

# La escritura de la experiencia carcelaria en el Uruguay posdictatorial

Anna Forné\*

---

## Introducción

En Uruguay la primera década de transición a la democracia se caracterizaba por un silencio oficial con respecto a los crímenes cometidos durante los años de represión. No obstante, la voluntad y urgencia de contar impulsó el nacimiento de la literatura carcelaria, conformación temática en formato testimonial, secuela del encarcelamiento masivo y prolongado de presos políticos que había caracterizado la dictadura cívico-militar uruguaya. La primera narrativa carcelaria respondió a un imperativo urgente de carácter colectivo, propio del testimonio canónico. Con el tiempo, las modalidades narrativas de la experiencia carcelaria se fueron apropiando de un margen creativo que permitió reformular las experiencias carcelarias desde lo personal y a partir una lógica ficcional. Al transfigurarse los límites de lo decible (Pollak 55) se tornó posible pensar y narrar las experiencias a base de un repertorio que desborda los límites genéricos del discurso testimonial canónico.

En este trabajo abordaré la literatura uruguaya sobre la represión, enfocando en particular la serie de obras que narra las experiencias carcelarias. Esta conformación de una serie literaria nueva en la época posdictatorial –la narrativa carcelaria– es un campo todavía poco explorado por la crítica<sup>1</sup>. El objetivo es pensar los repertorios literarios de la escritura de la experiencia carcelaria en relación con los pactos de lectura propuestos en los textos<sup>2</sup>.

## La narrativa carcelaria inicial

Debido al silencio oficial con respecto a la represión, consolidado con la promulgación de la Ley de Caducidad, nació la serie de la narrativa carcelaria como una forma de testimoniar fuera del marco judicial. En consecuencia, los dispositivos narrativos de los primeros relatos carcelarios se instalan de tal manera que la experiencia puede leerse como evidencia<sup>3</sup>.

---

\*Universidad de Gotemburgo, Suecia  
Investigadora de la Real Academia Sueca  
de Letras, Historia y Antigüedades

Con el fin de establecer un pacto de lectura que no incita a una puesta en duda de la veracidad de lo narrado, las estrategias narrativas de esta categoría de relatos crean una "ilusión de que lo concreto de la experiencia pasada quedó capturada en el discurso" (Sarlo 67). A base de esta noción textual realista se concibe la disposición del material narrativo como inmediata y la actualización textual como un proceso sin fisuras entre las instancias implicadas. Por este motivo se suspende la metanarración y el sujeto de enunciación únicamente inserta comentarios metanarrativos, normalmente paratextuales, con el fin de enfatizar la facticidad del propio discurso.

Los primeros relatos carcelarios, por lo tanto, priorizan la función pragmática de recrear hechos y acontecimientos a base de un protocolo narrativo factual-testimonial con el fin de dar constancia de los crímenes de lesa humanidad cometidos primero al amparo de las medidas prontas de seguridad y después bajo el régimen dictatorial.

Un ejemplo representativo es el testimonio de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro. En el momento de la enunciación, un par de años después de ser liberados después de 12 años en diferentes calabozos del país como dos de los nueve rehenes de la dictadura, los dirigentes tupamaros expresan en *Memorias del calabozo* (1987) un testimonio en el cual no hay huellas textuales o repertorios narrativos en disputa. Desde el principio los autores reniegan todo tipo de artefacto literario en la constitución de su testimonio dialogado, grabado y transcrito como cumplimiento del deber de testimoniar. No hay margen de indecisión cuando

Rosencof y Fernández Huidobro se proponen reproducir y transmitir su experiencia compartida:

Quienes fuimos elegidos por el azar para quedar, tenemos el deber, por ellos y por nuestro pueblo, de testimoniar. Nuestro testimonio es el de todos. A nosotros se nos dio, en este 1987, la oportunidad, buscada para cumplir, de poder sentarnos ante un grabador y recordar... Decidimos no hacer "literatura" con la grabación. Retocar sólo lo imprescindible para eliminar superfluidades y hacer inteligible el lenguaje hablado al ponerlo por escrito. Mantener, en lo posible, las virtudes y aun los defectos de toda recordación espontánea. Otra cosa podría, a nuestro juicio, ser irrespetuosa para con el sufrimiento de tantos. (11-12)

Esta percepción literalista de la narración responde a la necesidad urgente de proponer versiones contraoficiales de índole documental de lo ocurrido. Asimismo es posible asociarla con el paradigma artístico-estético revolucionario del artista comprometido, cuyo repertorio (el testimonio, la poesía y la canción de protesta) se condicionaba por la noción de comunicabilidad y la presentación de un tema de actualidad (Gilman 342). Es a base de este paradigma y en relación con la urgencia contestataria de resignificación historiográfica que se formulan los primeros relatos carcelarios en el Uruguay de la posdictadura.

