá a sus maridos. Vuela hacia ese riesgo en las mañanas, monta en motocicleta con su rompevientos negro y su gorro de montaña, tejido en lana virgen, traído desde Chile; está orgulloso de su gorro, lo convierte haciendo salir una visera por la ranura que se transforma en mirilla si lo baja luego en máscara y tapabocas hasta el cuello y se cubre con él, dejando solo el cuadrilátero para los ojos al revés de las fotos que los diarios (banda negra en los ojos) quieren volver irreconocibles. Solo los ojos vigilantes, solo los ojos a la vista. Entra, sale, vuelve: ruge su máquina, la desarma, la repara, la engrasa. Pero es ahora, cuando mira a sus hijas, que aparece en su rostro una indefinible crispación y un sentido del misterio seguro o fatalizado de las cosas, como si todo tuviera que ser así y no fuera ya imaginable que pudiese haber sido de otro modo. Una crispación tranquila y dominada, un rictus para cerrarse en sí mismo: como se sale por última vez del dormitorio de un padre moribundo, después de haber tenido la conversación importante, la que habrá de llevarse y ejecutarse y rememorarse por los años. Sí, con la diferencia de que en esos casos uno sale y se ha despedido porque va a quedarse en la orilla de la vida. Y aquí en

cambio él está de pie, todavía sin que nada lo toque, pero ya posado como un pájaro gigantesco y calmoso, en la orilla de la muerte. En la orilla de una muerte elegida, de una muerte dejada venir: de su muerte. 319

Las mira, mira a sus hijas sin interrumpirlas. Miti anda paseando su gritito gutural: camina y, al llegar a los umbrales, se agacha y se deja caer luego de traste, sobre sus fundillos oscurecidos de polvo, para ponerse en seguida de pie y proseguir andando sobre un nivel más bajo. Así descendería, si la dejaran, toda una escalinata. Parece un personaje de las ilustraciones de *Corazón*, dicen los viejos. Pero ya ni Mireya ni Rolo leyeron ese libro, que los padres de ella recordaban en una mezcla de impresiones, como tierno, como sádico, como bello, como cruel. Cuando los padres eran niños, demasiado tiempo atrás. Tistís está jugando en el pasto con Lucrecia, la perra preferida, la que se deja ahogar por el puño que se le mete entre las fauces, la que se deja tirar de la cola y sufre cualquier cosa. Rolo las mira ahora, a la luz del día, con una abstraída contemplación que nada tiene de común con aquellas imágenes patinadas, fantasmales del partido de fútbol resbalando por sus ojos vacíos, nocturnos, lacustres, acuosos, ausentes. Ahora, por el contrario, es como si las imágenes cuajaran en sus ojos para salir por allí, hechas primero dentro de su cabeza.

Dentro de su cabeza, Miti deambula con los calzones percutidos y Tistís juega en el soleado redondel del pasto; dentro de su cabeza está la negación (o, mejor, la dolorosa renuncia) del tiempo en que habrán de crecer, en que él habrá de borrárseles y, más allá de su nombre, habrán de olvidarlo; la negación del tiempo en que serán mujeres y él no podrá presenciárselo. Los ojos azules acuosos, la diáfana luz líquida de los ojos azules, resisten por un momento de destello que eso vaya a ocurrir, saben por un momento de humedad que eso habrá de ocurrir. Y en un instante, quieto, baja lánguidamente sus largos brazos, en los tramos de su gran estatura, desde la precoz calvicie (y el mal corte de pelo doméstico que Mireya le hace) hasta los costados del cuerpo; los ojos dejan de asumir la responsabilidad de su cara y son sus largos grandes dientes los que abren la fila, una raya de luz más agresiva; y da la espalda al juego al caminar de las niñas, al pasto a los umbrales a Lucrecia, da la espalda a todo eso y el largo índice de una

mano surge de la otra mano en parapeto y ese índice estirado riega el espacio, hacia los fondos de la laguna, del arroyo, hacia la curva del camino, riega el espacio con ráfagas nutridas de un chasquido bucal, cubre la retaguardia de las niñas jugando y gorjeando con una cortina de metralla imaginaria, imaginada, presentida, veraz.

—Dale Ballinger —le digo entonces, simulando no haber entendido más que su puerilidad, y le alcanzo un mate.

Pero sé muy bien lo que ha estado pensando y cómo ha estado mentalmente despidiéndose, con una certidumbre de muerte como una semilla alojada y a crecer y a estallar en su cuerpo. Nunca le pregunto qué va a hacer, qué tiene que hacer, qué piensa hacer o, más escuetamente, qué piensa. Las reglas del juego consisten en escucharle las críticas a las decisiones políticas que no le gustan (de la política del enemigo jamás habla, parece —en la dureza del juego— haber llegado a no interesarle) o en oírle narrar con ingenua pureza las toscas historias de los vecinos a quienes regala cada día horas de su trabajo, obsequiándoles inyecciones que no pueden comprarse y aplicándose las él mismo, sin esperanza de que —llegada la hora— ellos no lo delaten. Esa pobre gente. Se apiada por ellos, no tiene ninguna perspectiva verosímil de morir entre ellos, junto a ellos, rodeado por ellos, siquiera ser comprendido por ellos. El juego se ha tornado abstracto: morir por ellos y no con ellos.

Mireya puede estar preparando el almuerzo y ser un día tranquilo. Un día tranquilo cuyo espesor solar los separe provisionalmente de la muerte. El arroyo discurre de ventanas afuera, la luz cabrillea en la corriente, un benteveo picotea el mediodía con su grito socarrón. Es un día en que el pensamiento de la muerte no puede existir: y él, desperezándose con su largo cuerpo dentro del pijama azul, lo sabe de algún modo instintivamente cierto. Mira a su mujer, que ahora está preparándole de comer y le ha abierto tal vez las puertas del día con su cuerpo. La mira con un sentido de gratitud, ya no posesiva: distendido, lerdo, perezoso, fanfarrón, casi sarcástico y también confiado (sobrador, diría él si se le confiara la descripción de sí mismo visto como una imagen), la mira con ojos vanidosos y entornados y cariñosos y burlones, como la única actitud posible para ilustrar el

grito del benteveo. La ve inclinada sobre la hornalla, yendo y viniendo; recuerda acaso a una madre que ya no tiene y abanicaba el fuego de la plancha a brasas (aquella plancha como ya no se ven, aquel acorazado herrumbroso a punto de incendiarse y vomitando chispas por sus ojos de buey) o el más encuevado resto de lumbre de la hornalla con una tapa manoseada de caja de zapatos; o soplando, soplando casi en cuclillas, con el poco aliento de sus carrillos flácidos. Mira a su mujer joven, las formas hinchidas bajo el vestido angosto, los muslos que tironean la tela y redondean mórbidamente las ancas cuando se agacha. La muerte no puede ser hoy, ¿a quién se le ocurre? Sus largos pies salen de las franciscanas y tientan el frescor del piso de baldosas; sus brazos se curvan en un gesto de ánfora y suben a la suposición de llevar luego el ánfora sobre la misma cabeza; pronto se aburren de ella, la dejan disolverse en el aire, caer sin ruido: los brazos se enroscan (cuellos de cisne), juntan las manos detrás de la nuca, como si dieran un respaldo a la ligera inclinación de la cabeza ensortijada, ojos azules y perfil romano. Da unos pasos descalzos, flexiona la pierna izquierda sobre la bisagra de la rodilla en alto, se empina ahora tan larga como es sobre sus pies en puntillas, da repentinamente un salto animal, un salto faunescos... y de toda esa dicha, que viene de una noche pasada en la cama, de un despertar con canto de gallos y junto al cuerpo de Mireya, de su mujer haciéndole de comer, de la imagen de una madre difunta que lo ha hecho viril y entregado a muerte a estos oficios viriles, brota la queja mentirosa:

–*Mamma, Mamma, per chè non m'hai fatto danzatore?...*

y estalla una carcajada que se desenrosca y desmadeja como el cuerpo, que extrae su vida y su alegría de la crispación y de la tregua, del sentido ambivalente de que pronto va a ser y hoy de día es imposible que sea. *Mamma, Mamma*. Y una hora después, semiembotado de sueño en la sobremesa, el resto de un vaso de vino en la mano, puede invocar ese destino y ese emplazamiento con una indiferencia no fingida, no teatral, no histriónica, como si la muerte no pudiese quebrar en él lo ya vivido, lo que cree haber gozado (el cuerpo de su mujer, los besos de su madre, los manjares) y, más que todo eso, lo que cree haber servido. Esta vez las niñas no están allí pero sí Mireya, que le ha dado de comer, que es su

mujer y en pocas horas más estará de nuevo buscándolo. Los besos de Mireya. Y entonces dice, aflojando, empapando las palabras en vino, como una simple reflexión de futuro:

–Bueno, la cosa es así y no hay vuelta... Vos tenés que tenerlo pensado para poder defenderte, vos y las gurisas... porque yo, cualquier día de estos, me quedo con las cuatro ruedas p' arriba.

Y advirtiendo su miedo, los ojos redondos del miedo de Mireya, alza los pies con las franciscanas colgantes, alza los brazos con el vaso de vino, parodia las cuatro ruedas del vuelco que es, que va a ser su muerte; y vuelve a reír pero ahora de una manera más tenue, como empañada, para espantar el fantasma que siente llegar, que ha provocado con sus palabras y acaba de ver asomarse hacia sí mismo desde los ojos redondos de susto de Mireya. *Mamma, Mamma.*

O si no, junto a mí y en medio a los ratones y en la noche:

–Si así vamos a acabar nosotros.

Llego, lo encuentro trepado a los altos de la alacena empotrada, esta vez con la chaqueta de cuero cuyos bolsillos rebosan de alambres.

–La casa está minada de ratones, loco –me dice–.

–La casa está minada de mineros –corrijo, por embromar.

Y él:

–Eso. Diste con la frase y asunto arreglado. Largo todo.

Baja de la escalerita, saca de un bolsillo tres trampas y me las ofrece:

–Te juego a los ratones: el que saque dos de ventaja gana...

Y yo:

–Por el vino.

–Por el vino.

–No sé cómo pueden colarse, con toda esta perrada, la nuestra y la de los vecinos, que anda todo el día por aquí.

Y afuera, en la noche, están sus perros con nombres de gente: Nicolás, Lucas, Lucrecia.

–Estos perros deben estar compartimentados, loco. Andá a saber cómo se llamarán realmente, en su vida de perros. Estos sí que la saben...

Sí, pero más la saben los ratones, que pasan a través de ellos o suben desde los cimientos, fugan de las crecidas del arroyo y ganan la alacena, las vigas, los bajos de la hornalla (y se achicharran u otra vez disparan), los vacíos que quedan entre las cumbreras del techo:

–El que saque dos de ventaja gana... –repite–.

Me acuclillo, pongo trampas detrás de la heladera, detrás de una garrafa de supergas vacía, detrás del tacho de la basura; vuelve a subirse, siembra de trampas la alacena, los recovecos de la techumbre, esos andariveles de madera que son las vigas (“Como rata por tirante”, dice hacia abajo. “Pero aquí son lauchas, nada más que lauchas. Lo que es la pobreza, loco”...).

Nos disponemos a esperar, las trampas armadas con sus bocaditos de queso esponjoso. Pero no nos hemos sentado todavía y ya se oye el primer golpe de resorte.

Gana él: es arriba, trepa, lanza una risotada: levanta el cepo, se oye un minúsculo chillido. Se descuelga, trae el ratoncito por la cola, el ratoncito que se agita en el aire, con su degolladura nítida, un trazo de sangre en su pescuezo gris:

–Loco –dice, dos dedos balanceando aquel pedacito moribundo– parece esas tapas de Agatha Christie, que vos coleccionás.

Parece, de veras: la nitidez gris, la nitidez roja, el horror detallado, minucioso y tranquilo.

Corre con el ratoncito que pendula, abre la puerta, alza el brazo, lo vuela de golpe. Ya no se oye un chillido sino un plop, el ratón acaba de volar a sumergirse en la laguna, entre los cartuchos antes de la tapera. El rumor fofo saca un quejido al sueño de los perros. La calma de la noche y Rolo que vuelve a armar su trampa ganadora y otra vez el ruido del resorte, esta vez para mí, un ratón de zócalos. Tengo que hacer mi parte y siento mi escozor, mi repugnancia, ¿o no mi piedad? Pero el juego incluye la laguna, la zambullida del ratón moribundo, el aullido del perro.

–Dale, loco, ¿qué miedo le podés tener?

–No es miedo, digo... Es...

Y me quedo en mitad de la frase.

