

Los relatos que el infierno me escondiera Sobre “La guerra sucia”, un proyecto inconcluso de Carlos Martínez Moreno

Gabriela Sosa San Martín¹

Instituto de Profesores Artigas

Resumen

A comienzos de los años setenta, según analizo a partir de documentos encontrados en la Colección Carlos Martínez Moreno, el escritor uruguayo habría iniciado un proyecto de novela titulado provisoriamente “La guerra sucia”. Dicho proyecto –del cual se conservaron múltiples notas de trabajo y tres relatos– fue reutilizado por Martínez Moreno casi diez años más tarde, al escribir su última novela, *El color que el infierno me escondiera* (1981). La tarea de reescritura y ciertas mutaciones en el estilo del autor, los cambios en el tratamiento de referentes extratextuales desde un proyecto al otro, el papel en ese proceso de algunos relatos publicados con anterioridad en *De vida o muerte* (1971), y la preferencia por una expresión como “guerra sucia” para un posible plan de escritura constituyen algunos de los aspectos analizados en este artículo.

Palabras clave: Martínez Moreno - inéditos - tupamaros - guerra sucia - reescritura

Abstract

According to an analysis based on documents found in the *Colección Carlos Martínez Moreno* archive, at the beginning of the seventies, the Uruguayan writer must have begun working on a novel provisionally entitled “La guerra sucia”. This project –of which several working notes and three short stories were preserved–

1. Profesora de Literatura egresada del IPA, instituto en el cual actualmente trabaja como docente de Teoría Literaria y Crítica Literaria Contemporánea. Magíster en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Actualmente cursa su doctorado en Letras en la misma institución. Autora de diversos artículos sobre literatura uruguaya durante el período de la dictadura y la posdictadura y de *Oficio de escritor. Las escrituras del yo en la obra de Carlos Liscano* (Estuario, 2014), trabajo galardonado en 2013 con el Premio Anual de Literatura del MEC en la categoría ensayo literario inédito. Durante los años 2013 y 2014 organizó la *Colección Carlos Martínez Moreno* en calidad de investigadora asociada de la Biblioteca Nacional. Integra el Grupo de Estudios Autobiográficos en la órbita del CFE y el Equipo de Investigación “Cartografía Literaria del Cono Sur 1970-2010” dirigido por la Dra. Mirian Pino en la Universidad de Córdoba. Correo electrónico: gabrielasosasanmartin@gmail.com

was reused by Martínez Moreno almost ten years later, when he wrote his last novel, *El color que el infierno me escondiera* (1981). The task of rewriting and some mutations in the style of the author, the changes in the usage of extratextual references from one project to the other, the role some short stories previously published in *De vida o muerte* (1971) played in those changes, and the preference for a term like “guerra sucia” for a potential writing plan constitute some of the aspects analysed in this article.

Keywords: Martínez Moreno - unpublished - tupamaros - dirty war - rewrite

I

En 1955 Maurice Blanchot iniciaba su ensayo *El espacio literario* explicando en qué consistía la “soledad esencial” del escritor: la obra de arte, como una especie de “plasmación del espíritu creador” resulta infinita, de carácter inconcluso; visto desde el acto creativo, la necesidad de terminar el trayecto de escritura siempre responde a factores externos, como la presión de otros nuevos proyectos, o las exigencias editoriales. Culminar el proceso no puede dejar más que un vacío en el artista, en la medida que confirma una relación desigual: mientras el yo queda preso de la obra, esta ya nunca más le pertenecerá a quien la engendró; mientras el escritor solo parece ser dueño de un conjunto de palabras inconclusas –con un espíritu incompleto en ellas– la obra de arte, que en nada ya se parece a aquellas palabras –a aquel espíritu– muestra al mundo su forma concluida, que otros, siempre otros, leerán y disfrutarán. Frente a la “soledad esencial” y el desamparo, lo único que le resta por hacer a ese creador es “escribir siempre esa obra” (Blanchot, 1992, pág. 18). Como si volviendo a ella para buscarse a sí mismo pudiera contrarrestar la negación propia que supone la forma acabada.

La relación entre escritor y obra se complejiza cuando un proyecto de escritura no llegó, por diversos motivos, a culminar en lo que inicialmente se había previsto. Porque por un lado se creó algo “materialmente verdadero”, la “cosa misma” (Blanchot, 1991), con forma definitiva y no transitoria, y en condiciones –dada su existencia– de ingresar al vaivén de sus múltiples lecturas. No obstante esto, la “cosa escrita”, para seguir la terminología del autor francés, esa que inicialmente el escritor elaboró como producto de su intimidad, tiende a no perderse nunca de vista en estos casos inconclusos. Más que el resultado, lo que se vuelve significativo parece ser el recorrido, y en ese camino de escritura en el que se entrecruzan “sustituciones verticales, retrocesos, desplazamientos, expansiones, yuxtaposiciones,

interpolaciones, reducciones, supresiones, interrupciones, conexiones, desgajamientos, intersecciones” (Lois, 2001, pág. 43) queda discutida la afirmación de que el texto final –al que se arriba, como mencionábamos, por exigencias normalmente ajenas al proceso creativo– constituya el fin último. Cuando se opta por atender los caminos bifurcados, e incluso los abandonados por el escritor, su figura se vuelve múltiple: alguien suprimido por la obra misma y entonces ausencia en el lenguaje, alguien que lleva a cabo la acción materialmente concreta de escribir y reescribir en espacios y tiempos determinados –en sociedades determinadas–, alguien que busca jugar un papel relevante en la “defensa de la verdad de la obra” (Blanchot, 1991) cuando esta ya se ha echado a andar por el mundo.

En el año 2012, parte del archivo del escritor Carlos Martínez Moreno (Colonia del Sacramento, 1917 - Ciudad de México, 1986) ingresó a la Biblioteca Nacional conteniendo originales de textos éditos, abundante correspondencia, impresos de variada relación con el autor, copias de expedientes judiciales, junto a tantos otros documentos. Entre ellos, papeles escritos en diversas épocas, que formaban parte de proyectos no concluidos por su autor. En ciertos casos, solo se esbozaban por escrito algunas ideas más o menos conexas entre sí; en otros, llegaron a escribirse textos, fragmentos de textos, a concretarse posibles esquemas de trabajo que luego no se cumplieron o lo hicieron de manera parcial.

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 con fecha 9 de setiembre de 1972, conservados en la *Colección*, y que originalmente se encontraban junto a los fragmentos de la novela. Inicialmente parece haberlo titulado “La capucha”², y luego “La guerra sucia”, sin descartar nunca la posibilidad de que una denominación formara parte de la otra; escribe en la misma fecha que “La guerra sucia” es la idea de “La capucha” venida a más. “La capucha” es entonces solo una parte de “La guerra sucia”, pero líneas más abajo invierte, quizá equívocamente, la relación: “En ‘La guerra sucia’, capítulo de ‘La capucha’, podrá ir de todo”. “La guerra sucia” se impondrá finalmente, y “La capucha” se proyecta como una de sus partes. Optaremos por este criterio.

2. Los tres relatos que hemos recogido de la Colección Carlos Martínez Moreno, “Rolo”, “Marco Antonio” y “Elisa”, tienen en el extremo superior izquierdo del primer folio el título “La capucha”. Solo en el caso de “Rolo” el título no se encuentra tachado.

Escribir de margen o margen. — Promedio: 26-27 líneas de 60 espacios.

* En "La guerra sucia", capítulos de "La Capucha", podrá ir de tod. = Ana, graffiti, historias sueltas de la NG, etc.

No desproporcionas, con todo, el memorial que sea la capucha (aunque haya capítulos de diálogo entre el peso de los ojos vendados y otros presos, etc) Contrastados con los capítulos de ace (Landa, muerte desde la Catedral, etc.)

Revisar los cuadernos, que hay muchos para sacar de esta parte libre

* Fragmentos como "El caballero gris", "Antígona", "Los rezagos, M", también pueden ir, como bloque de ace que no buscan justificarse pero rechazarlos, sobre todo Antígona

(Atlántida, 9/11/72)

PROPOSICION DE TITULOS:

NOMBRE: _____ SECCION: _____ PARA PAG. _____

Ecuivalentes de 1 corillo en los cuerpos: 10 9 7 6 5

Una de las notas que organizan la escritura de "La guerra sucia", comentadas en este artículo. Fechada en Atlántida, el 9 de setiembre de 1972.