*Las manos en el fuego* (1985) es el testimonio de David Cámpora, recogido y narrado por el periodista uruguayo Ernesto González Bermejo. A nivel paratextual este relato reproduce la fórmula testimonial, desde la dedicación a Luis e Ivette Martirena, en cuya casa se escondía David Cámpora hasta su caída el 14 de abril 1972, a los epígrafes por medio de los cuales, por un lado, se establece el carácter contraoficial del discurso y, por otro lado, se afirma la autenticidad del testimonio. Aparte del cometido contestatario, se destaca la voluntad de resignificar las acciones armadas de los tupamaros. Si bien el relato de González Bermejo inicialmente se adapta al modelo testimonial, las máquinas narrativas empleadas con el fin de gestionar el mandato de testimoniar difieren de las que tradicionalmente se asocian con la narrativa testimonial. En vez de presentar la historia en forma lineal y cronológica, el relato se estructura como una serie de fragmentos de memoria que cada uno tiene su punto de arranque en un episodio trascendente de la vida del protagonista. De esta manera, la experiencia personal se transforma en evidencia válida en el proceso de reescritura de las causas del estado de guerra interna declarado el 15 de abril de 1972, coincidente con la desintegración de los tupamaros y la caída del protagonista:

Fue un infarto nacional: ese atardecer del 14 de abril de 1972, en la calle Amazonas de Montevideo, un Uruguay había sido rematado a tiros: los tupamaros se desmoronaban, la izquierda legal sucumbía, los milicos inauguraban muy latinoamericanamente su dictadura y, aunque nada de esto se supiese entonces, algo sin preceden-

te, algo que no cabía en la cabeza de todos los días, acababa de ocurrir en aquella casa y el azar —no solo el azar, es cierto— había querido que él estuviera allí. (11)

En el testimonio de David Cámpora, las fuertes marcas narrativas del mediador refuerzan este vínculo entre lo personal y lo colectivo. Este lazo además queda reforzado por las diferentes trazas textuales que coexisten en la narración. En forma de soporte documental están las notas a pie de página que contienen datos verificables acerca del destino de los militantes, las condiciones carcelarias o hechos históricos importantes. La función de estos detalles es establecer el pacto de lectura deseado, prefigurar al lector modelo y así reforzar la credibilidad documental del relato. Por otra parte están los fragmentos textuales en forma de cartas escritas durante el encierro, que destacan las dimensiones personales de la historia. Por medio de éstas se gestiona un relato que, desde lo personal, refuerza la versión historiográfica contraoficial y abre las puertas a una resignificación de las acciones del MLN-T.

Si bien el testimonio de Lilián Celi-berti, mediatizado y editado por Lucy Garrido en *Mi habitación, mi celda* (1990), se estructura según el formato testimonial de la autoverificación textual y fundamentación paratextual, el procedimiento convencional testimonial de entrevistas grabadas y transcritas empleado por Celi-berti y Garrido no se refleja textualmente a la manera de *Memorias del calabozo*. En cambio, las modalidades narrativas de este texto forman un collage que incorpora la voz de la protagonista, mediatizada por la periodista.

Queda establecida desde el principio del relato la concepción de la narración testimonial como un relato verídico y objetivo cuando Lilián Celiberti en el prólogo se sujeta a la definición enciclopédica de la historia "por pudor, por vergüenza de hablar de mí misma" (7). Asimismo se consolida paratextualmente el valor colectivo de la experiencia individual: "Esta es una visión personal de un gran dolor colectivo" (7). En una narración fragmentada, de voces y tiempos entreverados, los pedazos de la memoria se van formando en retrospectiva a partir del día de la liberación. El relato personal inicial da paso a la reconstrucción de la caída, montada por la periodista Lucy Garrido, en voz impersonal. El propósito de la narración mediatizada parece ser complementar los fragmentos personales y cargarlos de la objetividad garante de veracidad y establecer el pacto de lectura testimonial deseado. La narración a continuación cede paso al diálogo, en el que la testimoniante contesta las preguntas de la periodista que investiga el caso. En este sentido *Mi habitación mi celda* es un testimonio a múltiples voces, plasmado como un juego discursivo sofisticado entre lo individual y lo colectivo. Esta fluctuación de voces incluso se da en los pasajes que tipográficamente emulan un discurso transcrito, pero que discursivamente están labrados para disimular las alteraciones vocales. Los cambios de sujeto de enunciación en todo caso parecen priorizar la voz supuestamente objetiva de la tercera persona ya que ésta es la inclinación principal de las modificaciones y los refuerzos. De esta manera, la transformación de la experiencia en evidencia se confirma mediante una corroboración de la palabra testimonial por unas instancia anteriores a la del

lector, igual que en *Memorias del calabozo* y *Las manos en el fuego*.