–Dale –me urge con una ferocidad ficticia, casi sonriente–. Dale. Uno por uno, como dice Lalo. ¿Qué miedo le tenés?... Si así vamos a acabar nosotros... 324

Y eso pasó con él y no conmigo y yo estoy aquí, con los ojos tapados, sintiendo en la memoria el chasquido de las trampas que se cierran y el plop de los ratones en la laguna, hasta que Rolo me saca dos de ventaja (había elegido su campo, eso sí que era trampa, protesto) y nos ponemos a tomar la botella de vino, la botella que él ha ganado y es de él y no mía. ¿Vas a ir ahora a buscar vino porque perdiste? ¡Dale!

Sé su muerte. Aquí mismo me contaron su muerte: Mario. Me contó los últimos días de su clandestinidad, cuando a mí ya me habían traído. Su clandestinidad que incluía las calles del pleno centro a pleno sol, llegadas súbitas a casas de los amigos, negativas a quedarse, dispersión de las niñas en casas de otros amigos, un rincón, un cuarto, un sitio para seguir acostándose con Mireya. Era otro, había comentado Mireya. Venía a eso y nada más que a eso. Se echaba encima de ella, no pretendía demorar como antes. No demorar ni hacer preguntas. Hambre, urgencia, persecución, posesión. Hacerlo, besarla, morderla, perderse otra vez, hasta quién sabe cuándo. Y ella, fiel y ya no carnal, cumplía la promesa de estar esperándolo: para el próximo día incierto, para el próximo coito feroz y devorado y cierto. Él sin nada, sin pensamiento de la posteridad ni de evitarla; y ella con sus miedos de preñarse en la clandestinidad, en esa especie de viudez anticipada, en esas locas y jadeantes sesiones de amor a cualquier hora, cualquier día, encerrándose como para una angustia inaplazable, desapareciendo de la vista de todos para hacerlo, sabiendo los demás que lo hacían, sabiendo ellos que los demás sabían. Mario fue de algún modo testigo de todo eso hasta los últimos días, y se acercó a contármelo en cuanto llegó al barracón y me vio sentado en tierra, los ojos vendados. Aún allí, temía decir el nombre: ¿Sabés, loco, que a aquel lo barrieron? ¿Aquel quién? Se aproximó y, casi susurrándolo, me dijo el nombre. Lo cual pareció liberarlo: ahora, a partir de ese nombre, podría contarle todo. Lo había visto entrar a la casa de otros amigos, encerrarse con Mireya, pasarse diez minutos, dejarle la cara como un tomate del roce de una barba de cinco, de seis, de siete días. “Pobre Rolo” y me narraba cómo lo habían acribillado, cómo lo habían

tupido a balas mientras cubría la fuga de los otros por los fondos de una casa en Cuchilla Grande o no sé dónde, una casa a la que solo habría ido para dormir, cambiándose cada noche. “Con las cuatro ruedas p’ arriba, pobre Rolo, como él decía”, agregó. La frase había seguido dando vueltas con él, ya no había sido solo de Mireya, como era aquel día en que ella, pidiéndome que lo cuidara y aconsejase, había sin duda creído que fuera. “A veces pienso que solo me lo dice a mí, para mortificarme, no sé... Es tan bueno, pero a veces, parece como si quisiera que yo...”. “No lo dice pero lo piensa siempre, y vos sos su mujer. Tiene que decírtelo”, le había pedido que creyera. Que creyera en la custodia única de aquella frase que él también me había dicho, le había dicho a Mario, le prometía a todos, para que lo mirasen sin lástima; él ya sabía y a un hombre que ya sabe ¿a qué carajo tenerle tanta lástima? Su madre no lo había hecho danzarín, y en esa negación estaba su destino: ¿a qué andar jodiendo con las cosas de la piedad y de los llantos? La orga misma estaba hundiéndose, día por día, y él estaba dispuesto a aguantarse con todo: “A mí no me agarran...”. Y se aguantó. Pensé con tristeza, con lágrimas rasantes en mis ojos tapiados, con algo de remordimiento: ¿por qué le dije Ballinger cuando miraba a Tistís, cuando miraba a Miti y después, a veces con el dedo estirado, otras veces con un cuchillo esgrimido como metralleta, escupía balas al vacío, tendía una cortina de balas para preservar la vida de sus hijas? ¿Por qué no le hice saber que lo entendía, que había visto en aquello algo más que una secuencia de tira cómica? Sí, así debe haberlo hecho también en Cuchilla Grande, Ballinger de veras; solo que tuvo que hacerlo frente a montones de milicos y así, en la vida real, no basta con ser Ballinger. Solo en las historietas, solo en las películas basta con ser Ballinger... Algo hubo, con todo. Por tantos que han sido agujereados con los brazos en alto, por lo menos que él haya tirado, aunque haya estado desde el principio en desventaja: ese era el único consuelo. Peor fue con Zabalza, peor fue con Salerno, peor fue con Cultelli.

Y Mario estaba ya contándome el resto, sentado en el suelo junto a mí:

—Loco, arrastró a la Mireya y la Mireya tuvo que meterse en la clande...

—¿Cómo? ¿Qué decís?

Era imposible imaginarse a Mireya sumida en la clandestinidad: sería como Caperucita en el bosque, no tendría la menor resistencia para durar mucho tiempo. Y Mario me contó: el día que vino a ser el último (parecía que lo hubiese sabido) se quedó un rato más, después de la cama. Se quedó un rato más y le pidió las fotos. Ella las trajo, las echó encima de la colcha y él empezó a hacerlas picadillo, una por una. Hasta que llegó a aquella: era una foto de verano, en una playa desierta (a él le encantaba, evocaba sin duda el día ventoso en la playa desierta: Mireya se lo contó después a Mario, cuando Mario la ayudó a esconderse, apenas alguien vino a decirle que a Rolo lo habían hecho pomada). Esta no, dijo Rolo. La puso aparte: habían estado solos entre el mar y la ventisca de arena, él había ido hasta la moto y sacado la Luger, la había traído envuelta en un pulóver y se la había hecho empuñar, enseñándole cómo se sostenía, dónde había que poner los dedos. Finalmente, ella se había acostado sobre una roca, en posición de tiro, cuerpo a tierra, la cabellera al viento, casi sobre la cara pero como en una bandera, sin esconder los rasgos de su rostro en tensión; sí, le había exigido un gesto fiero, ceñudo, de guerrillera: así, así... y se había alejado unos metros y la había fotografiado. La foto que no quiso romper, la que puso aparte, la que sumergió después en el bolsillo interior de la chaqueta. Y seguramente lo habían dado vuelta y en la chaqueta acribillada habían encontrado la foto (¿picada por las balas, intacta?) y habían demorado algún tiempo, no mucho, en darse cuenta de que era Mireya. Ella les había tomado la delantera, dijo Mario: había pensado con desesperación en él y en la foto y se había desmarcado. No estaba en casa de su madre cuando fueron a buscarla:

—Se las tomó, loco —dijo Mario—. Sí, se las tomó: quedó de golpe viuda y separada de sus hijas, condenada a fugar, a ocultarse, sin ver a su marido muerto, cuando se lo entregaron a la madre de ella y hubo que enterrarlo sin haberlo velado, rodeados de tiras que hacían el escrutinio de las caras... Sin poder ver a Rolo ni a Tistís ni a Miti. Sí, sí, todo por la boludez de él al llevarse aquella foto. Mario tampoco fue: ¿de qué podía servirle al pobre Rolo, y en cambio a mí?... Prefirió ayudar a Mireya, esconderla en cualquier sitio, apretarle los ataques de nervios, sentarse encima de ella... Nadie quería, ya no era fácil encontrar

coberturas, pobre Mireya. “¿Dónde estará hoy?”, se pregunta Mario y pienso también yo, con los ojos vendados; hoy mismo en que Rolo la apartó de las gurisas (vos tenés que pensar en ellas, le decía) porque él se quedó con las cuatro ruedas para arriba, sí, como casi podría decirse que había prometido y cumplido, sí, pero lo que no había estado bien había sido esa otra y primera boludez, tomarle esa foto trucada, que los milicos iban a tener seguramente por verdadera; y peor había sido llevársela y tenerla junto a su corazón, en el bolsillo de la chaqueta, aquella chaqueta de cuero y forro de tartán que en Cuchilla Grande se volvió un colador con tanta bala.

327

**Presunto capítulo excluido de *El color que el infierno me escondiera*<sup>211</sup>**

–Debés mirar bien pero sin intervenir –ha dicho mi responsable–. Pase lo que pase tenés prohibido intervenir. Absolutamente prohibido. Por más que se complique. Solamente mirar y ver bien. ¿Estamos?

–Estamos.

Yo había ingresado a un GAF, grupo armado en formación, y aquel era uno de los ejercicios de aprendizajes: me anticipaban el sitio y la hora, nada más. Era un apriete, como se dice. Algunos compañeros, no sabía cuántos, iban a apretar un auto y otros se lo llevarían, con vistas a un operativo. Los que se llevaran al conductor tendrían que pasearlo durante una hora o dos, todo según la importancia del asunto que tuvieran entre manos los otros. Algunas veces los que se llevaban el auto lo entregaban a su vez. Todos compartimentados, nadie sabía por qué se apretaba, nadie sabía para qué fines se entregaba el coche. Quienes lo usaran lo dejarían luego abandonado en una calle cualquiera y todo este proceso no podía gastar más de dos horas, por ejemplo. Porque, en ese supuesto, el paseo duraría dos horas, digamos, y el conductor del auto sería advertido para que demorase una media hora más en hacer la denuncia de lo ocurrido. Y la experiencia era la de que todos esperaban el tiempo que les hubieran indicado.

---

<sup>211</sup> En el original figura la siguiente nota al margen: “13/10/78, México: Dejar reposar este capítulo y decidir, recién al final, si va o si no va” (*Colección*, materiales sin catalogar).

Yo estaba allí, en la esquina en que debían suceder las cosas. Con la pretensión de ser un testigo diferente a todos los testigos, aquel que conocía de antemano lo que iba a ocurrir pero a quien le estaba vedado hacer el menor gesto, el más leve movimiento de participación, cualquier ínfima tentativa de colaboración o ayuda, por mal que rodasen los hechos. Nada. Un voyeur, le había dicho a mi responsable. Y él me había corregido. Por algunas conversaciones, yo sabía de él que había estudiado Derecho hacía ya varios años; y él, que yo estaba cursándolo ahora. Fue por eso que aventuré la pregunta ¿Vos hiciste Penal? y agregé: –Porque es un caso de laboratorio. No vas a ser cómplice, porque no ayudarás a nadie. No vas a ser encubridor, porque aquello está sucediendo en el momento mismo en que lo estás mirando. ¿Qué sos, al fin de cuentas? –Un voyeur, dije entonces. Y él: –Sí, pero esa no es una categoría jurídica. Y además... ¿qué querés que te diga? Un voyeur puesto allí de antemano y adrede. Un voyeur que no es casual y pertenece a la orga, un mirón que sabe todo lo que va a pasar... Un bicho raro.

Sí, yo era ese bicho raro, algo así como un testigo del futuro. Y allí estaba yo, diez o quince minutos antes de la hora que me habían señalado, en el sitio que me habían señalado, viendo pasar la gente y tratando de adivinar. Iba a ver un apriete para instruirme sobre el modo de hacerlo; y ocurriese lo que ocurriese, no podría aproximarme, injerirme en los hechos, intervenir. De ninguna manera.

Miraba a quienes pasaban a mi alrededor, trataba de descubrir a los actores, porque ya deberían estar allí. Nadie me había solicitado que descubriera nada, que fuera perspicaz, que adivinase. Solamente observarlo en detalle. ¿No me preguntarían después, no me examinarían como si aquello fuese una asignatura del GAF? Tampoco me lo habían anunciado. Solamente era el testigo a sabiendas, el testigo puesto allí para que aprendiese cómo se hacía todo y pasible de ser interrogado luego acerca de su percepción de los detalles; el discípulo. Los detalles que no tenía encargo de adivinar sino de presenciar. ¿Y cuáles detalles?, tendría que haber pensado antes de entregarme a la fantasía. Pero la imaginación ya me había dicho que todo giraría alrededor de aquella pareja que se besuqueaba, la espalda de ella apoyada en un árbol, el pantalón de él avanzando hasta penetrar

en la apertura desmañada de las piernas de ella, también vestida de vaquero, un bolso de deportes Adidas colgando de su muñeca izquierda. Para los transeúntes no serían más que dos jovencitos erotizándose sin pensar en nadie, sin cuidar de nada. Para mí, único en saberlo dentro del orden total del Universo, podrían ser algo diferente. Dos compañeros, tal vez, a quienes yo no debería estar contemplando con tanta atención: nadie querría que retuviese sus rasgos, que pudiese estar después en condiciones de reconocerlos.