En cuanto a los elementos que le otorgan unidad al proyecto de escritura, existe un personaje que funciona casi siempre como narrador homodiegético, Galo, aunque sin que Martínez Moreno descartara la inserción de pasajes narrados en tercera persona.³ Este nombre poseía a su vez vinculación con otro proyecto inconcluso, que el escritor fue nombrando provisoriamente de distintas maneras: “Historias de Mitiogalo” a veces, “La novela gorda” otras, “La vida perdurable” también, pero aclarando en una entrevista que este último título tenía “una desventaja y es que podría suscitar un tipo de contradicción o de dialéctica con un título de Onetti” (Ruffinelli, 1985, pág. 150). Se trataba de una narración que iniciaba su historia en el siglo XIX y que tenía como uno de sus protagonistas al general Juan Manuel de Rosas,⁴ aunque el proyecto proponía algo mucho más ambicioso: iba a transcurrir “más o menos desde la dictadura de Latorre y tendría que llegar hasta nuestros días” (pág. 150). Quizá la última parte de aquella “novela gorda”, en ese terreno incierto al que habilitan los caminos de escritura abandonados, se confunda con “La guerra sucia”, por su temática, por las dificultades a las que se enfrentaba su concreción en 1970, como puede observarse en las palabras de una entrevista de ese año:

el presente de este libro [“La vida perdurable”] –lo que llamaríamos la tercera parte– es un presente que se está extendiendo por estos mismos días, y quisiera, al revés de lo que hacen los panfletarios, ver precisamente estos días con cierta perspectiva. Estoy muy metido, como usted sabe (y por otras razones) en las cosas que pasan en este país y se me ocurre que tengo una vivencia demasiado angustiada sobre muchos aspectos (pág. 151).

Presumimos que el narrador Galo se trata a su vez del “falso ciego forzado” que iba a protagonizar “La capucha”: un preso político, integrante del MLN-Tupamaros que, con la cabeza tapada, elaboraba sus recuerdos, alternados estos con “sus torturas (minuciosamente descritas), las historias de Ana como ventana al mundo, etc.”, explicaba el escritor en sus notas datadas en Atlántida.⁵ Más adelante agrega: “Pero no todo

3. Martínez Moreno 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’”.

4. Acerca del proyecto Historias de Mitiogalo Martínez Moreno conservó hasta su muerte una carpeta, en la que se aclaraba que eran materiales anteriores a 1977. Contiene un índice del posible conjunto de los textos, hojas sueltas con ideas a desarrollar y fragmentos de algunas narraciones: “El jinete y el tigre”, “Cotuta”, “La muerte del poeta”, entre otras. Colección Carlos Martínez Moreno.

5. Salvo aclaración expresa, remitiremos en lo sucesivo a las notas fechadas el 9 de setiembre de 1972 en Atlántida.

Respecto de la mención a “Ana”, en el relato “Elisa” aparece ese nombre para designar a la mujer del narrador, Galo; personaje solo mencionado y ajeno a la actividad que

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.”, refiriéndose a Rolo, protagonista del relato homónimo, y a su mujer, Mireya.⁶ Según se desprende de los apuntes de trabajo, la preocupación del creador consiste en mantener cierto 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.⁷

Podría pensarse que la búsqueda de este equilibrio se asentaba en el modelo faulkneriano, tomando como referencia la influencia que para Martínez Moreno –y para otros escritores pertenecientes a los círculos intelectuales del medio siglo rioplatense– tuvo el autor norteamericano, tal como lo observó Emir Rodríguez Monegal en 1967: “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” (1992, pág. 202). Rodríguez Monegal lo afirmaba a propósito del “tiempo circular” en la novela *Con las primeras luces* (1966) –dividida, desde el punto de vista narrativo, entre el monólogo del protagonista Eugenio mientras agoniza y su historia narrada en tercera persona–. Pero el recurso vuelve a pensarse para “La capucha”, ya que, al igual que en la novela de 1966, “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” (Rodríguez Monegal, 1992, pág. 203). A su vez, desde la narración de Galo y su entorno, Martínez Moreno buscaba “dar idea de la tortura serializada”. Es decir, trataba de encontrar el equilibrio entre el relato de una historia y lo que era, en realidad, la proyección de un presente que también se haría Historia.

Los tres relatos inéditos vinculados a este proyecto que hemos rescatado de la Colección, titulados “Elisa”, “Rolo” y “Marco Antonio” –dos de ellos acompañan este trabajo⁸– fueron con probabilidad escritos

su esposo mantiene dentro de una organización guerrillera: “¿Pero por qué no decirselo a Ana? Bueno: Ana no la conoce [a Elisa], es sapo de otro pozo. [...] Ana no sabe ni siquiera que existe” (pág. 5).

6. Ampliaremos las referencias a este texto.

7. Estos propósitos explican por qué Martínez Moreno conservó una extensa cronología que había armado desde 1966 a 1973, detallando sucesos políticos y sociales vinculados al accionar del MLN-Tupamaros. Asimismo, otra anotación enumera un “Repertorio de torturas”.

8. Por decisión de los titulares de derecho de la *Colección*, no se incluyó en esta revista la transcripción del relato “Rolo”.

sobre comienzos de los años setenta. Los dos últimos figuran una y otra vez en los esquemas que Martínez Moreno hacía y rehacía imaginando la lista de los posibles capítulos de esta novela que se titularía “La guerra sucia”: la “Historia de Rolo y de Mireya perseguida” quedaría luego reducida solo al nombre del protagonista, y la “Historia de Enrique” se transformaría en “Marco Antonio”, a los efectos, suponemos, de resguardar en su momento la identidad histórica del protagonista.⁹ De lo que habría sido el plan general de la novela, los papeles conservados en la Colección dan cuenta de algunos textos que habrían llegado a una primera versión, como los mencionados –aunque quizá no lo suficientemente concluidos como para que vieran a los ojos de su autor la luz editorial–, más algunos otros de los que figuran solo titulares.

“Elisa” cuenta el encuentro del personaje homónimo y Galo; este último, como mencionamos, casi siempre narrador, se ve obligado en este relato a recoger del coqueto apartamento de una profesora de arte escénico las pertenencias del joven tupamaro a quien ella diera alojamiento –“cobertura”– la noche previa, su última velada antes de morir baleado. Las especulaciones de Galo acerca de lo que habrán sido esas horas finales del muchacho –en especial la relación entablada entre Elisa y “el Flaco” durante el correr de la noche– y a partir de eso algunas de sus preguntas sobre el sentido de la vida y la muerte ocupan el centro temático de la narración. En el caso de “Marco Antonio”, el personaje que da nombre al relato funciona como “responsable” de Galo dentro de la organización guerrillera.¹⁰ La relación entrañable y jerárquica que los une se narra

9. En la cronología elaborada por Martínez Moreno (ver nota 7) figura el 27 de junio de 1972 el “suicidio de Enrique Faccinelli” [sic], sobre quien aclara: “En el libro Marco Antonio”. En la entrada siguiente, del 8 de julio, la historia de Rolo se asocia al siguiente acontecimiento: “Enfrentamiento en calle 17 metros entre Cuchilla Grande y Osvaldo Rodríguez. Muere Aurelio Sergio Fernández Peña y herida Cristina Cabrera Laport de Bidegain”.

Según registros recabados por la Secretaría de Derechos Humanos para el Pasado Reciente, dependiente de la Presidencia de la República, se trataba en el primer caso de Juan Rosendo Fachinelli, alias El Canario Enrique, quien muriera el 28 de junio de 1972 –había sido detenido el día anterior–. “Según lo testimoniado por Adriana Castera –detenida en la misma unidad militar– fallece al ser empujado desde lo alto de una escalera [del Batallón de Infantería N.º 1 ‘Florida’]. [...] La versión oficial indica que Fachinelli escapa de sus custodias, y atenta contra su vida, al tirarse desde los altos de una escalera” (Ficha personal, pág. 2. Disponible en: <http://sdh.gub.uy/wps/wcm/connect/sdh/a0c7cf6e-1cfe-4d59-b3d3-1cd43bce7263/FACHINELLI+Juan+Rosendo.pdf?MOD=AJPERES>).

En el segundo caso, y remitiendo a la misma fuente, figura el fallecimiento de Aurelio Sergio Fernández Peña el 8 de julio de 1972 en la “finca ubicada en Oficial 17 metros N.º 6361, a tres cuadras de Cuchilla Grande y Osvaldo Rodríguez, barrio Manga, Montevideo”. Y en cuanto a las circunstancias, se agrega: “Aurelio Fernández se resiste a ser detenido y es herido de muerte por los efectivos militares”. Estaba casado con Mireya Delgado Debali (Ficha personal, págs. 1-2 y 7. Disponible en: <http://sdh.gub.uy/wps/wcm/connect/sdh/e2edbf7a-e695-45f4-8ed4-e1fa58c-672fd/FERNANDEZ+PENA+Aurelio+Sergio.pdf?MOD=AJPERES>).