En los tres relatos carcelarios analizados, la transformación de la experiencia en evidencia se lleva a cabo por medio de un discurso a dos voces que posibilita que la palabra testimonial pueda ser corroborada por una instancia anterior a la del lector. Mientras que en *Las manos en el fuego* y en *Mi habitación, mi celda* es la palabra mediadora de un periodista que distribuye y confirma las experiencias de David Cámara y Lilián Celiberti, en *Memorias del calabozo* la validación de las experiencias mutuas y en parte compartidas se desarrolla a partir de la centralidad de los dos sujetos independientes en diálogo. Es por medio de esta estrategia narrativa que se establece el pacto de lectura documental que corrobora la referencialidad y la autenticidad de los relatos.

### **El registro testimonial en quiebra**

Con la publicación de *El bataraz* (1992), Mauricio Rosencof inicia una nueva trayectoria en su propia obra narrativa, pero también inaugura una tendencia nueva en la serie literaria del relato carcelario. En esta obra, se desmontan los dispositivos narrativos documentales y con éstos el pacto de lectura testimonial y asimismo la conformación de la experiencia en evidencia. En vez de un sujeto de enunciación íntegro, además corroborado por el mediador, la narración de las experiencias carcelarias se configura en esta obra desde la otredad. El desdoblamiento de la identidad del personaje, escenificado en la novela por medio de los diálogos frag-

mentados con una serie de interlocutores fantasmales, pone a prueba la lógica discursiva realista del relato carcelario inicial. En *El bataraz* el narrador-protagonista se acerca a lo indecible de la experiencia carcelaria – lo que no tiene cabida en el marco del archivo de evidencias – por medio de la observación de un otro, su compañero de celda, el gallo bataraz. Sin embargo, este otro contemplado resulta ser el desdoblamiento de su propio yo, de modo que la historia individual termina siendo la misma que la del otro, lo ajeno se convierte en lo propio y viceversa.

En *El bataraz*, la escritura de las memorias de la represión se articula a base de la imaginación y de la memoria lectiva.<sup>4</sup> En este entramado de reminiscencias y ensoñaciones la intertextualidad — en su forma más implícita— tanto como la intratextualidad<sup>5</sup> desempeñan funciones importantes. En una lectura descontextualizada de *El bataraz*, los diálogos de la novela difícilmente pueden entenderse como presumiblemente reales, ya que los copartícipes son un gallo y dos fantasmas. No obstante, el lector también leyente de *Memorias del calabozo*, pronto puede darse cuenta de las muchas marcas intratextuales y referentes históricos del testimonio de Rosencof. Estas inscripciones, en algunos casos literales, momentáneamente remiten al protocolo testimonial. En el marco de la novela la referencia textual al registro documental, sin embargo, implica un colapso de los fundamentos poéticos de la serie carcelaria; los comentarios metanarrativos ponen en duda al narrador testimonial al cuestionar su objetividad y las mutaciones identitarias no solamente representan el desmontaje de la identidad del protagonista sino también dan pie a

una reflexión sobre los alcances de la propia representación.

El segundo tomo de las *Actas Tupamaras*, constituye el intertexto documental de la historia contada en el primero de los relatos, “Punto estrella”, contenidos en *Colgada de un piolín* (2006) de Mirtha Fernández Pucurull. Si bien es posible rastrear en el repertorio de “Punto estrella” algunas marcas referenciales concretas, contrastando las estrategias narrativas empleadas en las *Actas* y las explotadas en “Punto estrella”, es posible hablar de un giro subjetivo que produce transformaciones en el material documental. No se imita el tono oficial, documental y pretendidamente objetivo de las *Actas*, si bien se recicla parte del repertorio. Al contrario, la voz narrativa rechaza la identidad colectiva y se sumerge en su propia interioridad y la enumeración de detalles se cambia por una repetición de imágenes. De esta manera la evidencia se convierte en experiencia, en forma de una memoria traumática revivida una y mil veces en los sueños y en la narración: “Avanzo, avanzo y no llego” (19).