329

Y ellos ¿sabrían a su vez que yo estuviese observándolos? Aparentemente no, pero aparentemente yo tampoco tendría que existir para ellos (me esmeré en no existir, encendí un cigarrillo, ¿daría la impresión de estar esperando a mi vez a una chica, a un ómnibus, qué?) ni acaso tampoco los tres para un otro. Porque la segunda cuestión que ha empezado a plantearse podría formularse así: estamos en un escenario y me creo fuera de él, mirando lo que acontece en ese escenario como un puro espectador. Y quizá, pensándolo mejor, esté dentro de él. Sí, aunque fuera como el personaje de más a la orilla, el que mira y también es mirado. El que trabaja de mirón para un segundo discípulo que mira. El verdadero mirón de la historia, vaya a saberlo, es posible que sea alguien externo a mí, destinado a estudiar cómo me comporto. No mi responsable sino alguien a quien yo desconozca. ¿Y no habría, todavía más afuera, otro con la misión de vigilar a aquél que me vigila? Dados a imaginar, ¿cuál sería el último, aquél en quien el juego se cerrara definitivamente? Y yo ¿tendría que memorizar el color de las camisas, los tintes del pelo y los zapatos de cada uno, si es que en verdad eran ellos? ¿De cuánto y cuánto irían a pedirme cuentas?

La situación no es tan extraña, me he puesto a pensar mientras los miraba (muy discretamente) besarse, avanzar él sus manos sobre el busto de ella, echar ella su pelo sobre la cara de él: apasionados. No tan extraña, si se piensa mejor: hay invitados a las ejecuciones, seres que reciben una entrada y se sientan en cómodos sillones a presenciar cómo un semejante muere fulminado en el sillón de enfrente. Y luego se jactan de haber sido testigos muy exclusivos y lo relatan para las cadenas de diarios a que pertenecen. Sí, pero en esos casos todo el mundo – esté o no esté allí– se halla al tanto de lo que va a pasar y, mucho más que nadie,

lo está la víctima. Y aquí no: la víctima ni lo sospecha, ellos (¿serán ellos?) ignoran que están siendo observados, nadie sabe nada y yo creo ser el dueño del secreto y del tiempo. ¿Lo soy de veras? De un tiempo –en todo caso– que, cuando no hemos de intervenir, fluye de un modo muy curioso y distinto, como perezoso y agazapado y por instantes parecería que sarcástico, burlándose tanto de aquél que capta como de quienes no captan; y más que nadie de quien mira y no actúa. Ya es la hora en el reloj y ellos siguen besándose y ahora el bolso de deportes se balancea, por uno de sus cordeles, desenroscándose de la muñeca de ella y él lo toma, como si quisiera descargarla de cuanto pudiese estar estorbándoles los arrumacos del amor. Si después llegan a pedirme críticas, ya tendré una: esos arrumacos están durando demasiado, deberían haber empezado después y haber crecido más, no haberse estancado en una repetición artificiosa. Y él está de espaldas al tránsito pero ella, entre sus guedejas caídas, sin duda está estudiándolo todo. Y de pronto, sin que yo haya podido adivinarlo, el trance está ahí: él ha dado súbitamente un tirón, como si disputase por el bolso y los besos, y han dado un paso atrás y han quedado en la calle y el conductor del Volkswagen ha podido verles y por suerte ha frenado, casi encima de ellos. Y ese es el segundo en que ella, con su cabellera desordenada y sus rasgos puestos de golpe al sol (ha abandonado la sombra del árbol) en vez de sacudir al muchacho se vuelve hacia la portezuela del auto y la abre y el muchacho acata esa iniciativa y se acerca también. Ya está ocurriendo y, excepto yo, nadie lo nota. Y yo mismo tengo que imaginármelo porque quizás el mismo conductor ha empezado por pensar que ella ha querido protegerse en él, buscar amparo [ilegible] y entonces imagino que estarán ahora diciéndole: “Somos de la Organización, precisamos un coche, no se asuste que no va a pasarle nada ni a su coche tampoco; pero denos el coche por dos horas y acompañenos, no va a pasarle nada.” El muchacho tiene la mano derecha sumergida en el bolso de deportes, sin duda empuña dentro de él una pistola. Y esto ya parece una escena de auto-stop y el conductor está bajándose y queda con ellos entre la portezuela y la acera y es un hombre maduro y corpulento y comienza a dialogar con ellos, mientras se quita los anteojos oscuros y contrae levemente los músculos faciales, con el ostensible propósito de atenderles. Acaso

solo use gafas para conducir. El auto está muy cerca del cordón, no impide el paso de los otros automovilistas, que lo flanquean sin advertir nada anómalo. Y entonces –¿tendré que reconocer que esto no lo he visto venir, que no he sabido desde qué sitio justamente acude?– otro muchacho llega hasta ellos desde el centro de la calle y se sienta al volante y todavía dice algo al hombre y en seguida parte. De modo que han sido tres y no dos, quizá desde el principio. Y es como si cada gesto tirara del siguiente y hubiera un encadenamiento, no necesario ni caprichoso sino simplemente ¿cómo diría?, simplemente histórico. Esto ya fue otra vez, lo vi antes y lo había perdido, ahora que vuelve a desarrollarse lo reconozco. Es, me parece, lo que el profesor de psicología nos describía como el falso sentimiento de una reiteración o el sentimiento de una falsa reiteración o algo así; y también esto lo recuerdo tan pronto como asoma y lo reconozco y aquello lo recuerdo y todo va ligándose porque –en un orden tal vez imaginario y seguramente anterior y [ilegible]– ya estuvo ligado. ¿Lo recuerdo o lo invento? El hombre maduro afloja la crispación de su rostro y ahora –sí, sí, eso mismo ya fue en la bruma del pasado y ahora pasa a mejor luz y es más claro y empiezo a reconocerlo y es lo mismo– se inclina y solicita algo. Sí, me parece evocarlo o lo descifro, no sé cuál de las dos cosas: pregunta si puede fumar un cigarrillo y le dicen que sí y echa su mano al bolsillo y extrae un atado de cigarrillos y les ofrece y el muchacho, que ha tenido todo ese tiempo la mano hundida en el bolso, encañonándolo en precaución de que el hombre pudiese estar buscando un arma y no cigarrillos en su saco, rehúsa fumar pero ella acepta y el hombre vuelve a llevar la mano a su bolsillo y extrae de allí un encendedor y hace saltar una larga llama –visible desde donde yo estoy como una larga uña temblorosa y resplandeciente, nítida a pesar de la luz del día gracias al fondo que le hace una fachada de ladrillos oscuros– y la aproxima al cigarrillo que le extiende la chica y en seguida al suyo; y aquello –haber aceptado como ella lo hizo, haber asumido su libertad y su deseo a falta de indicaciones previstas, todo lo que en un principio me ha parecido un error– ha sido (la cabeza me trabaja velozmente) un acierto de la muchacha, porque redobla la imagen de una naturalidad que envuelve y presenta a los tres, persuasiva aún para mí que estoy sabiendo lo que acontece.

Porque el acto de encender un cigarrillo a una mujer y encenderse luego el propio con la misma llama es un acto tradicional de cortesía, un acto de pretensión galante que no puede sino suponerse voluntario, un acto espontáneo, por más que puedan dictarlo los reflejos de la especie, reflejos que se imponen incluso a circunstancias como estas, que uno diría imposibles para la cortesía y la conquista.

Tenían bigote, el muchacho de la pareja y el que tomó el volante tenían bigote, un bigote igual en los dos casos, con las guías caídas. Es como una patente de la organización, el bigote de puntas hacia abajo. Yo todavía no me lo he dejado crecer: nadie me lo ha mandado, no soy más que un gaf. ¿Los hará más fácilmente identificables o contribuirá, por el contrario, a que todos parezcamos similares y seamos confundibles? Quise concentrarme en este detalle para no recordarlos con previsión, la chica con largas mechas rubias sobre los ojos, el muchacho con el bigote desparejo, el hombre maduro entre ellos dos, conversando de un modo que, visto de afuera, se habría pensado natural y afable, la cabeza del hombre descubierta (¿habría dejado un sombrero en el interior del Volkswagen escarabajo o no lo usaría nunca, acaso ni siquiera lo tuviese?) y el cigarrillo quemándose sin movimiento, desde el apretado tajo de los labios cuando callaba, bailoteándole si hablaba. Estaban alejándose, empezaba el paseo, mi misión de mirón se moría. Tan poco, había durado tan poco y me parecían, sin embargo, tan conocidos los tres, tan imaginables cada uno en su condición, tan vistos de antiguo. Ya solo eran espaldas. Por aquel tiempo todavía los diarios del día siguiente publicaban los operativos: mañana se sabría quién (el chofer asaltado, solo él, la publicidad lo extraería del terceto) se sabría para qué, se sabría cómo. Después dictaron las prohibiciones y esa puertecita vino a cerrarse. En el GAF, en cambio, nadie volvió a hablarme del asunto, nadie preguntó, no hubo menciones ni a nadie le interesó estudiar mis respuestas. ¡Pero si no pasó nada! Y el operativo había sido ínfimo, casi de rutina, ¿otro ejercicio?: trasladar a un muchacho y a dos muchachas, irrumpir en el patio de una fábrica, leer una proclama. Solo eso. Desarrollar la contradicción de hacer *presos concretos* a los obreros en función de que conozcan un ideario *abstracto*.

Meses después, cuando me tocó directamente hacer un apriete y asumir el paseo yo solo, le saqué menos jugo. Como si al estar dentro de él ya no lo viera. El *apriete* en realidad lo hicimos dos, pero mi compañero se incautó del coche y el del auto y yo quedamos solos. Era en las cercanías del Parque Batlle, no muy lejos del obelisco, en una de las calles laterales, muy bloqueadas de árboles y sombra. Era mediodía y verano, le ordené que camináramos por el parque, hacia la pista de atletismo. Esta vez olvidé mis experiencias de mirón, no supuse que me tocara la parte principal en el reparto y alguien estuviera haciendo mi viejo papel de marginado, mirándome. Ni me acordé ni, en el fondo, me importaba. La mecánica había sido muy parecida a la que yo había visto, aunque sin la pareja: dos hombres, me gustaba más el juego de hombre y mujer, parecía mejor vestido, menos sospechable.

Tenía a mi lado, mientras andábamos, a un sujeto que quería parecer muy tranquilo, pero que me molestaba con su actitud entre desdeñosa y sobradora, no la del que lamenta “Esto tenía que pasarme a mí” sino la del que casi proclama “Me las sé todas, basta con no arriesgarse a hacer macanas ni ponerse a escapar, al fin y al cabo dos horas...”: aunque no lo dijera expresamente, eso se sentía e iba creándome una irritación y cierta animosidad nerviosa, que podría llegar a ser exasperante, aunque el hombre no discutiera mis órdenes, no las resistiese para nada ni tampoco se dedicara a escudriñarme, a echarme miradas de soslayo. Pero cómo y cuánto hablaba, podría haber sido mareador si uno lo hubiera atendido: pero hablaba de cosas indiferentes y fáciles y sin embargo yo no podía concentrarme, flotaba alrededor de sus palabras sin caer sobre ellas, jamás quitaba del bolsillo mi mano hecha una garra sobre la pistola. Lo de apriete parecía referirse al arma más que al hombre. La calle, ah sí, la calle se llamaba Canning y lo hice pasar hacia la acera verde del mismo parque, porque enfrente ya venía la Embajada Británica y había siempre un guardiacivil de facción, si no estaba comiendo dentro, sentado a una mesita tras la puerta de la cochera entreabierta, mirando a lo lejos o no mirando. Tal vez no mirando: el secuestro del Embajador ocurrió después. Si pasábamos junto a él y al hombre le daba por gritar pidiendo auxilio, yo estaba decidido a tirar, a tirar contra el tipo y contra el milico. En la

duda, me parecía lo más fácil y lo más seguro. Porque no conocía la magnitud del operativo que estaría realizándose con el auto pero tampoco podía exponer a los compañeros ni comprometer la acción misma. Le ordené cruzar la calle, comenzamos a bordear el césped y el hombre, al recibir la orden, esbozó una breve sonrisa, como tranquilizándose pero no dijo una sola palabra: Ya sé por qué me has hecho cruzar –quería darme a entender– estate tranquilo, no voy a cometer ninguna locura. Y ese fue el momento en que volvió a ponerse a hablar y supe cuál era la fuente de su veteranía, la causa de su aplomo: él tenía un amigo que un mes atrás había sido apretado por una pareja (¿sería la misma que yo vi aquel día?) en los alrededores del Cementerio Central. El amigo dedujo que tendría para un par de horas o algo por el estilo y propuso a la pareja pasear los tres por el Cementerio donde ¿lo sabían ellos? descansaba un pedazo muy importante de la historia del país. ¿Era un profesor? Y fueron y les mostró el monumento funerario de los mártires de Quinteros y el panteón nacional y las tumbas ya verdes y musgosas de otros próceres de la patria. Y el amigo le había dicho que se había entretenido dándoles una lección –tal vez fuera profesor– y el tiempo se le había ido volando; se había divertido él, le había dicho, y el tipo me repetía ahora, pero parece que no tanto los muchachos. Estaban entre fastidiados y asombrados, porque eran muy jóvenes (aquí me miró, me miró a los bigotes que ya entonces tenía) y el sacrificio de los Mártires de Quinteros les quedaba más lejos que los cantos de La Ilíada (debe haberme considerado estudiante y por eso fue acaso que me lo dijo así).