10. Téngase en cuenta que la interna del MLN-Tupamaros se estructuró en distintas co-

desde sus orígenes –tiempos en los que el movimiento llevaba adelante sus más destacados operativos, como la “toma de Pando” en la que Marco Antonio había participado¹¹– hasta la muerte del heroico militante dentro de un cuartel; el texto resulta una suerte de elegía en prosa, de semblanza apologética del compañero caído. Por último, en “Rolo” la visita de Galo a un amigo y su familia –la esposa y dos niñas pequeñas– en una zona que parecería ser las afueras de Montevideo se vuelve el estado de calma antes de la tormenta: vendrá luego el pronosticado pasaje de Rolo a la clandestinidad, las desgraciadas circunstancias en las que, sin quererlo, termine comprometiendo la seguridad de su propia mujer, el obligado abandono de las hijas.

lumnas. Según describe uno de sus dirigentes, Julio Marenales, “El 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” (<http://www.latinamericanstudies.org/uruguay/tupamaros-historia.htm>). Cabe agregar que 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 cada tupamaro fuera identificado internamente con un alias, ocultándose así su verdadera identidad, sus datos familiares, laborales, etc. Por más información, consultar la investigación de Clara Aldrighi, *Memorias de la insurgencia. Historias de vida y militancia en el MLN-Tupamaros. 1965-1975* (2009).

11. La llamada “toma de Pando” fue uno de los operativos –quizá el más famoso– del movimiento armado MLN-Tupamaros. 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 varias víctimas. A una de ellas, el tupamaro Jorge Salerno, Martínez Moreno le dedica parte del último capítulo de su novela *El color que el infierno me escondiera* (1981), sobre la cual hablaremos más adelante. Puede consultarse acerca de este hecho histórico, *8 de octubre de 1969. La toma de Pando. La revolución joven* (2005) de Rolando Sasso, para mencionar bibliografía específica sobre el episodio.

deliberadas

MARCO ANTONIO

rajando

Si E. quiere pagar, si se queman.

Hay, sí, cosas que yo sabía de él: que había ^{estado} ~~participado~~ en Pando, que había manejado ^{se} un rémice, que había ~~estado~~ salvado a campo traviesa. Y poco a nada más. Sí: a veces sus lecturas, a menudo su jovialidad, ^{mejos} veces su inteligencia crítica. ~~Éste~~ Era un hombre sin historia y sin familia, si había que creer a sus silencios ~~total~~. También yo debía ser para él un hombre sin historia y sin familia, porque ni preguntaba ni dejaba decir. ^{yo así en un patito}

Estaba a la hora concertada en el sitio convenido. Transmitía las instrucciones, se íamos tomar un café. ~~Yo iba a estar~~ Se preocupaba por mí en ~~los~~ términos ~~que~~ generales: sobre la importancia de llevar los documentos // encima, sobre el modo de afrontar las situaciones concretas que me detallaba. No me jodás, Marco. Ya lo sé. ¿O qué te creés que soy? ~~XXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ De las cosas en que los dos creíamos, de los valores que nos habían arrastrado a la acción, jamás ^{se} hablaba. Estaban sobreentendidas, como el sexo de las mujeres o la composición ~~del aire~~ del aire.

Reía, ~~yo~~ 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. ~~Reía, yo~~ ~~que~~ ~~me~~ ~~miraba~~ ~~la~~ ~~cara~~, no me dejaba que se le mirase en el ~~curso~~ curso de algunas comisiones que emprendíamos juntas. Y salvo lo que yo había pasado a ser historia general del movimiento, y había sido secularizado hasta acabar por convertirse en tema de todos, como Pando, no ~~me~~ 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. ~~Yo~~ ~~que~~ ~~me~~ ~~miraba~~ ~~la~~ ~~cara~~

~~Yo~~ ~~que~~ ~~me~~ ~~miraba~~ ~~la~~ ~~cara~~ ^{esto}

-Tuvo ^{este} de buena ~~condición~~ -decía-, además de su buen plantamiento militar, y tal vez por eso mismo: fue ^{cumplido por gente que se} ~~mucho~~ ~~por~~ ~~mucho~~ ~~que~~ ~~se~~ ~~descendió~~ ~~de~~ ~~ese~~ y hubo cosas que salieron ~~de~~ al metro. ^{Evitar decir "un descensamiento", echar por delante el hecho de haber estado allí.}

Sólo era capaz de descompartmentar -y eso muy pocas veces- a quie-

nes ya habían muerto, a condición de no descompartimentarse a propósito ~~de~~ de ellos.

La amistad, de la que hablaba sin darle nombre, era para él una suerte de fraternidad de la idea y del pelizco; ^{jamás el} no precisaba decirse, ~~no~~ no había por qué saber ~~que ni cómo~~ ^{para} por qué razonarla.

-qué buen tipe era, qué xren tipe. ~~Así que~~ ~~kiaxxxx~~ Lloré cuando ^{leí} ~~en~~ las diarias que le habían asesinads.

~~Así que~~ Salerno: Clevé unas cuantas días en el bolsillo del saco el recorte de diario y después le quité, para no ~~identificarse~~ ^{para no} identificarse si le agarraban. Lo llevé y volvía a mirarlo, ^{para no olvidar el grado y las cru-} ~~para~~ ^{zadas} ~~de la~~ ^{de la} ~~lucha.~~ "Salerno está muriéndose", ^{criticaba} ~~era~~ el título. Y en la foto un muchacho caído y estre (sí, porque también era un muchacho aunque fuera de la Metro) mirándole morir, apoyando un pie sobre el cuerpo caído: "Salerno está muriéndose". Y nadie iba a hacer por él algo más que verle morir, nadie iba a hacer más que retratarse con él poniéndole un pie encima, como si ^{al} ~~un~~ muchacho baleado y desangrándose y agonizante no fuera más que el tigre de un safari.

~~Vie al pasanté~~ ¿De cuánto tiempo atrás lo conocías? -No, lo conocí ese mismo día, hicimos algo juntos ese día. Hasta ese día, nunca lo había visto. ~~Así que~~

¿Ers todo, e Marco ~~Así que~~ lo decía tan sólo porque negar esa amistad en el tiempo lo ~~descompartimentaba~~ ^{descompartimentaba}, ~~Así que~~ ya que el estre no podía precisar lo. Ahers eres que no, que era cierto, que lo conocí ese mismo día y que la historia de esa relación ^{bu} ~~era~~ suficiente, con haber durado lo que había durado y con haber terminada de ese modo. No había visto ^{el} ~~en~~ ^{de Salerno} ~~el~~ ^{retrato} ~~en~~ el coche (sólo contaba las historias por sus narceiones, por sus vaciadas, por lo que no habían sido); ~~Así que~~ cuando iban llevando la Caja con los ^{restos} ~~restos~~ ^{del} ~~del ^{compañero} ~~compañero~~ ^{que} ~~que~~ ^{se} ~~se~~ ^{miraban} ~~miraban~~ hacia adelante, ~~Así que~~ se mirasen entre ellas. El brazalete, llegado el momento, le diría a cada uno que ^{era} ~~era~~ ^{un} ~~un~~ ^{pedir que no} ~~pedir que no~~ confiar en el estre. ^{Acaso} ~~Así que~~ no habían ido siquiera en el mismo coche. Pero se habían visto y hablado y entendido y ayudado en un momento de la acción.~~

-no decía cuál, y eso era suficiente, no se precisaba más. Recuerda ahora la zanja en que estábamos mientras, supongo, era ^{de noche} ~~de noche~~ ^{en el cansancio} ~~en el cansancio~~ había perdido la cuenta de las horas y él, ~~Así que~~ para impedirme que durmiese, me la

Handwritten note: Marco Antonio... el estre... el coche...

Handwritten note: no acordaba haberlo visto en el grupo de ido.

Handwritten note: pensaba tal vez que no debía importarme en un il cómo decirlo.

Handwritten note: -volvían a... cortejo

Primeros dos folios del relato "Marco Antonio", uno de los relatos conservados del proyecto inconcluso "La guerra sucia".

Como es de suponer, el emprendimiento de descifrar este proyecto de “La guerra sucia” vuelve relevantes sus posibles puntos de contacto tanto con la obra editada del autor como con las diversas circunstancias de vida que lo rodearon, el entorno político y social. También resulta especialmente esclarecedor el acceso a los “textos redaccionales” (Lois, 2001, pág. 4) – como notas o planes de trabajo que den cuenta del proceso de gestación– y a la documentación recabada por el escritor durante la génesis de los textos –que en el caso de Martínez Moreno este muchas veces utilizó como fuente de sus obras–. Es de esa manera que los proyectos inconclusos van logrando mayor legibilidad.¹²

II

En los tres relatos –“Elisa”, “Marco Antonio” y “Rolo”– la prosa de Carlos Martínez Moreno mantiene los vestigios de aquel estilo que demostrara cultivar desde sus primeras publicaciones de los años cincuenta: “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, pág. 174). Si se observan las sucesivas correcciones de los originales mecanografiados, estas por lo general agregan más que suprimen, en especial adjetivos o adverbios:

“el musgo **afelpando**, en lo oscuro”
“avidez **mercantil** del canal”
“ojos vacíos, nocturnos, **lacustres**, acuosos, ausentes”
“las **toscas** historias de los vecinos”
“ojos **vanidosos** y entornados y cariñosos y burlones”
“aflojando **empapando** las palabras”
“el horror **detallado**, **minucioso** y tranquilo”¹³

12. Élica Lois realiza la distinción dentro de la crítica genética de dos tipos de estudios: por un lado “la genética ‘escenérica’, que estudia todos los documentos autobiográficos que hayan desempeñado un papel en la concepción y en la preparación de una obra”; por otro, “la genética ‘manuscrita’ o escritural, que estudia las variaciones del manuscrito de redacción” (Lois, 2001, pág. 37). Aunque más adelante repararemos en cierto cotejo de algunos pasajes, atendiendo sobre todo variantes entre distintas versiones publicadas, nos referimos especialmente en este caso al primer tipo de estudio.

