

MEMORIA, METÁFORA Y TRAUMAS EN LA NARRATIVA
URUGUAYA DEL NUEVO SIGLO.
LAS PROPUESTAS DE AGUSTÍN ACEVEDO KANOPA
Y HORACIO CAVALLO

Giuseppe Gatti Riccardi

Università degli Studi Guglielmo Marconi,
Via Plinio, 44, Roma 00193, Italia
g.gatti@unimarconi.it

MEMORY, METAPHOR, AND TRAUMAS IN THE URUGUAYAN NARRATIVE
OF THE NEW CENTURY.

THE PROPOSALS OF AGUSTÍN ACEVEDO KANOPA AND HORACIO CAVALLO

Abstract: The object of the study is to think about the impact that the end of the *grands réctis* of modernity has meant for a thematic aspect of contemporary Uruguayan literature that has its focus on the recovery of memory. The collapse of these *grands réctis* has led writers to adopt minimal stories and leads the analysis to focus on the literary production of two Uruguayan narrators of recent times': Agustín Acevedo Kanopa (1985) and Horacio Cavallo (1977). Their latest collections of stories, *Historia de nuestros perros* (2016) and *El silencio de los pájaros* (2013), respectively, relate the collective memory with the crisis of personal identity. Moving from the definitive questioning of the "great stories" previous to postmodernity, a methodological approach to the plot of the stories "El béisbol criollo", by Agustín Acevedo Kanopa, and "La idea del agua", by Horacio Cavallo, will be proposed, using the postulates of the Theory of Reception (Wolfgang Iser), the contributions of Roland Barthes on the multiple senses of the text, and the studies of Roland Spiller on the specific features of personal and collective memory. The study of these two fictional texts shows how during the last twenty years, in Uruguayan literature, some forms of writings that focus on *tiny narratives*, a sort of minimal histories within History, have been consolidated. These narratives need the reader's collaboration and – once interpreted according to a metaphorical point of view – they cross the limits of the everyday story to reflect the memory of traumatic experiences that have marked the lives of the protagonists, in connection with the Big Histories of the broader society. The allusions to violence present in the two stories do not only create, on the literary level, a double level of reading (the linear and the metaphorical), but they seem to propose – from a current perspective – a single

final conclusion by Acevedo Kanopa and Cavallo about the fracture in the national democratic system caused by the dictatorship. Although the dictatorship proved unable to endure, a bitter reading of historical events is nevertheless contained in the two texts: both tell us that certain destructive tendencies and certain realities continue to pulsate below the surface in some human structures, smaller than those of entire States, but still governed by authoritarian and/or coercive laws.

Keywords: contemporary Uruguayan narrative; Agustín Acevedo Kanopa; Horacio Cavallo; literature of memory; *Historia de nuestros perros*; *El silencio de los pájaros*

Resumen: El objeto de este estudio reside en reflexionar sobre el impacto que el fin de los *grands récits* de la modernidad (Lyotard) ha significado para una vertiente temática de la literatura uruguaya contemporánea que se centra en la preocupación por la memoria. El desmoronamiento de esos «grandes relatos» ha llevado al replegamiento del escritor hacia las historias mínimas y conduce este análisis a focalizarse en la producción literaria de dos narradores uruguayos de la promoción más reciente: Agustín Acevedo Kanopa (1985) y Horacio Cavallo (1977), cuyas más recientes recopilaciones de cuentos, *Historia de nuestros perros* (2016) y *El silencio de los pájaros* (2013), respectivamente, ponen en relación la memoria colectiva con la crisis de la identidad personal. A partir del cuestionamiento definitivo de los «grandes relatos» anteriores a la posmodernidad, se intentará un acercamiento metodológico a la trama de los cuentos «El béisbol criollo», de Agustín Acevedo Kanopa, y «La idea del agua», de Horacio Cavallo, sirviéndonos de los postulados de la teoría de la recepción (W. Iser), de las contribuciones de Roland Barthes sobre los sentidos múltiples del texto y de los estudios de Roland Spiller sobre las especificidades de la memoria personal y colectiva. A partir de los dos textos de ficción, se evidencia cómo durante los últimos veinte años se han ido consolidando, en el campo literario uruguayo, unas formas de escrituras que se centran en *narraciones diminutas*, historias mínimas dentro de la Historia. Estas narraciones necesitan la colaboración del lector y –una vez interpretadas según un sesgo metafórico– franquean los límites de lo cotidiano para reflejar la memoria de experiencias traumáticas que han marcado la vida de los protagonistas, en conexión con la Historia de la colectividad. Las alusiones a la violencia presentes en los dos relatos no solo crean, en el plano literario, unos textos contruidos sobre dos niveles de lectura (el lineal y el metafórico), sino que parecen plantear –desde una perspectiva actual– una observación conjunta por parte de Acevedo Kanopa y Cavallo acerca del quiebre provocado por la dictadura en el sistema democrático nacional. Si bien la dictadura ha sido incapaz de perdurar, en los textos se encierra una lectura amarga de la actualidad histórica, pues siguen latiendo por debajo de la superficie ciertas tendencias destructivas y ciertas realidades, más reducidas que las de los Estados enteros, que se rigen por leyes autoritarias y/o coercitivas.