Pensé entonces que él quería repetir la historia que le habían contado y darse después ínfulas de haber sido quien manejara todo, aunque yo fuese llevándolo. Ahora ya no lo pienso así, me figuro en cambio que él también debería haber estado nervioso, nervioso de que la guardia de la embajada notase algo raro y tratase de intervenir; pero el milico dormitaba con los ojos abiertos, ligeramente apoyado en uno de los pilares de la entrada de autos. Nada, tampoco esta vez pasó nada. Estaba nervioso y hablaría tupido por esa razón. Me imagino que el hombre maduro del Volkswagen habrá sentido mucho menor necesidad de hablar aunque sí habrá fumado, como este nunca me pidió hacerlo. Esta vez me había tocado un

individuo joven, más joven que el hombre maduro del V-W, más delgado y más tenue, mucho más frágil. En un primer momento estuve a punto de ordenarle que se callase, habría preferido que no charlase con tanta ferocidad. Pero después encontré un alivio en el hecho de que hablara: lo insustancial de todos aquellos detalles sobre monumentos del cementerio (era evidente que buscaba deslumbrarme con su propia erudición en Historia Patria) me permitía abstraerme de lo que me estaba diciendo y observarlo a él, en tanto él se distraía consigo mismo y olvidaba o abandonada cualquier probabilidad de resistir. Y aquella conversación sin puntos ni comas era como un torrente manso que pudiera descuidarse sin el menor peligro. Primero me había molestado y ahora estaba casi por incitarlo a que siguiera: si lo hubiera visto decaer le habría dado el manijazo de otra pregunta –preguntas sobre lo que él mismo me estaba narrando, sabía de memoria que no debería hacerle otras preguntas ni tampoco confiarle absolutamente nada de mí– y él en seguida se habría puesto a carburar de nuevo, cada vez con más ganas.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. Corpus primario

- BUTAZZONI, Fernando. (1986a). *El tigre y la nieve*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- \_\_\_\_\_. (1994). *El tigre y la nieve*. Montevideo: Editorial Graffiti.
- \_\_\_\_\_. (2006). *El tigre y la nieve*. Montevideo: Ediciones Santillana.
- \_\_\_\_\_. (2016). *El tigre y la nieve*. Montevideo: Editorial Planeta.
- MARTÍNEZ MORENO, Carlos. (1981). *El color que el infierno me escondiera*. México: Proceso/Editorial Nueva Imagen.
- \_\_\_\_\_. (1986). *El color que el infierno me escondiera*. Montevideo: Monte Sexto.
- \_\_\_\_\_. (1998). *El color que el infierno me escondiera*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo.
- \_\_\_\_\_. (2010). *El color que el infierno me escondiera*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

### 2. Corpus secundario

#### 2.1. Carlos Martínez Moreno

- Colección Carlos Martínez Moreno* (contiene originales, correspondencia, documentos de actividad profesional, documentos personales, impresos de interés del escritor). Biblioteca Nacional del Uruguay. [En proceso de catalogación].
- (1971a). *De vida o muerte*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores.
- (1972b) “El peinado”. En AA. VV., *Cuentos de la revolución* (pp. 67-83). Montevideo: Editorial Girón.
- (1978). La muerte civil del escritor uruguayo. Persecución y destierro. *Nueva Sociedad* (35), pp. 68-73.
- (1985). Tierra en la boca (fragmento/1974) y ...Sobre esos huesos muertos. En BARROS-LÉMEZ, Álvaro (Selección y Prólogo), *Las voces distantes. Muestra de los creadores uruguayos de la diáspora* (pp. 196-206). Montevideo: Monte Sexto.
- (1986). *La justicia militar en el Uruguay*. Montevideo: Librosur/Nuevo Mundo.
- (1987). *Animal de palabras*. Montevideo: Arca Editorial.
- (1993a). *Literatura uruguaya. Tomo I*. Montevideo: Cámara de Senadores.
- (1993b). *Los días que vivimos*. Montevideo: Cámara de Senadores.
- (1994a). *Ensayos. Tomo I*. Montevideo: Cámara de Senadores.
- (1994b). *Ensayos. Tomo II*. Montevideo: Cámara de Senadores.
- (1994c). *Literatura americana y europea. Tomo II*. Montevideo: Cámara de Senadores.
- (1994d). *Crítica teatral. Tomo I*. Montevideo: Cámara de Senadores.
- (1994e). *Crítica teatral. Tomo II*. Montevideo: Cámara de Senadores.
- (1994f). *Crítica teatral. Tomo III*. Montevideo: Cámara de Senadores.

#### 2.2. Fernando Butazzoni

- (1981). *La noche abierta*. San José de Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana.
- (1984). El último segundo. En GIANELLI, María, BERAMENDI, Fernando y VALDÉS, Ana Luisa (Selección), *Fueradefronteras. Escritores del exilio uruguayo* (pp. 41-43). Buenos Aires: Editorial Nordan-Comunidad.

- (1985a). Desde la pólvora. En BARROS-LÉMEZ, Álvaro (Selección y Prólogo), *Las voces distantes. Muestra de los creadores uruguayos de la diáspora* (pp. 74-78). 337  
Montevideo: Monte Sexto.
- (25/10/1985b). Algunos hilos para tejer la red. *Brecha* (3), p. 31.
- (15/11/1985c). Un análisis importante. *Brecha* (6), p. 30.
- (29/11/1985d). Militares, caballos y cuarteles. *Brecha* (8), p. 30.
- (1986b). *Nicaragua: noticias de la guerra*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- (8/8/1986c). La herejía de Pekín. *Brecha* (42), p.39.
- (19/9/1986d). Entre la subversión y la obediencia. *Brecha* (48), p. 29.
- (28/11/1986e). Instrucciones para matar a papá. *Brecha* (58), p. 29.
- (10/4/1987a). Pasillos de una feria. *Brecha* (76), p. 29.
- (24/4/1987b). Después de la desesperanza [entrevista a José Donoso]. *Brecha* (77), p. 29.
- (12/6/1987c). Contra el silencio. *Brecha* (84), p. 30.
- (1988a). *La danza de los perdidos*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- (7-8/1988b). Una visión cultural del Uruguay de los '80. *Casa de las Américas* (169), pp. 44-54.
- (1994). *El príncipe de la muerte*. Montevideo: Editorial Graffiti.
- (1998). *Mendoza miente*. Montevideo: Ediciones Santillana.
- (14/4/2011). El capitán Horacio. *Alpialdelapalabra*. [Blog de Esteban Moore].  
Recuperado de <<https://alpialdelapalabra.blogspot.com/search?q=butazzoni>>.
- (2014). *Las cenizas del cóndor*. Montevideo: Editorial Planeta.
- (2016). *La vida y los papeles*. Montevideo: Editorial Planeta.
- (2017). *Una historia americana*. Montevideo: Penguin Random House Grupo Editorial.

### 3. Corpus complementario citado y otras fuentes documentales citadas

- AA.VV. (1984). *La sal de la tierra. Cuentos escritos en el Penal de Punta de Rieles*. Montevideo: Grupo de Madres y Familiares de Procesados por la Justicia Militar.
- AA.VV. (1987). *Bitácoras del final. Crónica de los últimos días de las cárceles políticas*. Montevideo: Centro de Integración Cultural.
- AA.VV. (1991a). *'70/'90. Antología del cuento uruguayo*. Montevideo: Librería Linardi y Risso.
- AA.VV. (1991b). *Extraños y extranjeros. Panorama de la fantasía uruguaya actual*. Montevideo: Arca Editorial.
- AA.VV. (1996). *La cara oculta de la luna: narradores jóvenes del Uruguay. Diccionario & antología (1957-1995)*. Montevideo: Librería Linardi y Risso/ Fundación Banco de Boston.
- AÍNSA, Fernando. (1984). *Con acento extranjero*. Estocolmo: Editorial Nordan.
- ALZUGARAT, Alfredo. (1987). *Porque la vida ya te empuja*. Montevideo: Destabanda.
- BANDERA LIMA, Antonio. (1986). *El abuso*. Montevideo: TAE Editorial.
- BARNET, Miguel. (1968). *Biografía de un cimarrón*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- \_\_\_\_\_. (1987). *Cimarrón*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- BARROS-LÉMEZ, Álvaro (Selección y Prólogo). (1985). *Las voces distantes. Muestra de los creadores uruguayos de la diáspora*. Montevideo: Monte Sexto.
- \_\_\_\_\_. (1987). *Amaral. Crónica de una vida*. Montevideo: Monte Sexto.
- BENEDETTI, Mario. (1971). *El cumpleaños de Juan Ángel*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- \_\_\_\_\_. (1986). *Primavera con una esquina rota*. Montevideo: Arca Editorial/Editorial Nueva Imagen.
- CALACE, José. (1988). *Quince años en el infierno*. Montevideo: TAE Editorial.

- CELIBERTI, Lilián y GARRIDO, Lucy. (1990). *Mi habitación, mi celda*. Montevideo: Arca Editorial.
- COMISIÓN ARGENTINA DE DD.HH. (CADHU). (1980). Informe del campo de concentración y exterminio La Perla. *Ruinas Digitales*. Recuperado de <<http://ruinasdigitales.com/revistas/ddhh/1980%20-%20Informe%20del%20Campo%20de%20Concentracion%20y%20Extermino%20La%20Perla.pdf>>.
- CONTERIS, Hiber. (1988). *La cifra anónima (Cuatro relatos de prisión)*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- DE MATTOS, Tomás. (1988). *¡Bernabé, Bernabé!* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- ESTEFANELL, Marcelo. (2007). *El hombre numerado*. Montevideo: Ediciones Santillana.
- FABBRI, Edda. (2012). *Oblivion*. Montevideo: Letraeña Ediciones.
- FERNÁNDEZ HUIDOBRO, Eleuterio. (1987-1989). *Historia de los tupamaros. Tomos I, II y III*. Montevideo: TAE Editorial.
- GALEANO, Eduardo. (1986). *La canción de nosotros*. Montevideo: Arca Editorial.
- GIANELLI, María, BERAMENDI, Fernando y VALDÉS, Ana Luisa (Selección). (1984). *Fueradefronteras. Escritores del exilio uruguayo*. Buenos Aires: Editorial Nordan-Comunidad.
- GILIO, María Esther. (1970). *La guerrilla tupamara*. La Habana: Casa de las Américas.
- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. (1985). *Las manos en el fuego*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- HEVIA COSCULLUELA, Manuel. (1989). *Pasaporte 11333. Ocho años con la CIA*. Montevideo: TAE Editorial.
- INVERNIZZI, Claudio. (1986). *Relatos de la cárcel. Esa empecinada flor*. Montevideo: Ediciones de Las Bases.
- IRIBARNE, Daniel. (1990). *Los infiernos de la Libertad*. Montevideo: Vintén Editor.
- LEGIDO, Juan Carlos. (1989). *Quién socaba los muros*. Montevideo: TAE Editorial.
- LEVI, Primo. (2006). *Deber de memoria*. [Trad. Octavio Kulesz]. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- \_\_\_\_\_. (2012). *Trilogía de Auschwitz*. [Trad. Pilar Gómez Bedate]. Barcelona: Editorial Océano.
- LEWIS, Oscar. ([1964] 1979). *Los hijos de Sánchez. Autobiografía de una familia mexicana*. [Trad. s/datos]. México: Joaquín Mortiz.
- LISCANO, Carlos. (2001). *El furgón de los locos*. Montevideo: Editorial Planeta.
- MAIA, Circe. (1987). *Un viaje a Salto*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo.
- MARTÍNEZ, José Jorge. (2003). *Crónicas de una derrota. Testimonio de un luchador*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- ONETTI, Juan Carlos. (1965). *El pozo*. Montevideo: Arca.
- PEREIRA REVERBEL, Ulysses. (1999). *Un secuestro por dentro*. Montevideo: S/d.
- PÉREZ, Jaime. (1988). *Nada ha sido en vano*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos.
- REY PIUMA, Daniel. (1988). *Un marino acusa*. Montevideo: Tupac Amaru Editores.
- ROSENCOF, Mauricio. (1985). *Adolfo Wasem, el Tupamaro*. Montevideo: Ediciones Liberación Nacional.
- \_\_\_\_\_. (2000). *Las cartas que no llegaron*. Montevideo: Ediciones Santillana.
- ROSENCOF, Mauricio y FERNÁNDEZ HUIDOBRO, Eleuterio. (1988-1989). *Memorias del calabozo* (3 tomos). Montevideo: Tupac Amaru Editores.
- SANTOS, Mario Nelson. (7/8/1970). Los yanquis están entre nosotros. *Marcha* (1505), p. 10.