13. Todos los ejemplos extraídos del relato “Rolo”. He señalado con negrita los adjetivos o adverbios agregados a mano a la versión mecanografiada. Colección Carlos Martínez Moreno.

A veces son agregados fragmentos enteros, como en el comienzo del relato “Elisa”, en el cual la protagonista abre la puerta de su apartamento para recibir a Galo, a la mañana siguiente de su noche con “El Flaco”; el ejemplo resulta ostensible a los efectos de visualizar cómo la prosa de Martínez Moreno va abigarrándose con las nuevas correcciones:

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.¹⁴

También se modifican finales de párrafo, al agregar frases breves que provoquen cierto contraste con los alambicados enunciados anteriores. Así, por ejemplo, el momento en el cual Galo descubre que su “responsable”, Marco Antonio, ha caído preso, y pese a todo confía plenamente 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**”.¹⁵

Por otro lado, 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 espejo de los miedos de una sociedad” (Martínez Moreno, 1994, pág. 163). El caso de estos textos, 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 indisoluble relación entre la forma y el contenido: si el estilo del escritor 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, a veces incluso –eran textos que estaban ensayando nuevos rumbos expresivos– empobrecedor de un

14. Sin tomar en cuenta las sustituciones que aparecen en el fragmento, indico con negrita estrictamente lo agregado a mano a la versión mecanografiada. Colección Carlos Martínez Moreno.

15. Relato “Marco Antonio”. La negrita indica el agregado manuscrito al final del párrafo. Colección Carlos Martínez Moreno.

estilo propio. Uno de sus desafíos consistía en introducir un vocabulario nuevo, verosímil al tipo de personajes –jóvenes tupamaros casi siempre– que ahora 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.¹⁶

“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”

Las citas, en boca de Marco Antonio y dirigiéndose a Galo en diversas oportunidades del relato, asumían una suerte de rol docente, para el que el personaje utilizaba un lenguaje sencillo e informal, ese mismo al que Martínez Moreno parecía haberle huido en épocas anteriores.¹⁷ Por cotejo de datos, sabemos que la variedad diastrática que el escritor pretendía otorgarle a su personaje correspondía precisamente a la de alguien acostumbrado a enseñar: un profesor de Dibujo de Educación Secundaria, estudiante también de Facultad de Arquitectura,¹⁸ aunque en el relato se aclare que dentro de la organización esas diferencias terminaban resultando poco relevantes: “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”.

La década del setenta iniciará entonces una nueva etapa en la producción literaria de Martínez Moreno, modificando en algún punto la raíz de una estética. Su novela publicada en 1974, *Tierra en la boca*,¹⁹ que se encontraba también en proceso de escritura durante el período de gestación de “La guerra sucia”, muestra precisamente ciertas búsquedas: en ella, donde se narra la peripecia de dos delincuentes menores –dos “chorros” en

16. Relatos como “El simulacro”, publicado por primera vez en 1959, que tiene como protagonista 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), siempre situadas en los conflictos existenciales de cierta clase media uruguaya.

17. Escribía Emir Rodríguez Monegal sobre el estilo de Martínez Moreno en la revista *Número*: “horror a la facilidad, a la abdicación del rigor, al coloquialismo en la creación” (Rodríguez Monegal, 1951, pág. 357).

18. El dato ha sido extraído de la ficha personal de Juan Rosendo Fachinelli, disponible en la página de la Secretaría de Derechos Humanos para el Pasado Reciente. Ver nota 8 de este trabajo.

19. Aunque el primer título registrado en los originales fue “Alguien tiene que enterrarlos”, finalmente la novela se publicó en Buenos Aires (por Editorial Losada) en 1974, como *Tierra en la boca*. Escribe Martínez Moreno en una nota: “[“La guerra sucia”] puede estar ya haciendo fuerza para quitarle sitio a Font”, es decir, a uno de los protagonistas de *Tierra en la boca*.

la jerga rioplatense— transformados en asesinos al robar infructuosamente una carnicería de barrio, Martínez Moreno debió incursionar, para retratar a sus personajes, por registros lingüísticos que conocía a través de su actividad como abogado de oficio, pero que de hecho resultaban muy ajenos a él y a su literatura hasta el momento. Expresaba el escritor en una entrevista: “Se habla en el libro [*Tierra en la boca*] según las pobreza, atonías, reiteraciones y limitaciones que, en una tónica naturalista, no podían transgredirse sin desvirtuar a los personajes” (Ruffinelli, 1985, pág. 172). Pero la decisión de incursionar en otros lenguajes terminó respondiendo a un propósito que llegó mucho más allá de la novela en cuestión; consistió más bien en una revisión estética de mayor aliento, que de alguna manera tendría consecuencias en su producción literaria de ahí en adelante. Es así que ya en 1970 Martínez Moreno afirmaba, en una entrevista que le hiciera Jorge Ruffinelli y que hemos citado: “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” (pág. 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.²⁰ Cómo retratar la figura del militante tupamaro, su compleja situación política y social, sin que eso supusiera entrar en simples maniqueísmos a los que la gravedad de las circunstancias tendía a impulsar, constituía uno de los grandes desafíos. Cómo hacer literatura con ese material contemporáneo, que se encontraba

20. En el caso de Martínez Moreno, la 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 irse en 1977 a España. Algunos títulos del semanario *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). Fueron reunidos en *Los días que vivimos* (1994).

Luego, durante el exilio, la actividad no cesó: tómense como ejemplos 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— y su activa participación en diversas organizaciones que buscaban combatir la dictadura: SIJAU (Secretariat International des Juristes pour l’ Amnistie en Uruguay), Convergencia Democrática Uruguay, entre otras.

a la vuelta de la esquina, sobre el que todos los uruguayos opinaban, 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 fácil encasillamiento político con *El paredón* (1963), novela en la cual había ficcionalizado 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, las más variadas opiniones políticas de la crítica literaria se habían acercado en un punto, más allá de los matices en su formulación. Por ejemplo en 1963 escribía Mario Benedetti sobre *El paredón*: “más de un probable consumidor entró en librerías con la pregunta: ‘¿Es pro o es contra?’” (1997, pág. 247). Por su parte, Emir Rodríguez Monegal lo haría de esta manera, cuatro años más tarde: “*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” (1992, págs. 195-196). Aunque las dos opiniones no coincidan acerca de qué valorar en la novela, aunque manifiesten, desde su distancia ideológica, una parte del debate que significó la aparición de *El paredón*, lo cierto es que ninguno de los dos comentarios podía atribuirse el derecho de ver en ella un claro mensaje político partidario.

La figura del militante tupamaro tendrá sus primeros esbozos en relatos como “Marco Antonio”, de cariz más bien apologético;²¹ podría especularse que su no publicación también se debió en los años setenta, no solamente a una búsqueda estética que todavía le resultaba a su autor dudosa en los resultados obtenidos, sino especialmente por la mirada que el creador intentaba organizar respecto de una “guerra sucia” que tan de cerca lo tocaba. Vuelvo sobre una cita de la entrevista a Martínez Moreno en 1970: “Estoy muy metido [...] en las cosas que pasan en este país y se me ocurre que tengo una vivencia demasiado angustiosa sobre muchos aspectos”. Y agrega: “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, 1985, pág. 151).

El proyecto “La guerra sucia” se gestaba en 1972, o sea, con gran cercanía –casi simultáneamente– a los acontecimientos que pretendía narrar. Especulábamos que quizá eso impidió en una primera etapa el avance del proyecto, dada la insistencia con que luego Martínez Moreno hablaría una década más tarde de *El color que el infierno me escondiera*

21. Ver, por ejemplo, el final de “Marco Antonio” en la transcripción del texto.

(1981) como un texto posible dada la distancia temporal y espacial necesaria respecto del Uruguay de aquella “guerra sucia”. Su última novela se publicaría lejos, en México, durante el exilio.

[A *El color que el infierno me escondiera*] 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, 1986, pág. 65).

En algún sentido, el tiempo que separa el proyecto de “La guerra sucia”, no concluido a comienzos de los setenta, y la concreción de *El color que el infierno me escondiera* (1981), casi diez años más tarde, explica quizá también la distancia entre la gesta de algunos tupamaros heroicos y una visión más bien desencantada de su caída, “cruel”, en palabras de Rosario Peyrou, “con la crueldad del que rechaza los maniqueísmos, del que se exige una mirada lúcida y un rigor ético sin renuncias. Dolorosa, por eso mismo” (1988, pág. 55).