Palabras clave: narrativa uruguaya contemporánea; Agustín Acevedo Kanopa; Horacio Cavallo; literatura de la memoria; *Historia de nuestros perros*; *El silencio de los pájaros*

*Su memoria es solo un archivo de conceptos
ordenados, añejos y vetustos. Cómo decirle
que lo que importa realmente son solo las preguntas.*

Teresa Porzecanski, «Invención de los soles»

*Más recuerdos tengo yo solo que los que habrán tenido
todos los hombres desde que el mundo es mundo.*

Jorge Luis Borges, «Funes el memorioso»

1. Introducción: historias mínimas para contar la Historia

En los ensayos publicados entre finales de los años setenta y comienzos de los ochenta, Jean François Lyotard había subrayado el papel clave que –en la contemporaneidad– había empezado a ejercer la desconfianza en las grandes «metanarrativas» o «grandes relatos» que habían caracterizado el desarrollo de la cultura a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX y de todo el siglo XX. Es bien sabido que en textos como *La condition postmoderne* (1979) o *Le postmoderne expliqué aux enfants* (1986), el filósofo francés utiliza el término ya canónico de *métaécrits* para aludir a unas modalidades de concebir el mundo que intentan dilucidar los mecanismos de funcionamiento sociocultural de una época y procuran explicar hacia qué dirección los conocimientos y las concepciones de esa etapa histórica están dirigiéndose. Se trata de una orientación analítica que apunta a la noción de una finalidad universal, y que lleva a Matei Calinescu a observar cómo «A pesar de su diferencia, los proyectos modernos están todos sentados como premisas sobre una visión finalista de la historia universal» (Calinescu 2003: 68).

La postura de Lyotard lleva a la interpretación de todas las grandes metanarrativas de los dos siglos anteriores como un conjunto de variaciones secularizadas de los valores del cristianismo, de ahí que –en esencia– la modernidad vendría a ser determinada por la consolidación de tres categorías esenciales de *métaécrits*. En primer lugar, el filósofo francés se centra en la existencia del que define «metarrelato del progreso»: concebido a partir de los años de la Ilustración como un proceso destinado a ser indefinido, el progreso vendría a ser posible a través del conocimiento, pues precisamente el entendimiento y la cultura permitirían la emancipación del ser humano de su incultura ancestral. En segundo lugar, Lyotard retoma una línea de raigambre marxista para centrarse en el fortalecimiento del «metarrelato de la emancipación del ser humano» de toda forma de explotación (emancipación que se haría posible mediante la lucha revolucionaria llevada a cabo por el proletariado). Finalmente, llega a identificar un tercer metarrelato, de inspiración paracapitalista, que se apoya en la convicción de erradicar la pobreza: esta posibilidad sería viable gracias a los mecanismos de interacción de los mercados, gracias a la acción benéfica de la «mano invisible» pregonada a finales del siglo XVIII por Adam Smith.