- SASSO, Rolando. (2005). *8 de octubre de 1969. La toma de Pando. La revolución joven*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo.
- SENDIC, Raúl. (1985). *Cartas desde la prisión*. Montevideo: Mario Zanolchi Editor.
- TURIANSKY, Vladimir. (1988). *Apuntes contra la desmemoria. Recuerdos de la resistencia*. Montevideo: Arca Editorial.
- VARGAS LLOSA, Mario. (1984). *Historia de Mayta*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

#### 4. Bibliografía teórica y crítica

- ACHUGAR, Hugo. (5-6/1983). El exilio uruguayo y la producción de conocimientos sobre el fenómeno literario. *Ideologies & Literature* (16), pp. 224-241.
- \_\_\_\_\_. (11/11/1988a). La cultura uruguaya en la balsa de “La Medusa”. *Brecha* (156), p. 21.
- \_\_\_\_\_. (12/1988b). Notas sobre el discurso testimonial latinoamericano. *3era orilla* (3-4), pp. 52-59.
- \_\_\_\_\_. (1/1/1990). Postmodernity and fin de siècle in Uruguay. *Studies in 20th Century Literature* (14), pp. 45-59.
- \_\_\_\_\_. (Comp.). (1994). *En otras palabras, otras historias*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- \_\_\_\_\_. (2005). Veinte largos años. De una cultura nacional a un país fragmentado. En CAETANO, Gerardo (Dir.), *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: Miradas múltiples* (pp. 427-434). Montevideo: Ediciones Santillana.
- AGAMBEN, Gorgio. (1996). Política del exilio. [Trad. Dante Bernardi]. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* (26-27), pp. 41-52.
- \_\_\_\_\_. (2008). *O que resta de Auschwitz*. [Trad. Selvino Assmana]. São Paulo: Boitempo Editorial.
- AÍNSA, Fernando. (7-12/1992). Catarsis liberadora y tradición resumida: las nuevas fronteras de la realidad en la narrativa uruguaya contemporánea. *Revista Iberoamericana* (161-162), pp. 807-826.
- \_\_\_\_\_. (1993). *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- \_\_\_\_\_. (2014). *Ensayos*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- ALDRIGHI, Clara. (2007). *El caso Mitrione*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- \_\_\_\_\_. (2009). *Memorias de insurgencia*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- ALFARO, Hugo. (22/4/1988). Dialogando en el Sor(d)ocabana. Tratando de comprender, sin zalamerías. *Brecha* (127), pp. 16-17.
- ALLIER MONTAÑO, Eugenia. (2010). *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce/México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales.
- ALPINI, Alfredo. (11/1996). Una generación sin dioses. *Relaciones* (150), s/p (versión digital). Recuperado de <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/anteriores/9611/xx-50.htm>.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. (1993). *Literatura/sociedad*. Buenos Aires: Librería Edicial.
- ALTAMIRANO, Carlos. (2006). *Intelectuales*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- ALZUGARAT, Alfredo. (2007). *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- \_\_\_\_\_. (2009). *El discurso testimonial uruguayo del siglo XX*. Montevideo: Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- \_\_\_\_\_. (Coord.). (2013). *El libro de los libros. Catálogo de la Biblioteca del Penal de Libertad (1973-1985)*. Montevideo: Biblioteca Nacional.

- AMAR SÁNCHEZ, Ana María y BASILE, Teresa. (4-6/2014). Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana de las últimas décadas. *Revista Iberoamericana* (247), pp. 327-349. 340
- ANDRADE, Joaquín. (1-2/1971). Premio Casa de las Américas 1970. María Esther Gilio: la comunicación casi instantánea, *Casa de las Américas* (64), pp. 172-175.
- APPRATTO, Roberto. (2014). *La ficcionalidad en el discurso literario y en el filmico*. Montevideo: Yaugurú/Universidad Católica del Uruguay.
- ARFUCH, Leonor. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ARISTÓTELES. (1963). *Poética*. [Trad. Francisco de Samaranch]. Madrid: Aguilar.
- AUERBACH, Erich. (2011). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. [Trad. I. Villanueva e E. Ímaz]. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, Mijaíl. (1989). *Teoría y estética de la novela*. [Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazcarra]. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Estética de la creación verbal*. [Trad. Tatiana Bubnova]. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- \_\_\_\_\_. y MEDVEDEV, Pavel. (1994). *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. [Trad. Tatiana Bubnova]. Madrid: Alianza Editorial.
- BARNET, Miguel. (1-4/1971). La Novela-Testimonio: Socio-Literatura. *La Universidad* (1-2), pp. 159-182.
- BARROS-LÉMEZ, Álvaro (Selección y Prólogo). (1985). *Las voces distantes. Muestra de los creadores uruguayos de la diáspora*. Montevideo: Monte Sexto.
- \_\_\_\_\_. (1987). Uruguay: redemocratización, cultura, desexilio (¿Se puede “volver a casa”?). En SOSNOWSKI, Saúl (Comp.), *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya* (pp. 249-260). Montevideo: Universidad de Maryland/Ediciones de la Banda Oriental.
- BARTHES, Roland. (1971). De la obra al texto. [S/d de trad.]. *Revue d'Esthetique* (3). Recuperado de <[http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb\\_dl=26](http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=26)>.
- \_\_\_\_\_. (1972a). El efecto de realidad. [Trad. Beatriz Dorriots]. En AA.VV., *Lo verosímil* (pp. 95-101). Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- \_\_\_\_\_. (1972b) *Crítica y verdad*. [Trad. José Bianco]. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- \_\_\_\_\_. (2006). La muerte del autor. [Trad. C. Fernández Medrano]. *La letra del escriba* (51). Recuperado de <<http://www.cubaliteraria.cu/revista/laletradelescriba/n51/articulo-4.html>>.
- BASILE, Teresa. (2003). La novela histórica de la posdictadura uruguaya: 1985-1995. *Memoria Académica (Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación)*. Recuperado de <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.126/te.126.pdf>>.
- \_\_\_\_\_. (10-12/2005). La condición de lo heroico en la posdictadura uruguaya. *Revista Iberoamericana* (213), pp. 1203-1214.
- \_\_\_\_\_. (2018). *El desarme de Calibán. Debates culturales y diseños literarios en la posdictadura uruguaya*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh.
- BAYCE, Rafael. (1989). *Cultura política uruguaya, desde Batlle hasta 1988*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- BENEDETTI, Mario. (1984). *El desexilio y otras conjeturas*. Madrid: Ediciones El País.
- \_\_\_\_\_. (25/10/1985). Desde un lugar en el mundo. *Brecha* (3), p. 2.

- \_\_\_\_\_. (2014). *Notas perdidas. Sobre literatura, cine, artes escénicas y visuales, 1948-1965*, Tomos I, II y III. Montevideo: Fundación Mario Benedetti/Departamento de publicaciones de la Universidad de la República.
- \_\_\_\_\_. (2015). *Materiales de la revista Casa de las Américas de/sobre Mario Benedetti*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert. (2015). Sobre la cárcel, desde la cárcel: escrituras disímiles de la violencia (Carlos Liscano y Ernesto González Bermejo). [Inédito].
- BEVERLEY, John. (1-6/1987). Anatomía del testimonio. *Revista de crítica literaria latinoamericana* (25), pp. 7-16.
- BLANCHOT, Maurice. ([1955] 1994). *El espacio literario*. [Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis]. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- BLIXEN, Carina. (1996). Prólogo. En AA.VV. (1996), *La cara oculta de la luna: narradores jóvenes del Uruguay. Diccionario & antología (1957-1995)*, pp. 13-25. Montevideo: Librería Linardi y Risso/ Fundación Banco de Boston.
- \_\_\_\_\_. (2006). *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido.
- \_\_\_\_\_. (2010). Deber de memoria y derecho al olvido: testimonio y literatura a partir de la experiencia de la dictadura cívico-militar (1973-1985) en Uruguay. *Actas de La mémoire et ses représentations esthétiques en Amérique Latine*. Recuperado de <<http://www.apuruguay.org/sites/default/files/Blixen-C-Memoria-olvido-v%C3%ADctima.pdf>>.
- BOURDIEU, Pierre. (1/1989-12/1990). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios* (25-28), pp. 20-42.
- \_\_\_\_\_. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. [Trad. Thomas Kauf]. Barcelona: Editorial Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. [Trad. Thomas Kauf]. Barcelona: Editorial Anagrama.
- \_\_\_\_\_. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. [Trad. s/datos]. Tucumán: Editorial Montessor.
- BRANDO, Óscar. (24/12/1987) La acción de la palabra. *Brecha* (112), p. 31.
- \_\_\_\_\_. (1989). El compromiso abierto de la memoria. *Brecha* (165), p. 25.
- \_\_\_\_\_. (10/1997). La narrativa uruguaya y sus fantasmas (1985-1997). *Papeles de Montevideo* (2), pp. 10-33.
- \_\_\_\_\_. (2016). Tomás de Mattos (1947-2016). Apuntes para un ensayo futuro. La estrategia del pasado. *Cuadernos del Claeh* (103), pp. 113-127.
- BUBNOVA, Tatiana. (2009). Valentín Nikoláievich Volóshinov (1894-1936), *El marxismo y la filosofía del lenguaje* y el Círculo de Bajtin. En VOLÓSHINOV, Valentín Nikoláievich, *El marxismo y la filosofía del lenguaje (los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)* (pp. 5-15). [Trad. Tatiana Bubnova]. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina.
- CAETANO, Gerardo (Dir.). (2005). *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: Miradas múltiples*. Montevideo: Ediciones Santillana.
- CALINESCU, Matei. (2003). *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. [Trad. Francisco Rodríguez Martín]. Madrid: Alianza Editorial.
- CALVEIRO, Pilar. (1998). *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue.
- CAMPOS, Marco Antonio. (10/6/1978). *Los periodistas de Vicente Leñero. Proceso* (84). Recuperado de <<http://www.proceso.com.mx/123500/los-periodistas-de-vicente-lenero>>.