III

“La guerra sucia” también preveía incluir algunas narraciones vinculadas al contexto político y social de aquellos años que ya habían sido publicadas hacia fines de 1971, en un libro de relatos titulado *De vida o muerte*.²² Escribe en sus notas Martínez Moreno: “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’”.²³

Efectivamente: estos insumos sirvieron, no para el proyecto de “La guerra sucia” al que no terminó de dar forma, sino casi diez años más tarde para escribir su última novela, *El color que el infierno me escondiera*. Si bien “El caballito gris” no se incorporó –era el relato de la detención de una pareja adolescente de actores *amateurs*, más dedicados a hacer el amor que la revolución–, “Lo reconozco, Miraballes” en cambio lo haría casi sin modificaciones del texto. Se tituló en *El color que el infierno me*

22. *De vida o muerte* se publicó en Buenos Aires, por Siglo Veintiuno Argentina Editores.

23. Subrayados en el original.

escondiera “Monólogo de Ulyses”, para aludir ahora 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 Julio Marenales como uno de sus raptos.²⁴ Por último, y tal como lo había anticipado Martínez Moreno en apuntes de trabajo, sería el texto “Ni siquiera Antígona” el de mayores modificaciones.

En *De vida o muerte* de 1971, el texto “Ni siquiera Antígona” presenta una voz narrativa que se acerca al registro propio de la crónica policial y que al mismo tiempo evidencia su simulación. Se establece un uso permanente de la ironía, siempre al servicio de la denuncia política y social; ironía que le permitía al escritor establecer guiñadas y complicidades con un público de amplio espectro –asiduo lector de la prensa periódica– y contemporáneo a los hechos referidos, testigo también directo de la orientación política de cierta prensa local que comentaba lo sucedido haciendo pleitesías con un sistema represivo y para muchos inhumano: “[El diario] *El País* escribe que tiene fotos del cuerpo carbonizado, pero que son tan horrosas que se resiste a publicarlas, por más que sería ejemplarizantes para todos estos jovencitos extraviados...” (Martínez Moreno, 1971, pág. 102). La voz narrativa, ese falso periodista de crónica roja, relata dos de los acontecimientos más relevantes en el accionar del MLN-Tupamaros corriendo el año 1970, aunque casi nunca dando los nombres de los involucrados: por un lado, la ejecución el 10 de agosto del funcionario del FBI Dan Mitrione, que brindaba 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.²⁵

24. En la versión de 1971, el tupamaro detenido y acusado de intervenir en el secuestro que oficia de narratario se nombra “Miraballes” y no directamente “Marenales” como sí ocurre en *El color que el infierno me escondiera*. Asimismo, el nuevo título del capítulo, “Monólogo de Ulyses” orienta sin velaciones la identificación del narrador hacia la figura de Ulysses Pereira Reverbel.

25. Los datos se han extraído de la ficha personal de Roberto Rhon, disponible en la página de la Secretaría de Derechos Humanos para el Pasado Reciente (Presidencia de la República), <http://sdh.gub.uy/wps/wcm/connect/sdh/0968dcfe-bead-408d-9e58-ee511e54f14b/RHON+FERNANDEZ+Roberto.pdf?MOD=AJPERES>.

Cabe destacar que una de las fuentes utilizadas en la ficha de Rhon es precisamente un fragmento de *El color que el infierno me escondiera* de Martínez Moreno, en el que se transcribe el diálogo entre un periodista y un bombero el día del atentado al Bowling. Esto es, el texto literario se equipara como documento histórico a las declaraciones de los testigos del hecho.

Los informes policiales y militares resultan muy imprecisos respecto del apellido de una de las víctimas: “Rhon”, “Rhom” o “Ron”, según el caso. En *El color que el infierno me*

Pero la estructura y el juego de las voces textuales en “Ni siquiera Antígona” resultan un poco más complejos que lo mencionado hasta el momento. Porque no solo propone 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 el semanario *Marcha* y otros medios; tan afín asimismo 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 también con el uso de la técnica que él mismo entendió en sus notas como un *collage* de registros lingüísticos, y que sin duda hacía eco en algunas de sus lecturas –James Joyce, para mencionar un nombre célebre–: “[En] “La guerra sucia” [...] jugarán desde elementos de la N. G. hasta comunicados (utilizados en forma de *collages*, eligiendo los más feroces) de las Fuerzas Conjuntas”, escribía en una de sus notas.

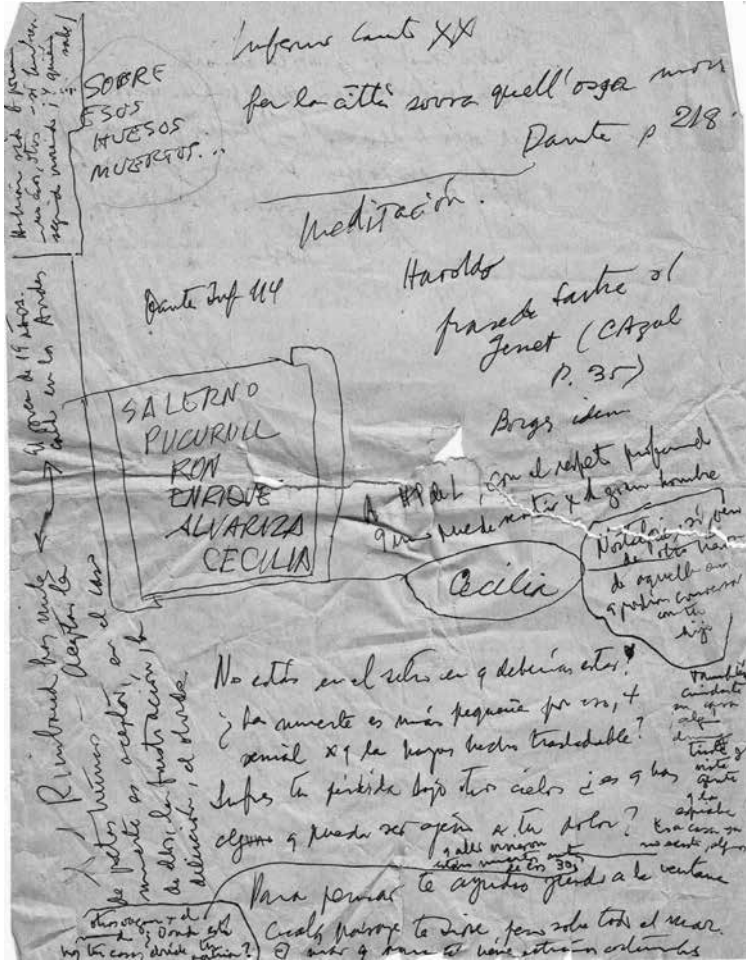
Es la técnica del *collage* verbal la que le permite ir alternando aquella narración con otros dos registros: por un lado, un conjunto de citas extraídas de los medios de prensa que informaban de muy diversa forma la noticia del atentado al Bowling –el semanario *Marcha*, el diario *El País*–, y extractos de locuciones radiales sobre el mismo tema. Por otro lado, intervenciones de los personajes de la tragedia *Antígona* de Sófocles –Hemón, Creonte, la propia Antígona– refiriéndose al conflicto moral, social, político que suponía la sepultura del cuerpo de Polinice. Esta alternancia le permitía al escritor, con transparencia, establecer los lazos entre las circunstancias de la tragedia clásica y la de la muerte de los jóvenes tupamaros, especialmente la de Roberto Rhon, a quien las fuerzas policiales y los bomberos habían dejado morir entre los escombros por su condición de “sedicioso”, según denunciaba el semanario *Marcha*. El relato de Martínez Moreno adhería a la denuncia recogiendo datos y documentos a su favor.

Diez años más tarde, en 1981, cuando Martínez Moreno dé a conocer *El color que el infierno me escondiera* –novela ganadora en México del concurso Proceso-Nueva Imagen en la categoría de narrativa– “Ni siquiera Antígona” se incorporará con importantes modificaciones y reducido notoriamente en extensión al capítulo final, “...Sobre esos huesos muertos”. Los pasajes transcritos de la tragedia griega habrán desaparecido; en cambio, para mantener en pie la lectura del texto en clave literaria, los veintidós capítulos que integran la novela se inician sistemáticamente con un epígrafe de la *Commedia*.²⁶ El último no es excepción a ello: “...e

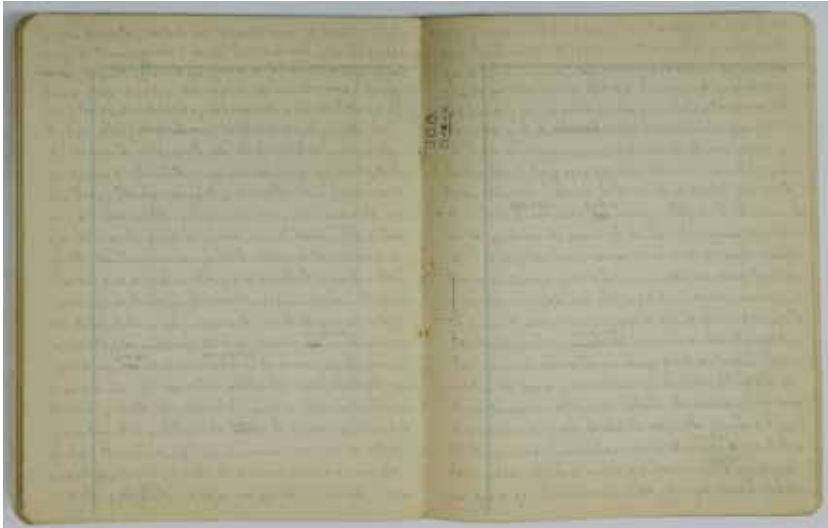
escondiera aparece identificado como “Aurelio Ron”.