En “Punto estrella” la reiteración pesadillesca de la memoria traumática se impone y la narración se desvía de la estructura cronológica de la documentación, evadiéndose en la circularidad memorialística de la experiencia traumática. Los límites entre sueño y realidad se borran hasta que el sueño en colores se cumple y la protagonista “que es el soñador” (17) despierta en libertad, ve su propia cama filmada en el noticiero y escucha a los compañeros leer los titulares del diario: “Absolutamente frustrante, pues paso tremendas angustias, trabajo, sustos, sacrificios para escapar y, cuando lo logro, vuelvo a la cárcel.” (17).

Retomando el concepto de pacto de lectura es posible ver en la reescritura de la historia oficial (tupamara) de las *Actas* que se hace en "Punto estrella" una subversión del pacto de lectura testimonial por medio de la instalación de un pacto de lectura ambiguo que mantiene algunos vínculos referenciales comprobables con el contexto exterior al mismo tiempo que introduce una serie de transformaciones a nivel de la disposición narrativa del contexto interior. Paralelamente a la realización de un proceso de ficcionalización subjetivante de los referentes reales, se conservan los vínculos con el contexto exterior en tanto que los hechos narrados siguen siendo verificables.

En 2007 el jurado del Premio Casa de las Américas otorgó el premio de la categoría literatura testimonial a la obra *Oblivion* de la escritora uruguaya Edda Fabbri. *Oblivion* es un relato fragmentado, compuesto por una serie de imágenes de la vida en la cárcel de mujeres Punta Rieles y las reflexiones posteriores sobre los procesos de memoria.

La escritura de las huellas de la memoria se realiza en *Oblivion* desde la extrañeza con el propio yo, que invade a la narradora a la hora de mirar el pasado, del que lo único íntegro que queda es la mirada:

Esa muchacha estaba ahí, el tiempo atrapado en un embudo que se lo tragaba. No había remedio, éramos esa muchacha. Eso quiere decir no que estuviéramos condenadas a serlo, a representar ese papel. Quiere decir que de verdad el embudo se había tragado el tiempo, y la muchacha con sus ojos de antes, temblaba en una nueva

foto. Otra vez de nuevo y de asombro, parada en su nueva piel. (15)

Si bien la distancia temporal posibilita pensar la cárcel desde otras perspectivas, aún así es un gesto casi imposible apartarse del colectivo carcelario. La muchacha contemplada es la narradora misma, al mismo tiempo que representa a todas las presas. Una y otra vez la mirada vuelve a la voz colectiva "ese nosotras" imprescindible para escribir las memorias de la cárcel.

El relato contado en *Oblivion* ancla en la materialidad de los recuerdos. Tanto en el presente de la narración como en el pasado narrado, el vacío temporal se materializa en la mirada que refleja fragmentariamente la vida en la cárcel, desde los extremos del absurdo a los movimientos cotidianos. No es por casualidad que todos los fragmentos que componen *Oblivion* tienen títulos sustantivados que denotan el espacio concreto de la cotidianeidad carcelaria (*El corredor, El trabajo, El cine, El recreo, La reja*) ya que es a partir de esta materialidad del encierro que se plantean los problemas de la escritura de la memoria y del dolor. De hecho, la única excepción en materia de títulos es el fragmento titulado *Escribir la historia*, en el cual la narradora reflexiona sobre el alcance de las palabras al escribir los recuerdos carcelarios.

*Oblivion* es un relato de espacios y materialidades, del cual están ausentes las acciones, los movimientos, los acontecimientos. En este sentido, el testimonio expresado en *Oblivion* abandona el núcleo mismo de lo que fue el género testimonial en sus inicios, un relato de hechos, y se convierte en una narración de des[h]echos, de huellas e indicios fragmentarios, expresados más allá de lo fáctico:


Quería decir que yo no podía hablar de los hechos. Pero no porque ellos vinieran acompañados de dolor, como a veces se piensa, sino porque me parecía que ellos, los hechos, eran de alguna manera mudos, o que el relato de los hechos podía esconder todo lo que uno quisiera esconder. El relato de los hechos está unido al recuerdo y sé que hay que desconfiar de los recuerdos. (49)

Asimismo la metanarración concierne a las condiciones de elaboración de un relato del pasado aparta *Oblivion* del protocolo testimonial inicial. En vez de afirmar paratextualmente la veracidad de los hechos narrados, el relato no solamente carece de hechos sino que incluso cuestiona su acceso por medio del recuerdo.