- CANDIDO, Antonio. (1995). *Ensayos y comentarios*. [Trad. Rodolfo Mata Sandoval y María Teresa Celada]. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; San Pablo: Fondo de Cultura Económica de México. 342
- \_\_\_\_\_. (2000). *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor.
- CAPPELLINI, Serena. (2017). El género testimonial y el trabajo sobre la palabra. Una conversación con Alicia Kozameh. En PERASSI, Emilia y CALABRESE, Giuliana (Eds.), *Donde no habite el olvido. Hrencia y transmisión del testimonio en Argentina* (pp. 277-286). Milano: Di/Segni.
- CARRIQUIRY, Margarita. (2005). Una mirada sobre la literatura uruguaya reciente (1985-2005). En CAETANO, Gerardo (Dir.), *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: Miradas múltiples* (pp. 463-487). Montevideo: Ediciones Santillana. Madrid:
- CASAS, Ana (Comp.). (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Editorial Arco Libros.
- CONTERIS, Hiber. (2006). Exilio, “desexilio” y “desterritorialización” en la narrativa de Mario Benedetti (1973-1999). A *Contra corriente* (Vol 4, 1), pp. 40-66. Recuperado de [https://projects.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall\\_06/Conteris.pdf](https://projects.ncsu.edu/project/acontracorriente/fall_06/Conteris.pdf).
- CORNEJO POLAR, Antonio. (1996). El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural. En SOSNOWSKI, Saúl (Coord.), *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales. Tomo IV*. (pp. 451-468). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- CORTÁZAR, Julio. (1984). *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik Editores.
- \_\_\_\_\_. (1987). *Al término del polvo y el sudor*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- CORTAZZO, Uruguay. (1987). De tupamaro a putamaro. *La oreja cortada* (1), pp. 18-19.
- COSSE, Rómulo. (1991). El cuento uruguayo actual, sus modelos culturales y la modernidad. En AA.VV. (1991). *'70/'90. Antología del cuento uruguayo*, pp. 9-27. Montevideo: Librería Linardi y Risso.
- CYMERMAN, Claude. (6-12/1993). La literatura hispanoamericana y el exilio. *Revista Iberoamericana* (164-165), pp. 523-550. Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/.../5329>.
- DE CERTAU, Michel. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. [Trad. Alejandro Pescador]. México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- DE LA SIERRA, Jerónimo. (1996). Consolidación y crisis del “capitalismo democrático” en Uruguay. En GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, *América Latina: historia del medio siglo* (pp. 431-457). México: Siglo Veintiuno Editores,
- DE MATTOS, Tomás. (21/1/1989). Respuesta a Lockhart. *Brecha* (185), p. 24.
- DEJBORD, Parizad Tamara. (1998). *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*. Buenos Aires: Galerna.
- DEMASI, Carlos. (2003). Un repaso a la teoría de los dos demonios. En MARCHESI, Aldo, MARKARIÁN, Vania, RICO, Álvaro y YAFFÉ, Jaime (Comp.), *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a treinta años del golpe de estado en Uruguay* (pp. 67-74). Montevideo; Ediciones Trilce. Recuperado de <http://www.geipar.udelar.edu.uy/index.php/2013/07/05/marchesi-markarian-rico-y-yaffe-el-presente-de-la-dictadura/>.

- DOLEŽEL, Lubomir. (1997). Mimesis y mundos posibles. [Trad. Eugenio Contreras]. En GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (Comp), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 69-94). Madrid: Editorial Arco Libros. 343
- \_\_\_\_\_. (1998). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. [Trad. Félix Rodríguez]. Madrid: Editorial Arco Libros.
- DUTRÉNT, Silvia (Coord.). (2006). *El Uruguay del exilio: gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- EAGLETON, Terry. (1999). *La función de la crítica*. [Trad. Fernando Inglés Bonilla]. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- ECO, Umberto. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. [Trad. Helena Lozano Miralles]. Barcelona: Lumen.
- ESCANLAR, Gustavo. (2008). *Disco duro*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo.
- ESCARPIT, Robert. (1965). *Sociología de la literatura*. [Trad. Jordi Marfa]. Barcelona: Ediciones de Materiales.
- ESGUERRA MUELLE, Camila. (2015). Mujeres Imaginadas: Mujeres migrantes, mujeres exiliadas y sexualidades no normativas (tesis doctoral). *Archivo Universidad Carlos III de Madrid*. Recuperado de [https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/22381/tesis\\_camila\\_esguerra.pdf?sequence=1](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/22381/tesis_camila_esguerra.pdf?sequence=1).
- FEIERSTEIN, Daniel (Coord.). (2009). *Terrorismo de Estado y genocidio en América Latina* Buenos Aires: Prometeo Libros.
- \_\_\_\_\_. (2011). Estudio preliminar. Sobre la resistencia al silenciamiento y la deslegitimación de la voz del testigo. En MESNARD, Philippe, *Testimonio en resistencia* (pp. 11-32). Buenos Aires: Waldhuter Editores.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. (10-11/1971). Calibán. *Casa de las Américas* (68), pp. 124-151.
- \_\_\_\_\_. ([1989] 2005). *Todo Calibán*. Bogotá: Ediciones Antropos.
- FERREIRA, Wilson. (1986). *El exilio y la lucha*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- FERRO, Roberto. (1998). *La ficción. Un caso de sonambulismo teórico*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- FLÓ, Juan. (6/1997). La referencialidad específica de la literatura o la caza del Snark. *Papeles de Montevideo* (1), pp. 121-140.
- FORCINITO, Ana. (12/2015). Una voz visible. Un acercamiento al testimonio de ex presos políticos en Uruguay. *Kamchatka* (6), pp. 529-547.
- FORNÉ, Anna. (1/2010). La materialidad de la memoria en *Las cartas que no llegaron* de Mauricio Rosencof (Uruguay, 1930-2000). *Historia Crítica* (40), pp. 44-59. Recuperado de <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/642/view.php>.
- FORNET, Jorge. (7-9/1995). La *Casa de las Américas* y la “creación” del género testimonio. *Casa de las Américas* (200), pp. 120-124.
- FOUCAULT, Michel. (6/1983). ¿Qué es un autor?. [Trad. Corina Yturbe]. *Littoral* (9), pp. 51-82.
- \_\_\_\_\_. (1999). Espacios otros. *Versión. Estudios de Comunicación y Política* (9), pp. 15-26. Recuperado de [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Espacios%20otros%20-%20FOUCAULT%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Espacios%20otros%20-%20FOUCAULT%20(1).pdf).
- FOURNIER MARCOS, Celinda. (2002). *Análisis literario*. México: International Thomson Editores.
- GALICH, Manuel. (7-9/1995). Para una definición del género testimonio. *Casa de las Américas* (200), pp. 124-125.

- GARCÍA, Victoria. (12/2019). Sobre *Fait et fiction. Pour une frontière*, de Françoise Lavocat. *Exlibris* (8), pp. 314-321.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GATTO, Hebert. (2004). *El cielo por asalto. El movimiento de liberación nacional (Tupamaros) y la izquierda uruguaya (1963-1972)*. Montevideo: Editorial Taurus.
- GENETTE, Gerard. (1989). *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. [Trad. Celia Fernández Prieto]. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Umbrales*. [Trad. Susana Lage]. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- GILMAN, Claudia. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- GLOWINSKI, Michal. (1993). Los géneros literarios. [Trad. Isabel Vericat Núñez]. En ANGENOT, Marc, BESSIÈRE, Jean, FOKKEMA, Douwe y KUSHNER, Eva, *Teoría literaria* (pp. 93-109). México: Siglo Veintiuno Editores.
- GRAÑA, Rolando. (24/4/1987a). Pascua de rebelión. *Brecha* (77), p. 16.
- \_\_\_\_\_. (24/4/1987b). Quiénes son Rico y Barreiro. *Brecha* (77), p. 20.
- GUTIÉRREZ, Carlos María (24/4/1987a). Una solución “a la uruguaya”. *Brecha* (77), p. 32.
- \_\_\_\_\_. (30/1/1987b). Adentro y afuera. *Brecha* (66), p. 11.
- HABERKORN, Leonardo. (21/5/2012). Cuatro testimonios sobre los cuatro soldados [Mensaje en un blog]. Recuperado de <<http://leonardohaberkorn.blogspot.com/2012/05/cuatro-testimonios-sobre-los-cuatro.html>>.
- HARSHAW, Benjamin. (1997). Ficcionalidad y campos de referencia. [Trad. Eugenio Contreras]. En GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (Comp), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 123-157). Madrid: Arco Libros.
- HERNÁNDEZ, Silvestre Manuel. (7-12/2011). Dialogismo y alteridad en Bajtin. *Coatepec* (21), pp. 11-32.
- HUASI, Julio. (13/12/1985). Un premio al mérito genocida. *Brecha* (7), p. 19.
- \_\_\_\_\_. (17/1/1986). La impunidad de un nazi '86. *Brecha* (11), p. 19.
- HUTCHEON, Linda. (2004). *A poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*. New York and London: Taylor & Francis Group.
- IMPERATORE, Adriana. (2008). Memoria crítica en la literatura, a propósito de dos novelas de Luis Gusmán. En ZUBIETA, Ana María (Comp.), *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión* (pp. 71-87). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- ISER, Wolfgang. (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. [Trad. J.A. Gimbernat y Manuel Barbeito]. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. (1989). El proceso de lectura. [Trad. s/datos]. En WARNING, Rainer (Ed.), *Estética de la recepción* (pp. 149-164). Madrid: Visor.
- JITRIK, Noé. (1995). *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- JOHANSSON, M. Teresa. (2010). Literatura y testimonio en el Cono Sur. En AA.VV., *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina* (pp. 77-89). Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur.
- KLEIN, Irene (2008). *La ficción de la memoria. La narración de historias de vida*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- KOGAN, Jacobo. (1967). *Literatura y conocimiento*. [Trad. s/datos]. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- KOHUT, Karl (Ed.). (1997). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt/Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert.
- \_\_\_\_\_. (2009). Literatura y memoria. Reflexiones sobre el caso latinoamericano. *Revista del CESLA* (12), pp. 25-40.
- KRISTEVA, Julia. (1978). *Semiótica I y II*. [Trad. José Martín Arancibia]. Madrid: Editorial Fundamentos.
- LACAPRA, Dominick. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. [Trad. Elena Marengo]. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- LAGO, Sylvia (Coord.). (1994). *Modalidades del discurso narrativo uruguayo de las últimas décadas (1960-1980)*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- \_\_\_\_\_. (Coord.). (1997). *Narrativa uruguaya de las últimas décadas, 1960-1990. Las marcas de la violencia*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República.
- \_\_\_\_\_. (Coord.). (2001). *Ocho escritores de la resistencia (entrevistas y textos)*. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República.
- \_\_\_\_\_. (Coord.). (2002). *El cuerpo como espacio político. Literatura uruguaya insurrecta*. Montevideo: Departamento de publicaciones de la Universidad de la República.
- LARRE BORGES, Ana Inés. (4/3/1988a). El revés de la trama. *Brecha* (121), p. 30.
- \_\_\_\_\_. (8/4/1988b). Tormentas en el charco. *Brecha* (125), pp. 30-31.
- \_\_\_\_\_. (25/11/1988c). Bernabé, Bernabé: el pasado inminente. [Entrevista a Tomás De Mattos]. *Brecha* (158), pp. 26-27.
- \_\_\_\_\_. (27/1/1989). Los ojos de Andrómaca. *Brecha* (166), pp. 26-27.
- LE GOFF, Jacques. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. [Trad. Hugo Bauzá]. Barcelona: Ediciones Paidós.
- LENIN. (1975). *Escritos sobre la literatura y el arte*. Barcelona: Ediciones Península.
- LINDHOLM NARVÁEZ, Elena. (2008). "Ese terrible espero". *Autorrepresentación en la narrativa sobre el exilio del Cono Sur en Suecia*. Umeå: Universidad de Umeå.
- LOCKHART, Washington. (28/11/1986). Fuerzas Armadas y Tupamaros. *Brecha* (58), p. 30.
- \_\_\_\_\_. (13/1/1989a). Bernabé, Bernabé... y Fructuoso. *Brecha* (184), p. 24.
- \_\_\_\_\_. (3/3/1989b). La historia desvincijada en ¡Bernabé...!. *Brecha* (167), p. 26.
- \_\_\_\_\_. (17/3/1989c). Bernabé es novela y es historia. *Brecha* (169), p. 20.
- LOIS, Élida. (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales*. Buenos Aires: Edicial.
- LONGONI, Ana. (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- LOUREIRO CORNELSEN, Elcio. (2008). Entre Testemunho e Ficção: *Aufzeichnungen aus einem Erdloch* (1948). En KETZER UMBACH, Rosani (Org), *Memórias da repressão* (pp. 93-136). Santa Maria: UFSM, PPGL Editores.
- LUKÁCS, Georg. (1966). *Problemas del realismo*. [Trad. Carlos Gerhard]. México: Fondo de Cultura Económica.
- MAGGI, Carlos. (1992). *El Uruguay de la tabla rasa*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo.
- MÁNTARAS LOEDEL, Graciela. (4/3/1988). II. Una escritura buscándose y buscando. *Brecha* (121), pp. 30-31.
- MARAUDA, Lauro. (22/4/1988). Revistas "subte": sin subterfugios. *Brecha* (127), pp. 30-31.