Ahora bien, el fin de los *grands récits* significa un desmoronamiento de los relatos que «lo contienen todo» y a la vez un replegamiento hacia las historias mínimas, que se centran en la narración de hechos diminutos, personales. Si los *métaécrits* de Lyotard han perdido su credibilidad, esto significa que lo universal se fragmenta o que, en palabras de Calinescu, «la universalidad ha sido desplazada y los grandes relatos de la modernidad [...] se están desintegrando antes nuestros ojos y dan lugar a una multitud de “petites histoires” heterogéneas y locales, a menudo de una naturaleza altamente paradójica y paralógica» (Calinescu 2003: 269). El escritor se centra en aspectos de la cotidianidad de sus criaturas ficcionales y no es infrecuente que los relatos focalizados en las pequeñas existencias sin importancia se construyan sobre la base de una estructura memorialística.

Dentro de la producción literaria de las promociones hispanoamericanas más recientes, y especialmente del área rioplatense, el objeto de nuestro estudio reside en reflexionar sobre una vertiente temática de la literatura uruguaya contemporánea que se centra en la preocupación por la memoria, desde el punto de vista de su proyección de lo particular (lo personal, lo pequeño) hacia una dimensión colectiva; una memoria que es a menudo puesta en relación con los años de la dictadura militar (1973-1985). Nuestro análisis se focaliza, en especial, en la producción literaria de dos narradores uruguayos nacidos entre los años setenta y ochenta del siglo XX: Agustín Acevedo Kanopa (1985) y Horacio Cavallo (1977). Sus últimas recopilaciones de cuentos, *Historia de nuestros perros* y *El silencio de los pájaros*, respectivamente, ponen en relación la memoria colectiva con la crisis de la identidad personal dentro del contexto de las transformaciones sociales que han ocurrido en el Uruguay del cambio de siglo.

El objeto de nuestro análisis consiste, en particular, en el cotejo de dos cuentos: «El béisbol criollo», que Agustín Acevedo Kanopa ha publicado en 2016, y «La idea del agua», que Horacio Cavallo ha dado a la imprenta en 2013. A partir de estos dos textos de ficción, nos proponemos evidenciar cómo durante los últimos veinte años se han ido consolidando, en el campo literario uruguayo, unas formas de escrituras relacionadas con la memoria individual, con los pequeños relatos que los protagonistas narran, dentro del texto mismo, a una audiencia reducida o poco confiable. Se alude aquí a relatos que no solo describen «pequeñas existencias individuales», sino que se aproximan a la dimensión de una confesión, según un modelo que se vincula con el campo de las artes figurativas: la obra de arte en la postmodernidad ya no es más una composición estable, una escultura duradera o un cuadro destinado a ser colgado en una pared; empieza el tiempo inestable de las *performances*, que duran solo el tiempo de su instalación y que enseguida desaparecen subrayando la percepción de fugacidad. Se consolida, así, una idea de arte como forma de expresión provisoria, en un nuevo contexto sociocultural y económico que no puede justificar ni legitimar la durabilidad. Si se traslada esta condición a los relatos que se analizarán, se verá cómo los dos escritores presentan deliberadamente unas historias mínimas, fugaces por su aparente intrascendencia, que se centran en la infrahistoria de sus anónimos protagonistas, al tiempo que se caracterizan por: a) ser narrados a personajes secundarios dentro del mismo texto ficcional (esta estructura es la que Cavallo atribuye a su relato); b) ofrecerse a la posibilidad de ser leídos según una interpretación metafórica.

En este sentido, ambas narraciones –una vez aceptada la lectura metafórica– franquean los límites de lo cotidiano para reflejar la memoria de experiencias traumáticas que han marcado la vida de los protagonistas o han sido presentes en las historias de la comunidad (ahí reside lo social y colectivo).