26. También el título mayor fue extraído del “Purgatorio” dantesco, canto I, verso 129: “quel color che l’inferno mi nascose”.

pronti sono a traspasar lo rio”, escribe Dante –y cita Martínez Moreno– en el verso 124 del canto III del “Inferno”, aludiendo al río Aqueronte que debían traspasar las almas condenadas de los recién fallecidos. Contraste con ese otro muerto –Roberto 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”.



Plan general de *El color que el infierno me escondiera*, creado durante el proceso de creación de esta novela. En la mayor parte de los casos, los capítulos por escribir o ya en construcción se identifican con los sucesos históricos a los que remiten: el secuestro de Gaetano Pellegrini Giampietro, el atentado al Bowling Club de Carrasco, o la muerte del peón rural Pascasio Báez, entre otras acciones llevadas adelante por el MLN-Tupamaros. La mayor parte de estos “titulares” cobraron forma en la novela, aunque alguno se descartó, como el referido a la “toma de Pando”.



Afiche promocionando en México la publicación de *El color que el infierno me escondiera* en 1981.

El otro acontecimiento relevante del MLN que había sido recreado en “Ni siquiera Antígona”, la muerte del funcionario norteamericano del FBI, no tiene cabida en el último capítulo de *El color que el infierno me escondiera*. Ya se le dedicaron tres anteriores –titulados “El asesor I, II y III”– en los cuales se contó con lujo de detalles sus clases de entrenamiento en sofisticadas técnicas de tortura a integrantes de las fuerzas armadas uruguayas, las circunstancias de su secuestro por parte del MLN, los pormenores de su ejecución. El propósito del capítulo final, “...Sobre esos huesos muertos”, consiste en distanciarse de una figura autoral casi invisibilizada tras la trama, ese gran arquitecto de un complejo juego de voces textuales, como había funcionado en el resto de la novela. Las últimas páginas parecen querer suspender por un momento la mediación novelística y denunciar a viva voz el desasosiego del escritor frente a la muerte de jóvenes guerrilleros con nombre y apellido identificables, documentados: Jorge Salerno, Fernán Pucurull, Cecilia Gianarelli, y otros. Junto a estas historias, Martínez Moreno hace irrumpir lo ensayístico, y en especial lo testimonial y lo autobiográfico. Por ejemplo, el dolor del exiliado –“Es posible sentir nostalgia, sí. Pero no solo de la tierra, sino fundamentalmente de la gente” (Martínez Moreno, 1981, pág. 259)–, la ausencia de seres queridos y de lugares –con el agravante de que la propiedad que perteneciera a Martínez Moreno y su familia en Montevideo, ubicada en la calle Verdi del barrio Malvín, sufrió un atentado con bomba en 1972–. Así culmina *El color que el infierno me escondiera*: “Hoy esa casa está deshecha [...] Pero todo esto, si lo meditamos mejor, se revela anecdótico, inconsistente y falso. ¿Dónde estará hoy tu casa, dónde tu patria?” (pág. 260).

Algún ensayo crítico sobre la novela ha querido alejar este texto de géneros considerados de no ficción, y por ello, durante mucho tiempo, de valoración menor:

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, pág. 55).

El cierre de *El color que el infierno me escondiera* en alguna medida reafirma esa concepción, de larga data y por demás aceptada en los ochenta, de que lo anecdótico supone un proceso de “novelización” para convertirse en literatura: los referentes pueden seguir siendo muy precisos, reconocibles; las fuentes están desplegadas a la vista de todos, se incorporan al entramado, y los muertos identificados con nombre

y apellido –tampoco el autor evita algunas marcas autobiográficas–. Pero la distancia entre la escritura de los acontecimientos en 1971 y su reelaboración posterior radica en la apuesta de Martínez Moreno a que los referentes se supediten crecientemente a la retórica del literato. Porque si el escritor buscaba posicionarse política e ideológicamente frente a hechos de su país que en nada le habían sido ajenos, la manera de llevarlo a cabo como novelista²⁷ –no como cronista, no como testimoniante–, en un país lejano al Uruguay como México y diez años más tarde de aquellos sucesos, permitía un mayor despliegue de la imaginación: en las intencionalidades y sentires de los protagonistas, en posibles diálogos entre ellos. Si bien las citas extraídas de la prensa no desaparecieron en la nueva versión, en general quedaron reducidas, declinaron su protagonismo en favor de la voz narrativa central. Incluso en algún caso la supresión de toda referencia bibliográfica –como el fragmento de la nota del semanario *Marcha* del 2 de octubre de 1970 titulada “Vida bajo escombros”, que se identificaba con claridad en 1971 para luego desaparecer su fuente– hace pensar en la proyección de un nuevo público lector, acorde a las nuevas circunstancias del escritor exiliado y sus propósitos de alcance y repercusiones de *El color que el infierno me escondiera*.²⁸

Con ese propósito Martínez Moreno procede, por ejemplo, cuando narra las circunstancias del entierro de Fernán Pucurull, otro joven tupamaro asesinado en 1970.²⁹ En “Ni siquiera Antígona” el relato había sido muy escueto, casi una digresión inserta dentro de los sucesos acaecidos en el Bowling unos meses más tarde. La historia de Pucurull solo remitía

27. Aunque no me detendré en esta oportunidad en el problema de caracterizar *El color que el infierno me escondiera* como una novela, remito a mi artículo “Encrucijadas de la ficción. (Un texto incómodo: *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno)” (2017).

28. Cabe observar, por ejemplo, cómo el texto de 1971 se propone denunciar a algunas 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 por lo tanto, según lo presenta el texto, posible cómplice en las intencionales demoras al rescate del cuerpo entre los escombros de Roberto Rhon. La supresión posterior de su identidad hace pensar, no en la desaparición de la denuncia, que es firme, sino en cierto despojo de lo circunstancial; es decir, las formas de denuncia y los públicos intervinientes cambiaron a la hora de publicar en México *El color que el infierno me escondiera*.

29. Según registros recabados por la Secretaría de Derechos Humanos para el Pasado Reciente, ya citada, 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+PENNA+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”.

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 solo pudieron observar el cuerpo durante un instante a través de una mirilla del ataúd, porque les prohibieron destapar el cajón; algunos estudiantes del lugar que acompañaron el entierro cantando el himno nacional. En *El color que el infierno me escondiera*, en cambio, el episodio gana protagonismo, adquiere un apartado propio y el escritor 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, pág. 245), exige la madre una y otra vez. El Himno en boca de los estudiantes de Durazno resultará la cortina musical perfecta 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” (pág. 247).³⁰ También el proceso de novelar en *El color que el infierno me escondiera* supondrá la abstracción, la “elevación”, de la anécdota autobiográfica —la casa de Martínez Moreno destruida por el atentado— a lo temático de carácter universal: el paso del tiempo, el desarraigo y la pérdida de la identidad. *Ubi sunt*: “¿Dónde estará hoy tu casa, dónde tu patria?” (pág. 260).

30. Solo detectamos dos enunciados que coinciden entre las dos versiones: “Era domingo, el cuidador de la morgue estaba franco” (Martínez Moreno, 1971, pág. 107; 1981, pág. 243); “—Siempre que no me comprometas, hermano” (págs. 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.

IV

Resulta probable que otras ideas que rondaban el proyecto de “La guerra sucia” se insertaran luego en *El color que el infierno me escondiera* por caminos menos lineales a los ya expuestos. “La guerra sucia”, explicábamos, 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 México en 1981, Martínez Moreno incluyó un capítulo, “Mar Mediterráneo”, en el cual, dada la similar circunstancia en la que se encuentra el narrador, podríamos suponer recoge aquella idea trunca.

En el texto, un militar retirado, participe 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, es obligado a creer que, junto a un marino retirado que lo acompaña, será fusilado al día siguiente dado que se les imputó ser los ideólogos del asesinato de un mayor del ejército, de apellido Brezzo y de dudosa existencia. Durante el transcurso de esas horas interminables –“Estaba jugando con mi tiempo disponible, tenía que hacerlo rendir hasta la última gota” (Martínez Moreno, 1981, pág. 223)– 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. La mañana siguiente le confirmará el falso anuncio de su fusilamiento como una de las prácticas reiteradas de la tortura.