- MARCHESI, Aldo. (2019). *Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas de los 60 a la caída del muro*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich. (2003). *Escritos sobre literatura*. [Trad. Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda]. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- McCLENNEN, Sophia. (2004). *The dialectics of exile. Nation, time, languages, and space in Hispanic Literatures*. Indiana: Pardue University Press.
- MESNARD, Philippe. (2011). *Testimonio en resistencia*. [Trad. Silvia Kot]. Buenos Aires: Waldhuter Editores.
- MIRANDA, Álvaro. (1985). Apuntes para un informe generacional. *Poética* (2-3), pp. 8-9.
- MIRAUX, Jean-Philippe. (2005). *La autobiografía: las escrituras del yo*. [Trad. Heber Cardoso]. Buenos Aires: Ediciones Buena Visión.
- MIRZA, Roger. (2004). Construcción y elaboración de lo traumático en el teatro de la posdictadura en el Uruguay. En PELLETTIERI, Osvaldo (Ed.), *Reflexiones sobre el teatro* (pp. 97-106). Buenos Aires: Editorial Galerna.
- MONNÉ, Mariana. (2012). Ruben Cotelo y la crítica de críticos. En ROCCA, Pablo (Ed.), *Revistas culturales del Río de la Plata. Diálogos y tensiones (1945-1960)* (pp. 109-133). Montevideo: Departamento de Publicaciones, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República.
- MORAÑA, Mabel. (1988) *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Editorial Monte Sexto.
- MUKAŘOVSKY, Jean. ([1936] 1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*. [Trad. A. Víšová]. Barcelona: Gustavo Gili.
- NOFAL, Rossana. (2009). Literatura y testimonio. En DALMARONI, Miguel (Dir.), *La investigación literaria: problemas iniciales de una práctica* (pp. 147-164). Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa. (1/1990). La literatura uruguaya del Proceso: Exilio e insilio, continuismo e invención. *Nuevo Texto Crítico* (5), pp. 67-83.
- ORTIZ, Fernando. (1978). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- PANESI, Jorge. (2005). Los dos tiempos de la crítica. *Orbis Tertius* (10-11), pp. 1-7.
- PAOLETTI, Mario. (1996). *El aguafiestas. Mario Benedetti, la biografía*. Madrid: Ediciones Santillana/Alfaguara.
- PERASSI, Emilia y CALABRESE, Giuliana (Eds.). (2017). *Donde no habite el olvido. Hrencia y transmisión del testimonio en Argentina*. Milano: Di/Segni.
- PÉRUS, Françoise. (1987). (11-12/1987). Miguel Barnet: La vida real. *Casa de las Américas* (165), pp. 135-139.
- PHILLIPPS-TREBY, Walter y TISCORNIA, Jorge. (2003). *Vivir en Libertad*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- PIGLIA, Ricardo. (1986). *Crítica y ficción*. Recuperado de <<https:// analisisycriticademediosunlp.files.wordpress.com/2016/04/critica-y-ficcion-ricardo-piglia.pdf>>.
- PINO, Mirian. (1999). *Literatura chilena luego del golpe de Estado y su proyección en América Latina*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades. [Inédito].
- \_\_\_\_\_. (7-12/2002). El semanario *Marcha* en Uruguay: una genealogía de la crítica de la cultura en América Latina. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (56), pp. 141-156.
- \_\_\_\_\_. (2020). Memoria, Literatura y DDHH: una relectura de autoras argentinas entre las décadas del 80 y 90 del siglo XX. En DOMÍNGUEZ, Nora (Comp.), *Historia de la*

- literatura argentina escrita por mujeres, Tomo IV* (Coord. Por Andrea Ostrov). Villa María/Córdoba: Editorial Universitaria de Villa María. [En prensa].
- PORRINI, Rodolfo. (1994). *Derechos humanos y dictadura terrista*. Montevideo: Vintén Editor.
- PORZECANSKI, Teresa (1987). Ficción y fricción de la narrativa de imaginación escrita dentro de fronteras. En SOSNOWSKI, Saúl (Comp.), *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya* (pp. 221-230). Montevideo: Universidad de Maryland/Ediciones de la Banda Oriental.
- POZUELO YVANCOS, José María. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- PREMAT, Julio. (2006). El autor. Orientación teórica y bibliográfica. *Cuadernos Lirico* (1), pp. 311-322.
- QUERALT, Núria Lorente. (22/12/2016). La memoria: un campo en disputa. Usos y desusos del pasado reciente uruguayo. *Pensamiento Penal*. Recuperado de <<http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2016/12/doctrina44642.pdf>>.
- RAMA, Ángel. (1983). *Literatura y clase social*. México: Folios Ediciones.
- \_\_\_\_\_. (1986). *La novela en América Latina*. Montevideo/México: Universidad Veracruzana/Fundación Ángel Rama.
- \_\_\_\_\_. (1998). *La riesgosa navegación del escritor exiliado*. Montevideo: Arca Editorial.
- \_\_\_\_\_. (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego.
- RANCIÈRE, Jacques. (2009a). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. [Trad. Cecilia González]. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- \_\_\_\_\_. (2009b). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. [Trad. s/datos]. Santiago: LOM Ediciones.
- \_\_\_\_\_. (2016). Dos entrevistas a Jacques Rancière. En BOLÓN, Alma (Ed.), *El animal letrado: literatura, verdad, política* (pp. 15-45). Montevideo: H Editores.
- REAL DE AZÚA, Carlos. (1968). *Capítulo Oriental N° 9, Prosa del mirar y del vivir*. Montevideo: Centro Editor de América Latina.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana. (12/1979). Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria. *Lexis* (2), pp. 99-170.
- REST, Jaime. (27/11/1964). El retorno del realismo. *Marcha* (1233), pp. 29-31.
- \_\_\_\_\_. (1968). *Tres autores prohibidos y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- REY, Rafael. (18/9/2014). Y porque no todo fue guerrilla [Entrevista a Magdalena Broquetas]. *Brecha* (1504). Recuperado de <<http://brecha.com.uy/y-porque-todo-fue-guerrilla/>>.
- REY TRISTÁN, Eduardo (Dir.). (2007). *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: golpes, dictaduras, exilios*. Santiago de Compostela: Universidade, Servizio de Publicacións e Intercambio Científico.
- RIAL, Juan. (1987). El imaginario social. Los mitos políticos y utopías en el Uruguay. Cambios y permanencias durante y después del autoritarismo. En SOSNOWSKI, Saúl (Comp.), *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya* (pp. 63-89). Montevideo: Universidad de Maryland/Ediciones de la Banda Oriental.
- RICO, Álvaro. (2006). De héroe y traiciones en la épica sesentista. En DEMASI, Carlos y PIAZZA, Eduardo, *Los héroes fundadores. Perspectivas desde el siglo XXI* (pp. 33-39). Montevideo: Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

- \_\_\_\_\_. (Comp.). (2008). *Historia reciente. Historia en discusión*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU). 348
- \_\_\_\_\_. (2009). Sobre el autoritarismo y el golpe de Estado. La dictadura y el dictador. En DEMASI, Carlos, MARCHESI, Aldo, MARKARIAN, Vania, RICO, Álvaro y YAFFÉ, Jaime, *La dictadura cívico militar. Uruguay 1973-1985* (pp. 179-246). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- RICŒUR, Paul. (1995). *Tiempo y narración*. [Trad. Agustín Neira]. México: Siglo Veintiuno Editores.
- \_\_\_\_\_. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. [Trad. Agustín Neira]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_. (2008). *Sí mismo como otro*. [Trad. Agustín Neira]. México: Siglo Veintiuno Editores.
- RIVERO, Elizabeth. (2011). *Espacio y nación en la narrativa uruguaya de la posdictadura (1985-2005)*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- ROCCA, Pablo. (2008). Sobre las letras y la dictadura (reflexiones básicas). En RICO, Álvaro (Comp.), *Historia reciente. Historia en discusión* (pp. 141-159). Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU).
- \_\_\_\_\_. (2010). Escribir para resistir (Notas sobre las letras durante la dictadura uruguaya). En AA.VV., *Recordar para pensar. Memoria para la Democracia. La elaboración del pasado reciente en el Cono Sur de América Latina* (pp. 105-115). Santiago de Chile: Ediciones Böll Cono Sur.
- \_\_\_\_\_. (2015a). *35 años en Marcha. Mapa de la escritura en el semanario Marcha 1939-1974*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- \_\_\_\_\_. (10-12/2015b). Dificultades de lo actual. Un panorama de la literatura uruguaya cercana. *Casa de las Américas* (281), pp. 24-39.
- \_\_\_\_\_. (Ed.). (2017). *Un proyecto latinoamericano. Antonio Candido y Ángel Rama, correspondencia*. Montevideo: Estuario Editora.
- ROMERO, Julia. (2008). Imagen de escritor. En AMÍCOLA, José y DE DIEGO, José Luis (Dir.), *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates* (pp. 112-125). La Plata: Al Margen.
- ROSENCOF, Mauricio. (3-4/1987). Literatura carcelaria. *Casa de las Américas* (161), pp. 12-24.
- ROSSIELLO, Leonardo. (6-12/1993). La literatura del exilio latinoamericano en Suecia (1976-1990). *Revista Iberoamericana* (164-165), pp. 551-573. Recuperado de <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5172/5330>>.
- RUFFINELLI, Jorge. (2/5/1986). El país de adentro y el país de afuera. *Brecha* (27), pp. 29.
- RUIZ, Marisa y SANSEVIERO, Rafael. (2012). *Las rehenas. Historia oculta de once presas de la dictadura*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo. Recuperado de <<https://archive.org/details/RafaelSansevieroYMarisaRuiz2012LasRehenas/page/n259/mode/2up>>.
- SAER, Juan José. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe.
- SAID, Edward. (2004). *El mundo, el texto y el crítico*. [Trad. Ricardo García Pérez]. Buenos Aires: Debate.

- SARLO, Beatriz. (12/1984). La crítica: entre la literatura y el público. *Espacios* (1), pp. 6-11.
- \_\_\_\_\_. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- SARTRE, Jean-Paul. (1957). *¿Qué es la literatura?*. [Trad. Aurora Bernárdez]. Buenos Aires: Losada.
- SCHMITT, Carl. (1991). *El concepto de lo político*. [Trad. Rafael de Agapito Serrano]. Madrid: Alianza Editorial.
- SCHÜCKING, Levin. (1950). *El gusto literario*. [Trad. Margit Frenk Alatorre]. México: Fondo de Cultura Económica.
- SECRETO, Cecilia. (2008). La travesía de los géneros: el espacio de la reescritura. En PIÑA, Cristina (Ed.), *Literatura y (pos)modernidad* (pp. 87-119). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- SELDEN, Raman, WIDDOWSON, Peter y BROOKER, Peter. (2001). *La teoría literaria contemporánea*. [Trad. Juan Gabriel López Guix y Blanca Ribera de Madariaga]. Barcelona: Editorial Ariel.
- SEMPOL, Diego. (2007). La historia blanca sobre el pasado reciente. En *Cuadernos de la historia reciente. 1968-Uruguay-1985. Testimonios, entrevistas, documentos e imágenes inéditas del Uruguay autoritario 2* (pp. 23-38). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- SETTI, Ricardo. (1989). *Diálogo con Vargas Llosa*. Buenos Aires: Editorial InterMundo.
- SILVA SCHULTZE, Marisa. (13/2/1987). Resistir era existir. *Brecha* (68), p. 12.
- SOSA SAN MARTÍN, Gabriela. (2019). Cómo testimoniar la resistencia cotidiana en el insilio. Acerca de Un viaje a Salto. *Revista de la Academia Nacional de Letras* (15), pp. 55-63.
- SOSNOWSKI, Saúl (Comp.). (1987). *Represión, exilio y democracia. La cultura uruguaya*. Montevideo: Universidad de Maryland/Ediciones de la Banda Oriental.
- STAROBINSKY, Jean. (2008). *El ojo viviente II. La relación crítica. Edición revisada y aumentada*. [Trad. Ricardo Figueira]. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- STREJILEVICH, Nora. (2005). El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90. *El Ortiba*. Recuperado de <http://www.elortiba.org/old/pdf/ElArtedenoOlvidar.pdf>.
- TAMAYO FERNÁNDEZ, Caridad. (2015). Mario Benedetti: hombre de un filo único. En BENEDETTI, Mario, *Materiales de la revista Casa de las Américas de/sobre Mario Benedetti* (pp. 7-18). La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- TCACH, César y SERVETTO, Alicia. (2007). En el nombre de la Patria, el Honor y los Santos Evangelios: las dictaduras militares en Argentina y Uruguay. En REY TRISTÁN, Eduardo (Dir.). (2007), *Memorias de la violencia en Uruguay y Argentina: golpes, dictaduras, exilios* (pp. 95-111). Santiago de Compostela: Universidade, Servizio de Publicacións e Intercambio Científico.
- TODOROV, Tzvetan. (1991). El discurso de la ficción. [Trad. Enrique Pezzoni]. En DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (pp. 301-305). México: Siglo Veintiuno Editores.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Mijaíl Bajtín: el principio dialógico*. [Trad. Mateo Cardona]. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- TRAVERSO, Enzo. (2018). *Melancolía de izquierda. Marxismo, historia y memoria*. [Trad. Horacio Pons]. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- TRIGO, Abril. (1997). Rockeros y grafiteros: la construcción al sesgo de una antimemoria. En BERGERO, Adriana y REATI, Fernando (Comp.), *Memoria colectiva y políticas de olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora. 350
- \_\_\_\_\_. (2003). *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario/Montevideo: Beatriz Viterbo Editora/Ediciones Trilce.
- URIBE MERINO, Catalina. (7-12/2006). Sartre y la figura del intelectual comprometido. *Ciencia política* (2), pp. 30-57.
- VENTURA, Antoine. (2010). Violencia política y literatura en Uruguay. En GONZÁLEZ, Cecilia, SCAVINO, Dardo y VENTURA, Antoine (Comp.), *Las armas y las letras. La violencia política en la cultura rioplatense desde los años 60 hasta nuestros días* (pp. 263-296). Bourdeaux: Presses Universitaires de Bourdeaux.
- VERANI, Hugo. (7-12/1992). Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario. *Revista Iberoamericana* (161-162), pp. 777-806.
- \_\_\_\_\_. (1996). *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- VERBITSKY, Horacio. (24/4/1987). El domingo de gloria de Raúl Alfonsín. *Brecha* (77), pp. 18-19.
- VEZZETTI, Hugo. (12/1996). Variaciones sobre la memoria social. *Punto de vista* (56), pp. 1-5.
- VIÑAR, Maren y VIÑAR, Marcelo. (1993). *Fracturas de la memoria. Crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- VOLÓSHINOV, Valentín Nikoláievich. (2009). *El marxismo y la filosofía del lenguaje (los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. [Trad. Tatiana Bubnova]. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- WHITE, Hayden. (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. [Trad. Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino]. Barcelona: Editorial Paidós.
- WILLIAMS, Raymond. (2000). *Marxismo y literatura*. [Trad. Pablo di Masso]. Barcelona: Editorial Península.
- ZAMBRANO, María. (2004). *La confesión: género literario*. Madrid: Ediciones Siruela.
- ZEITZ, Eileen. (1986). *La crítica, el exilio y más allá, en las novelas de Mario Benedetti*. Montevideo: Editorial Amesur.
- ZUBILLAGA, Carlos. (7-12/1992). La inserción de la conciencia crítica en el movimiento cultural uruguayo: cuestionamiento y respuesta al acontecer histórico. *Revista Iberoamericana* (161-162), pp. 769-775.