Claro está que estudiar la ficción escrita en las décadas posteriores al fin de la dictadura en un país como el Uruguay significa aludir a un «post» (en su modalidad «postdictadura») que, en el caso de nuestros dos autores, es un «post» ubicado cronológicamente ya muy lejos de los hechos vinculados con los años del régimen:

ambos narradores vivieron su propia adolescencia y primera adultez durante la etapa de restablecimiento de la democracia. Sin embargo, no se puede descuidar el peso que la *duración alargada* de valores, comportamientos y percepciones sociales tiene en las épocas posteriores; se alude aquí a las *proyecciones de largo plazo* que caracterizan ciertos eventos sociohistóricos, y al hecho de que la historia de las mentalidades «[...] preconiza una duración más larga de posturas, actitudes o comportamientos, que pueden permanecer a pesar de acontecimientos históricos que implicarían una ruptura con el pasado. Por consiguiente, se puede concebir a justo título una influencia más larga de una época dictatorial en los tiempos democráticos, a pesar de la ruptura que presupone la transición hacia la democracia» (Mecke 2011: 121).

Si se acepta considerar la literatura como un *medio de la memoria* que se coloca en el marco de los discursos que participan en la memoria colectiva, habrá que tener en cuenta que, a medida que pasan los años, la manera de «hacer memoria» varía; es decir, la forma de expresar el recuerdo cambia de generación en generación, tal como señala Roland Spiller cuando observa cómo «mas allá de las especificidades y del grado de ficcionalidad y facticidad de los géneros y subgéneros (novela, ensayo, poesía, teatro, documental, diario, cartas, correos electrónicos, etc.), la memoria colectiva tiene un carácter performativo: cada generación *hace memoria* a su medida» (Spiller 2011: 202). Ahora bien, en el marco de la promoción literaria uruguaya que nos ocupa, ya no estaríamos ante la reconstrucción de una etapa histórica (o de situaciones puntuales que en esa etapa histórica acontecieron o pudieron haber acontecido) hecha por un sobreviviente de la dictadura, sino ante dos narraciones que describen hechos aparentemente triviales y que solo aluden de forma metafórica y difuminada a los eventos del periodo 1973- 1985.

Nuestro intento será, pues, el de subrayar la presencia de un *discurso metafórico asociado a la memoria*, a partir de lo que la teoría de la recepción define con el término «huecos del texto»: se intentará centrar la atención en los aspectos «no escritos» (no del todo explicitados) de los dos textos, para proponer una lectura interpretativa de ambos que intente explicar la presencia de la violencia o de la muerte en términos de una representación metafórica de hechos vinculados con la etapa histórica del régimen. Acercarse a esta modalidad de lectura que se propone llenar los huecos dejados en el texto remite, por una parte, a la línea teórica propuesta por Wolfgang Iser, según el que «[...] un texto es potencialmente susceptible de admitir diversas realizaciones diferentes, y ninguna lectura puede nunca agotar todo el potencial, pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo, excluyendo por ello el resto de las posibilidades; a medida que vaya leyendo, irá tomando su propia decisión en lo referente a cómo ha de llenarse el hueco» (Iser 1987: 223).

Por otra parte, y de forma paralela a los postulados de la estética de la recepción alemana, se plantea un análisis que se apoya en la concepción de la obra literaria que propone Roland Barthes, cuando afirma que «La obra *introduce sentido* en el mundo, no *un sentido*, y en la buena literatura, la obra nunca es completamente insignificante, ni tampoco completamente clara» (Barthes 1967: 256). En las páginas que siguen se tratará de colocarnos en ese intersticio en el que los dos relatos se abren a una

parcial claridad, que depende en gran medida del grado en que la interpretación del lector reduce la opacidad de la literatura.