Más allá del proceso de novelización al que aludíamos, innegable 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 que el infierno me escondiera* 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-Tupamaros 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 (pág. 213)–.³¹ No obstante esta posibilidad de

31. La amplia casa de dos plantas se encuentra ubicada en la rambla República de México N.º 5000, en el distinguido barrio Punta Gorda, casi frente a la playa de los Ingleses. En “Mar Mediterráneo” no escasean las referencias locativas; por el contrario, casi se asemejan a un conjunto de indicaciones precisas que le permitían a quien era o había sido frecuente

lectura, que es la más probable para un lector ajeno a los acontecimientos de aquel Uruguay, puede proponerse también el hecho de que las múltiples referencias poseen en sí una carga fuerte de verificabilidad que podría trasladarse a la lectura del conjunto. Es por ese camino que creemos se entiende con mayor cabida, no solo la complejidad del proceso de creación, sino los incómodos efectos de lectura que provocó la primera publicación de *El color que el infierno me escondiera* en 1981, cuando algunos uruguayos reconocieron en ciertos personajes y sus circunstancias acontecimientos de su propia vida.³²

En ese sentido, un texto como “Mar Mediterráneo”, así como otros capítulos, se sustenta sobre todo en el espacio de lo implícito, como es propio de los géneros discursivos más involucrados con las circunstancias de su contexto y con propósitos inmediatos de incidencia social.³³ En este caso, por ejemplo, el paralelismo 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 de José “Nino” Gavazzo –a quien, por cierto, se le dedica otro capítulo de *El color que el infierno me escondiera* titulado precisamente “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 sostener frente al mundo la actualidad de la guerra “antisubversiva”, de la “guerra sucia”:

el 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. (Martínez Moreno, 1981, pág. 216).³⁴

conductor en Montevideo encontrar con precisión el lugar: “A algunas horas (las tres de la mañana, digamos) se cortaba el tránsito por Coimbra y también por la Costera. Seguramente lo cortarían asimismo más arriba, a la altura de General Paz, en el trayecto por Coimbra hacia el centro y en las transversales” (Martínez Moreno, 1981, pág. 213).

32. Remito al desarrollo de este tema en “Encrucijadas de la ficción. (Un texto incómodo: *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno)” (2017).

33. Sobre “Ni siquiera Antígona” y su inserción en *El color que el infierno me escondiera* ya mencionamos algunas vinculaciones con el género periodístico, que entraría dentro de esta caracterización.

34. En julio de 1976 fue trasladados ilegalmente a Montevideo un conjunto de militantes del PVP que se encontraban en el centro de detención y tortura de Buenos Aires co-

De manera mucho menos conducente son utilizadas las “pistas” textuales que orientan la identidad del narrador del capítulo “Mar Mediterráneo” hacia alguno de los coroneles antigolpistas de mayor renombre: “El asunto se había bautizado ‘Operación contragolpe’, y era poco más que un juego de palabras, un sueño verbal sobre una pizarra” (pág. 217). Dicho coronel narrará su estadía por 1976 en el “Infierno chico”, como más tarde se nombraría a la casona ubicada frente a la rambla: “El General estaba en Maldonado y nosotros en Punta Gorda” (pág. 218).³⁵

Por momentos la necesidad de sobreentendidos corre el riesgo de volverse excesiva si lo pensamos en los términos de una novela; parecería estarse siempre poniendo a prueba el conocimiento de datos muy 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 Uruguay se asentara una parte constitutiva del mecanismo de producción de este escritor. Una narrativa muy ligada a su contexto, que no parece estar siempre interesada

nocido 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 le propusieron a parte de los detenidos simular su captura –en el denominado “Operativo del Chalet Susy”– para poder así evitar la muerte y legalizar su situación en Uruguay al enviarlos a prisión. Cabe destacar el hecho de que la propia novela de Martínez Moreno constituyó uno de los primeros documentos que denunciaba estos hechos. 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_TO=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 muchos otros materiales.

35. En un libro testimonial como “*Hermano, trabajaremos de presos*”. El coronel Pedro Montañez y la *Corriente 1815* (2012) el general Pedro Aguerre Albano, por ejemplo, conocido coronel antigolpista, menciona su pasaje por la casa de Punta Gorda, dentro de la cual habría sido víctima de tortura, por medio de plantones y prohibiciones fisiológicas –estos considerados, según algún testimonio, los dos métodos de tortura más suaves de los utilizados en el Uruguay. Al respecto ver *¡Sí, en Uruguay se tortura! Revelaciones del ex teniente uruguayo Julio César Cooper* (s/f), consultado en la Colección Carlos Martínez Moreno-. Sin embargo, nada dice Aguerre sobre otros métodos de tortura, mucho más brutales, mencionados en la novela: “Colgado de enorme poleas, expuesto al sol y a los baldazos de agua, desintegrándome los hombros, desencuadrándome vivo” (Martínez Moreno, 1981, pág. 216).

Aunque Aguerre siempre identifique al Dr. Korzeniak como su abogado defensor, este ha reconocido el trabajo conjunto en esa defensa con su colega y amigo Martínez Moreno, como puede comprobarse en el artículo de prensa, “Korzeniak: Amodio delató a militares antigolpistas”, disponible en: <http://www.republica.com.uy/delato-militares-antigolpistas/531472/>.

En cuanto al nombrado general, Martínez Moreno alude a Liber 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, tanto durante los años en que se mantuvo viviendo en Uruguay como más tarde en el exilio. Véase la nota 18 de este trabajo.

en sortear sus localismos y su complicidad con el lector regional para encontrarse en condiciones de traspasar sus circunstancias. ¿Su lectura resiste ir más allá de las peleas entre güelfos y gibelinos, como sí pudo hacerlo Dante en la *Divina Comedia*?

En un capítulo como “Mar Mediterráneo”, los datos parecerían volverse pruebas tangibles de una realidad: si Martínez Moreno menciona que algunos militares antigolpistas se encontraban viviendo en el distinguido balneario Punta del Este en enero de 1976 –entre ellos, el narrador de esta historia– el dato no se presenta al parecer para que interpretemos de esa manera, por ejemplo, cierta posición socioeconómica de los sectores más elevados del ejército. Resulta más plausible pensar que 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 ciertos 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 principal del puerto y el Edificio Arcobaleno, entre otros– fueron utilizados por las Fuerzas Conjuntas para justificar una nueva 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” (pág. 216)–. *El color que el infierno me escondiera* da cuenta de una interpretación posible y argumentada de acontecimientos que en definitiva involucraban la historia contemporánea del país y la historia personal del escritor. De ahí que Rosario Peyrou afirme que “en Martínez Moreno el acto de creación es mucho más un proceso de la inteligencia que de la fantasía” (1988, pág. 55). Porque aunque los datos respondan a la arbitrariedad de lo real, cobran forma cuando el creador elige una determinada manera de recortarlos e interpretarlos, con el propósito de indagar ética y estéticamente la realidad que los ha rodeado.

Poco quedó en pie, al escribir *El color que el infierno me escondiera*, de aquel primer motivo que iba a titularse “La capucha” en “La guerra sucia”. Sin embargo, el “tiempo circular” faulkneriano persiste, porque el cúmulo de acontecimientos –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 total de los seres humanos en sociedad.

V

habíamos temido que se nos quisiese desconocer el triunfo de las urnas y nos habíamos organizado elementalmente para resistir el despojo. El asunto se había bautizado “Operación contragolpe” y era poco más que un juego de palabras, un sueño verbal sobre una pizarra. Al Mayor, al parecer, le habían encargado cambiarle el nombre e imponernos su cambio, para darle una visión ofensiva. Operación Copamiento, quería el Mayor que se dijera, y aquello transformaba su significado: si en toda nuestra pequeña y pobre empresa delirante había algo bien puesto era justamente el nombre: lo mantendríamos (Martínez Moreno, 1981, pág. 217).

Estas palabras del narrador de “Mar Mediterráneo” dan cuenta de otro plano en el cual pueden analizarse los enfrentamientos hasta ahora referidos: el del lenguaje. Algún episodio del período represivo demuestra la fuerza de esa disputa: la prohibición, por ejemplo, de siete vocablos en un comunicado que diera el Ministerio del Interior el 30 de noviembre de 1969 –“el ejemplo más rotundo del miedo a las palabras que caracterizó a las fuerzas de derecha que se fueron consolidando en democracia y dieron el golpe de Estado” (Blixen, 2006, pág. 40)–. Orden o subversión; el mundo dividido en dos bandos contrarios.