Sin dejar de lado los soportes documentales o renunciar a las implicaciones colectivas, tanto *El bataraz* como *Colgada de un piolín* y *Oblivion* desbordan el protocolo testimonial-carcelario inicial mediante los registros narrativos empleados. En estos tres relatos termina desestabilizado el pacto de lectura testimonial a favor de un discurso que introduce nuevos sentidos inesperados en el campo de las memorias de la dictadura que requieren una apertura del contrato de lectura.

## Palabras finales

En los tres relatos carcelarios iniciales analizados, la transformación de la experiencia en evidencia se lleva a cabo con el fin de testimoniar los crímenes cometidos durante la dictadura como una forma de contrarrestar el silencio oficial al respecto. Es por medio de la estrategia narrativa de un mediador o interlocutor textual que corrobora la autenticidad del testimonio que se establece el pacto de lectura documental.

Con el tiempo, los límites de lo decible dejaron lugar a otro tipo de relatos que reformulan la experiencia carcelaria introduciendo una variedad de repertorios literarios que operan más allá de lo referencial. En las tres obras analizadas como registros testimoniales en quiebra se desarticula la creación de una ilusión de lo concreto de la experiencia, y con esto el pacto de lectura testimonial. En vez de proponer una versión íntegra de la experiencia como evidencia estas obras, compuestas en la encrucijada de lo ficcional y lo fáctico, señalan su condición de construcciones narrativas poniendo en tela de juicio los alcances de la narración de las experiencias pasadas 

1. Tal como señala Alfredo Alzugarat en *Trincheras de papel* hay estudios sobre la literatura del insilio asimismo como el exilio, aunque en menor medida, pero la carcelaria «sigue siendo todavía hoy un territorio casi inexplorado en la historia de nuestra literatura, escasamente abordado, no visto en profundidad ni sistematizado en su conjunto.» (5). Además, destaca Alzugarat: «la escritura de la cárcel fue un universo de valiosos matices que, al menos como punto de partida, es imprescindible investigar, inventariar, reseñar y exponer.» (Ibíd.).

2. Quiero enfatizar que las obras analizadas se seleccionaron de un corpus exhaustivo como representativas de las tendencias literarias estudiadas en este trabajo.

3. A propósito de los testimonios que constituían la base evidencial durante los juicios contra los comandantes en Argentina en 1985, Elizabeth Jelin ha señalado que las circunstancias de enunciación conllevó que el testificante se viera obligado a transformar las experiencias, las emociones y las ideologías en evidencia, de modo que tuvieran aprobación como declaración legal (541-542).

4. Con la noción de memoria lectiva me refiero al acervo literario del autor al caer preso, transpuesto literariamente a la figura del narrador-protagonista.

5. Entiendo intratextualidad como una forma reducida de intertextualidad que se limita a las relaciones de un texto con los escritos del mismo autor.





## Fuentes primarias

- Actas Tupamaras/2. *Tres evasiones de Tupamaros. Operaciones Estrella Abuso Gallo*. Buenos Aires: Editorial Distribuidora Baires, 1973.
- Celiberti, Lilián y Lucy Garrido. *Mi habitación, mi celda*. Montevideo: Arca, 1990.
- Fabbri, Edda. *Oblivion*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2007.
- Fernández Huidobro, Eleuterio, y Mauricio Rosencof. 1986-1987. *Memorias del calabozo*. Montevideo: Banda Oriental, 2005.
- Fernández Pucurull, Mirtha. *Colgada de un piolín*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 2006.
- González Bermejo, Ernesto. *Las manos en el fuego*. 1985. Montevideo: Banda Oriental, 1997.
- Rosencof, Mauricio. *El bataraz*. 1997. Buenos Aires: Suma de Letras, 2005.

## Fuentes secundarias

- Alzugarat, Alfredo. *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria*. Montevideo: Trilce, 2007.
- Forné, Anna. "El desdoblamiento de identidades en El Bataraz de Mauricio Rosencof".
- Hipertexto 8, Verano 2008. <http://www.utpa.edu/dept/modlang/hipertexto/hiper9Indice.htm>
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Jelin, Elizabeth. "Los derechos humanos entre el Estado y la sociedad". *Nueva historia argentina. Tomo 10. Dictadura y democracia (1975-2001)*. Juan Soriano (dir.). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005, 507-557.
- Pollak, Michael. *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2006.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.