2. Una recreación de la destrucción: «El béisbol criollo»

A partir de la posibilidad de «llenar los huecos» según una cierta modalidad interpretativa, el objeto de estudio del presente apartado reside, como se adelantó en la introducción, en el análisis de uno de los cuentos que Agustín Acevedo Kanopa incluyó en la recopilación *Historia de nuestros perros*, de 2016. Ese mismo año el libro ha sido galardonado con el Premio Nacional de Literatura otorgado por el Ministerio de Educación y Cultura del país rioplatense.¹ En el marco de los cinco cuentos que componen la recopilación («Todos los pájaros», «El béisbol criollo», «18 y Tacuarembó», «La memoria de los peces» y «Acapulco»), se centrará la atención en «El béisbol criollo», pues se trata de un relato en que se pone de relieve con mayor claridad uno de los rasgos clave de la escritura de Acevedo Kanopa: aparecen en él tanto la capacidad del autor de construir unas historias en que resulta imposible identificar un desenvolverse canónico de la trama, como el hecho de que el desarrollo de la ficción remita a la creación de un simulacro.

La anécdota del cuento es sencilla: dos jóvenes montevideanos, Julito y Andrés, aprovechan la oscuridad de la noche para acceder a la casa del primero y destrozar sistemática y deliberadamente todo lo que allí se encuentra. La destrucción del hogar, sin que se detecte ninguna motivación comprensible al lector, se inscribe en el marco de los desafíos al disciplinamiento de la estructura social, en términos de una transgresión de las normas previstas por una «normalidad institucionalizada». Esta transgresión de las fronteras del *nomos* permite identificar dos planos interpretativos en el relato; el primer nivel de lectura, que es el de la interpretación literal del cuento, remite a la inclusión de los dos sujetos responsables de la acción devastadora en el campo de lo a-normal; una a-normalidad que debe entenderse en el sentido de un alejamiento de la disciplina institucional comúnmente aceptada por el entramado social, mediante la cual el reo adquiere los rasgos de una entidad monstruosa, en cuanto que forma antagónica de conducta respecto de las prácticas éticosociales dominantes. Su disonancia perturbadora frente al *nomos* lo inserta en el campo emocional de lo monstruoso y de lo abyecto, entendido como «[...] una perturbación radical de las bases identitarias, como una impureza que borra las huellas de la cultura y devuelve al sujeto abruptamente a un estado prenatal, instalando la extrañeza en el lugar del yo. [...] Como lo monstruoso, lo abyecto altera la norma y compromete el orden, dejando al descubierto la vulnerabilidad y porosidad del orden social, la precariedad de sus jerarquías y estructuraciones» (Moraña 2017: 187).

¹ La trayectoria literaria de Acevedo Kanopa se inaugura en el año 2007, cuando ve la luz el poemario *Caja negra* (publicado por la editorial Cuenco del Plata); dos años más tarde sale su primera novela, *Antes del crepúsculo*, publicada por Trilce. En 2013 Estuario Editora publica otra novela de Acevedo Kanopa, *Eucaliptus*: el texto se hace merecedor de la Mención de Honor (tanto en la categoría inédita como édita) en los premios Nacionales de Literatura/MEC de 2012 y 2015 respectivamente. En lo que se refiere a la actividad como periodista, nuestro autor tiene semanalmente un espacio en *La Diaria*, en que escribe sobre música y cine; redacta además crónicas para *Revista Quiroga*.

Sin embargo, se ha adelantado que –paralelamente a este deseo de alterar la norma– existe una segunda lectura posible del texto de Acevedo Kanopa: esta variante interpretativa se apoya igualmente en la abyección asociada al comportamiento de los dos protagonistas, pero nos muestra la alteración de la norma y la desestructuración simbólica del orden social a través de una modalidad metafórica de representación. La acción violenta, la destrucción del espacio doméstico serían, en esta óptica, un simulacro de los allanamientos policiales llevados a cabo en los años del régimen. Esta lectura metafórica se apoya en la ya mencionada línea teórica de Iser, según el que «[...] en un texto literario únicamente podemos representar mentalmente cosas que no están presentes; la parte escrita del texto nos da el conocimiento, pero es la parte no escrita la que nos da la oportunidad de representar cosas; sin los elementos de indeterminación, sin los huecos del texto, no podríamos ser capaces de usar nuestra imaginación» (Iser 1987: 227).