En la elección de un título como “La guerra sucia”, Martínez Moreno retoma un concepto que desde los comienzos de la implementación en América Latina de las llamadas Doctrinas de Seguridad Nacional venía siendo utilizado por militares de todo el continente.³⁶ Esta visión tenía como propósito, en el marco de la Guerra Fría y con los Estados Unidos al frente, entablar una guerra contra el comunismo, e “incluía dentro de su definición de enemigo no solo a los movimientos revolucionarios, sino a todo movimiento populista, religioso o indígena que tuviera como objetivo una transformación igualitaria del orden social” (Feierstein, 2009, pág. 12). Dicha guerra –que discutiremos en cuanto tal– fue recibiendo diversas denominaciones según los antecedentes en los que se inspiraba y las preferencias de sus participantes: “guerra contrainsurgente”, “guerra antisubversiva”, “guerra sucia”.

María Seoane y Vicente Muleiro documentaron cómo la noción de “guerra sucia” se hizo oficialmente pública por boca del dictador argentino Jorge Rafael Videla en 1977, en el marco de una reunión con el presidente estadounidense Jimmy Carter en la que el primero habría dicho: “Hay muchas cosas sobre la Argentina que se distorsionan con fines inconfesables.

36. Al hablar de “Doctrinas de Seguridad Nacional” nos referimos a la “serie de experiencias de aniquilamiento sistemático de poblaciones” que según Daniel Feierstein (2009) se inicia muy 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.

Debo reconocer que la lucha contra la subversión produjo una guerra sucia que hace imposible abarcar todos los controles en los esfuerzos contra la violencia subversiva” (Seoane y Muleiro, 2001, s/p.). En el caso del discurso de las Fuerzas Armadas uruguayas, y a la hora de explicar en retrospectiva los acontecimientos que desembocaron en el régimen dictatorial, tendió a concentrarse el rechazo por la “guerra revolucionaria” ideada por Ernesto “Che” Guevara, madre de todos los males posteriores al promover el levantamiento armado de la población civil al margen de códigos y distintivos militares: “es una guerra cruel, atemporal, de mentiras y sin retaguardia”, afirmaba el texto *Nuestra verdad* (2007), compilado por el Centro Militar y el Centro de Oficiales Retirados de las FF. AA. Y continúa: la “guerra revolucionaria esconde a sus integrantes y [no respeta] los derechos humanos ya que su principal cometido es sembrar el terror entre la población para que lo apoye [al guerrillero] y no lo delate. [...] [el guerrillero] asesinará a traición, emboscado” (2007, pág. 194).

La “guerra revolucionaria”, llevada a cabo en el caso uruguayo por el movimiento tupamaro como su cara más visible, resultará la causa por la cual las Fuerzas Armadas se “vieron obligadas” a tomar “medidas”: “encararon una planificación estratégica que le permitiera llevar adelante la lucha tal como se le había ordenado [por disposición del Gobierno]” (pág. 196), sin desconocer asimismo sus implicancias internacionales –“actualmente, EE. UU. se ha visto obligado a dedicarle su máxima atención identificándola con el nombre de *Guerra Asimétrica*” (pág. 194)–. La asimetría o la “suciedad” radicaban entonces en la ausencia de “códigos de guerra” de una de las partes –según esta postura, exclusividad de los ejércitos nacionales– y nunca en el desequilibrio entre un poder estatal actuando con carta blanca –haciendo uso de su aparato y su poder pero al margen de la legalidad– y grupos sociales o políticos opositores, no siempre armados en el contexto latinoamericano, pero casi siempre en desventaja.

La Real Academia Española contribuyó a neutralizar la noción de “guerra sucia”, extirpándole su original carga ideológica; define el concepto como el “conjunto de acciones que se sitúan al margen de la legalidad y combaten a un determinado grupo social o político”, lo cual elimina casi toda la discusión anterior. En lo que respecta a la historia política y social de América Latina, el concepto de guerra se usó indiscriminadamente para casos en los que los movimientos guerrilleros efectivamente pudieron entablar una guerra civil con los regímenes dictatoriales³⁷ y también para otros en que los grupos político-militares de oposición no contaron ni con ejércitos profesionales, ni lograron ejercer un control territorial. Así el

37. Siguiendo a Feierstein (2009), lo ocurrido en Colombia, El Salvador o Nicaragua.

caso uruguayo, a pesar del decreto de 1972 que declaró un “Estado de Guerra Interno”.

Por lo tanto, si el concepto de guerra –sucia, contrainsurgente, antisubversiva o como quiera llamársele– “constituyó el marco de justificación de la transformación de las fuerzas armadas latinoamericanas en verdaderos ejércitos de ocupación de sus propios territorios y sociedades” (Feierstein, 2009, pág. 12), un acierto supuso que Martínez Moreno decidiera no concluir su novela utilizando un nombre que en nada representaba la posición asumida. Más aún cuando él mismo analiza en un ensayo de 1972 las consecuencias nefastas de introducir la lógica de la guerra en los conflictos del país anteriores al golpe de estado; argumentación que, precisamente, venía a justificar los delitos cometidos por fuerzas militares y policiales.³⁸ En todo caso, la expresión “guerra sucia” logró mantener, por boca del narrador Galo, la postura de quien, mucho más como jurista que como escritor, siempre prefirió la defensa de las normas desde los mecanismos previstos por el estado de derecho antes que los caminos marginales a la legalidad:

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.

El heroísmo de las víctimas de la “guerra sucia” como Marco Antonio, que en ningún momento Martínez Moreno desconoce, sucumbe en último término frente al sinsentido de una guerra que termina siendo el suicidio y la pérdida a caudal de hombres y mujeres jóvenes y valiosos.

Bibliografía

- BLANCHOT, M. (1992). *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- BLIXEN, C. (2006). *Palabras rigurosamente vigiladas. Dictadura, lenguaje, literatura. La obra de Carlos Liscano*. Montevideo, Uruguay: Ediciones del Caballo Perdido.

38. Me refiero al ensayo “El régimen se va a la guerra”, recogido en *Los días que vivimos* (1994).

- CENTRO MILITAR Y CENTRO DE OFICIALES RETIRADOS DE LAS FF.AA. (2007). *Nuestra verdad. 1960-1980. La lucha contra el terrorismo*. Montevideo, Uruguay: Artemisa Editores.
- ERRO-ORTHMANN, N. (Diciembre de 1986). Entrevista a Carlos Martínez Moreno. *Hispanamérica*, (45), 61-79.
- FEIERSTEIN, D. (2009). Guerra, genocidio, violencia política y sistema concentracionario en América Latina. En D. Feierstein (Coord.), *Terrorismo de Estado y genocidio en América Latina* (pp. 9-32). Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.
- LOIS, É. (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales*. Buenos Aires, Argentina: Edicial.
- MARTÍNEZ MORENO, C. (1971). *De vida o muerte*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Argentina Editores.
- _____. (1981). *El color que el infierno me escondiera*. Ciudad de México, México: Editorial Nueva Imagen.
- _____. (1994). El miedo, amenaza de nuestro tiempo. En C. Martínez Moreno, *Ensayos, Tomo I* (pp. 157-167). Montevideo, Uruguay: Cámara de Senadores.
- PEYROU, R. (Enero-febrero de 1988). La novela como espacio crítico. *3.ª Orilla. Historia, literatura y sociedad en la Banda Oriental*, (1), 55-56.
- ROCCA, P. (1996). Carlos Martínez Moreno: ficción y realidad. En H. Raviolo y P. Rocca (Dir.), *Historia de la literatura uruguaya contemporánea. Tomo I: La narrativa del medio siglo* (pp. 167-189). Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Banda Oriental.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, E. (Diciembre de 1951). Otra forma del rigor (II). Las ficciones de Carlos Martínez Moreno. *Número*, (15-16-17), 356-366.
- _____. (1992). Cara y cruz de Martínez Moreno. En E. Rodríguez Monegal, *Narradores de esta América II* (pp. 195-208). Caracas, Venezuela: Alfadil Ediciones.
- RUFFINELLI, J. (1985). Carlos Martínez Moreno, la energía que no cesa. (Entrevista). En J. Ruffinelli, *Palabras en orden* (pp. 141-173). Xalapa, México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana.
- SEOANE, M.; MULEIRO, V. (2016). *El Dictador. La historia secreta y pública de Jorge Rafael Videla. Edición definitiva*. Buenos Aires, Argentina: Penguin Random House Grupo Editorial Argentina. Recuperado de <https://books.google.com.uy/books?id=60CkCwAAQBAJ&pg=PT383&lpg=PT383&dq=seoane+la+lucha+contra+la+subversi%C3%B3n+produjo+una+guerra+sucia&source=bl&ots=Z965La0Kt-&sig=kRLPO-GPSHUIGr7F5a6XR7gKEQwY&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwj8-7bE5-DTAhUTPJAKHfNIBcwQ6AEILDAB#v=onepage&q=seoane%20la%20lucha%20contra%20la%20subversi%C3%B3n%20produjo%20una%20guerra%20sucia&f=false>.
- SOSA SAN MARTÍN, G. (2017). Encrucijadas de la ficción. (Un texto incómodo: *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno). *Remate de Males*, 37(1). [En vías de publicación].