## 5. Bibliografía crítica sobre los autores del corpus principal

### 5.1. Sobre Carlos Martínez Moreno

- ALFARO, Hugo. (28/2/1986). Los días por vivir. *Brecha* (18), p. 32.
- ARGÜELLES, Juan Domingo. (24/4/1981). El color del infierno o la filosofía de la tortura. *El Día* [México], p. 28.
- BENEDETTI, Mario. ([1963] 1997). *Literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo: Editorial Planeta.
- BERRIEL, Nilo, DUTHU, Juan y REY, Jorge. (1994). Análisis del cuento “El caballito gris” de Carlos Martínez Moreno. En LAGO, Sylvia (Coord.), *Modalidades del discurso narrativo uruguayo de las últimas décadas (1960-1980)* (pp. 75-86). Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- BUTAZZONI, Fernando. (20/2/1987). Ese río oscuro [reseña de *El color que el infierno me escondiera*]. *Brecha* (69), p. 29.

- COLL, Loreley. (1991). La realidad fragmentada en *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno [Tesis de Doctorado]. ERA, University of Alberta. Recuperado de <<https://era.library.ualberta.ca/items/aef505c6-b731-44eb-969f-5512703ee945>>. 351
- ERRO-ORTHMANN, Nora. (12/1986). Entrevista a Carlos Martínez Moreno. *Hispanérica* (45), pp. 61-79. Recuperado de <[http://www.coleccionesdigitales.cl:1801/view/action/singleViewer.do?dvs=1492105238371~206&locale=en\\_US&VIEWER\\_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY\\_RULE\\_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true](http://www.coleccionesdigitales.cl:1801/view/action/singleViewer.do?dvs=1492105238371~206&locale=en_US&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true)>.
- FONTANA, Hugo. (7-12/1992). Carlos Martínez Moreno testigo de cargo. *Revista Iberoamericana* (161-162), pp. 1049-1058.
- FUMAGALLI, Laura. (1994). La violencia en la narrativa de Carlos Martínez Moreno. En LAGO, Sylvia (Coord.), *Modalidades del discurso narrativo uruguayo de las últimas décadas (1960-1980)* (pp. 33-52). Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- \_\_\_\_\_. (1997). Los días vividos. Sobre *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno". En LAGO, Sylvia (Coord.), *Narrativa uruguaya de las últimas décadas, 1960-1990. Las marcas de la violencia* (pp. 71-90). Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República.
- LAGO, Sylvia. (7/3/1986). Los fulgores internos de la palabra. *Brecha* (21), p. 30.
- MEYER, Roberto. (5/6/1987). Cristal empañado. *Brecha* (83), p. 30.
- PEYROU, Rosario. (1-2/1988). La novela como espacio crítico. *3era Orilla. Historia, literatura y sociedad en la Banda Oriental* (1), pp. 55-56.
- \_\_\_\_\_. (2010). Prólogo. En MARTÍNEZ MORENO, Carlos, *El color que el infierno me escondiera* (pp. 5-8). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- PINO, Mirian. (2000). Redes intelectuales. Nuevas posibilidades de estudio para las literaturas del Cono Sur (1970-1990). El caso del uruguayo Carlos Martínez Moreno. *SciElo. Literatura y lingüística* (12). Recuperado de <[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-58112000001200010](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112000001200010)>.
- \_\_\_\_\_. (2006). Retrospectiva: La crítica literaria en los 60 y las columnas culturales de *Marcha*. *Aisthesis* (39), pp. 7-25.
- PIZARRO, Carolina. (2016). El descenso a los infiernos en la narrativa testimonial latinoamericana: *El color que el infierno me escondiera* y *Frazadas del Estadio Nacional*. [Inédito].
- QUIJANO, Carlos. (7-8/1980). A veces la justicia se asoma por el mundo. *Cuadernos de Marcha* (8), Segunda Época, pp. 71-72.
- ROCCA, Pablo. (1995). Prólogo. En MARTÍNEZ MORENO, Carlos, *Los mejores cuentos* (pp. 5-11). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- \_\_\_\_\_. (1996). Carlos Martínez Moreno: ficción y realidad. En RAVIOLO, Heber y ROCCA, Pablo (Dir.), *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo* (pp. 167-189). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. (7-12/1951). Otra forma del rigor (II). Las ficciones de Carlos Martínez Moreno. *Número* (15-16-17), pp. 356-366.
- \_\_\_\_\_. ([1967] 1992). *Narradores de esta América II*. Montevideo: Alfadil Ediciones.
- RUFFINELLI, Jorge. ([1970] 1985). *Palabras en orden*. México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana.

- SOSA SAN MARTÍN, Gabriela. (2014). Carlos Martínez Moreno y su novela del exilio, *El color que el infierno me escondiera*. Un trabajo con el archivo del escritor. Ponencias II Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX. Recuperado de <<http://jornadasesilios.fahce.unlp.edu.ar/actas-publicadas>>. 352
- \_\_\_\_\_. (2015). Los imprecisos límites de la ficción. La contienda entre novela y testimonio y el debate mexicano en *Cuadernos de Marcha sobre El color que el infierno me escondiera*. [Sic], *Revista de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay* (12), pp. 53-62.
- \_\_\_\_\_. (2017). Los relatos que el infierno me escondiera. Sobre *La guerra sucia*, un proyecto inconcluso de Carlos Martínez Moreno. *Lo que los archivos cuentan* (5), pp. 239-269.
- STONE, Kenton. (1994). *Utopia undone. The fall of Uruguay in the novels of Carlos Martínez Moreno*. Cranbury: Associated University Press.
- SVIRSKY, Ruben. (3-4/1981). Cómo se deforma la historia. *Cuadernos de Marcha* (12), Segunda Época, pp. 101-106.

## 5.2. Sobre Fernando Butazzoni

- ACEVEDO, Hugo. (2/4/2006). El tigre y la nieve. *La Red 21*. Recuperado de <<http://www.lr21.com.uy/cultura/206934-el-tigre-y-la-nieve>>.
- ANTÚNEZ, Gustavo. (9/9/2016). Visión Nocturna [Entrevista a Fernando Butazzoni]. *Radio Uruguay* [Audio en podcast]. Recuperado de <[http://www.mec.gub.uy/innovaportal/file/92663/1/vision\\_160909\\_fernando\\_butazzoni.mp3](http://www.mec.gub.uy/innovaportal/file/92663/1/vision_160909_fernando_butazzoni.mp3)>.
- BLIXEN, Carina. (16/6/2006). Una novela imprescindible. *El País Cultural* (867), p. 10.
- DÍAZ GARBARINO, Patricia. (2001). Reivindico la utilidad de la ficción como herramienta para comprender la realidad [Entrevista a Fernando Butazzoni]. En LAGO, Sylvia (Coord.), *Ocho escritores de la resistencia (entrevistas y textos)* (pp. 11-35). Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República.
- \_\_\_\_\_. (2002). *El tigre y la nieve*. La voz compacta del logos. En LAGO, Sylvia, *El cuerpo como espacio político. Literatura uruguaya insurrecta* (pp. 223-238). Montevideo: Departamento de publicaciones de la Universidad de la República.
- \_\_\_\_\_. (2005). Cuerpo/s, ciudad/es como espacios de subversión en el relato testimonial latinoamericano. *X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional del Rosario)/Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación (Universidad Nacional del Litoral de Rosario). Recuperado de <<http://cdsa.aacademica.org/000-006/380.pdf>>.
- FERNÁNDEZ DE JUAN, Laidi. (22/4/2017-28/4/2017). El tigre y la nieve. *La Jiribilla. Revista de cultura cubana* (824). Recuperado de <<http://www.lajiribilla.cu/articulo/el-tigre-y-la-nieve>>.
- LAGO, Sylvia. (5/9/1986). “Poesía y verdad” de un texto violento. *Brecha* (46), p. 30.
- LARRE BORGES, Ana Inés. (2001). Fernando Butazzoni. En *Nuevo Diccionario de Literatura Uruguaya*, Tomo I (pp. 117-118). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental/Alberto Oreggioni.
- PEVERONI, Gabriel. (3/9/2016). La necesidad de la memoria. Reedición de *El tigre y la nieve* de Fernando Butazzoni. [Entrevista a Fernando Butazzoni]. *Caras & Caretas*. Recuperado de <<https://www.carasycaretas.com.uy/reedicion-tigre-la-nieve-fernando-butazzoni/>>.

- RICCIARDULLI, Andrés. (1/10/2016). De crímenes y castigos. *El Observador*. Recuperado de <<https://www.elobservador.com.uy/de-crimenes-y-castigos-n978304>>. 353
- SÁNCHEZ, Juan Manuel. (12/10/2016). Cicatrices políticas. *La Diaria*. Recuperado de <<https://ladiaria.com.uy/articulo/2016/10/cicatrices-politicas/>>.
- STIPANIC, Sergio. (6/10/1995). Escribir la historia sin esquemas. [Entrevista a Fernando Butazzoni]. *El País Cultural* (309), p. 7.
- STREJILEVICH, Nora. (2006). *El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos.
- TORRES, Alicia. (10/10/2014). Imaginar la realidad, un gesto narrativo. *Brecha* (1507), s/p. Recuperado de <<https://brecha.com.uy/imaginar-la-realidad-un-gesto-narrativo/>>.
- VERISSIMO, Laura. (2009). Taller sobre *El tigre y la nieve* de Fernando Butazzoni. *APU*. Recuperado de <[www.apuguay.org/sites/default/files/El%20tigre-taller.pdf](http://www.apuguay.org/sites/default/files/El%20tigre-taller.pdf)>.
- ZAPIOLA, Guillermo. (9/3/2014). Un vasto retrato de los años de plomo. *El País*. Recuperado de <<http://www.elpais.com.uy/divertite/vasto-retrato-anos-plomo.html>>.

## 6. Otra bibliografía citada

- CORTÁZAR, Julio. (1985). *Rayuela*. Buenos Aires: Editorial Seix Barral.
- \_\_\_\_\_. (1996). *Cuentos completos/1 (1945-1966)*. Buenos Aires: Alfaguara.
- POE, Edgar Allan. (2006). Las aventuras de Arthur Gordon Pym. *Biblioteca Virtual Universal*. Recuperado de <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/1140504.pdf>>.