Así, es posible llenar los huecos de esa «parte no escrita» con una lectura implícita, que asocia la violencia y la destrucción del hogar a una representación metafórica de los allanamientos de la policía secreta. Se trata, ya se ha visto, de una postura que el propio Barthes postula, al afirmar que la obra literaria nunca es completamente insignificante, ni tampoco completamente clara; y que «se ofrece al lector como un sistema signifiante declarado pero se le escapa como objeto significado» (Barthes 1967: 256).

Observemos cómo el relato está salpicado de sutiles guiños al lector, que lo inducen a «representar mentalmente» escenas de la violencia de Estado, superpuestas a las de la lectura lineal. El punto de partida de nuestra aproximación interpretativa es la conjunción que debe instaurarse entre los elementos de indeterminación del texto y las condiciones sociopolíticas de la etapa de la dictadura, que incluyen los allanamientos policiales dentro del marco más amplio de las Doctrinas de Seguridad Nacional. Se trata de reflexionar acerca de que el conflicto entre un Estado constitucional y un ejército golpista se inserta en el contexto más vasto de las guerras ideológicas del siglo XX; de ahí que el allanamiento como forma de represión preventiva se vuelva «una especie de cruzada secularizada en la que la supervivencia de la república, de las instituciones o de las creencias equivalía a la supervivencia del pueblo; iban a ser absolutas y a prolongarse hasta la destrucción total del adversario» (Rivas Nieto 2008: 60).

La proyección en el texto de esa guerra –que se interpreta como una cruzada secularizada contra el *peligro rojo* representado por los subversivos cercanos al movimiento Tupamaros– se hace visible, en primer lugar, en el hecho de que los dos jóvenes entran en la casa actuando con las caras tapadas; así el narrador nos describe la escena, enfocando la mirada en Andrés: «La picazón, o el fastidio, le hace sacarse el pasamontañas. Julito se queda unos segundos observando el rostro descubierto de su amigo y hace lo mismo» (Acevedo Kanopa 2016: 94). Un segundo elemento que puede fácilmente asociarse con la memoria histórica de los años de la dictadura es el hecho de que los dos jóvenes implementan estrategias dirigidas a tapar los ruidos de su acción destructora, tal como solía ocurrir en las cámaras de tortura de los centros

de detención: «Andrés, que [...] está empezando a disfrutar esto de destruir la casa de Julito, igual mantiene aquel instinto previsor que su ex-jefe señaló como una de sus más destacables virtudes [...] y se dirige a la televisión para encenderla y subir el volumen lo suficiente como para tapar algo del quilombo que está sucediendo» (Acevedo Kanopa 2016: 100).

Toda la acción destructora está pensada para simular ante la sociedad el acceso de unas «fuerzas de represión»: «Andrés [...] le pregunta a Julito cuál es el siguiente paso. –no sé, creo que más que romper, tendríamos que desordenar un poco las cosas. Como con estos libros, pero con otras cosas de la casa» (Acevedo Kanopa 2016: 103).²

De los indicios expuestos parece viable inferir que el texto de Acevedo Kanopa no se plantea solo como una construcción narrativa que configura los acontecimientos históricos como un juego irresponsable de dos adolescentes indóciles y rebeldes. En esta arquitectura ficticia, el acto vandálico padece una resemantización, en términos de una asociación (implícita pero inmediata) entre la misión destructora y la praxis de los atropellos llevados a cabo por la policía secreta; es aquí donde se articula un ejercicio de rememoración que pasa por el filtro de una «reconstrucción en metáfora», según un modelo por el que:

Los textos literarios constituyen un medio privilegiado en la construcción de memorias e identidades colectivas, contribuyen a esta construcción no solo por la configuración de los acontecimientos históricos y de los personajes dramáticos, sino también por procedimientos puramente estéticos, como la estructura de la acción ficticia, la semantización del espacio y la configuración particular del tiempo. Además, son capaces de ofrecer distintas versiones de la reconstrucción del pasado y diferentes modelos de rememoración e identidad (Fleock – García Martínez 2011: 99).

Ahora bien, el cuento –independientemente de si se acepta como válida su lectura metafórica de la destrucción del hogar– plantea la cuestión de la *procedencia del mal* y de cómo en la edad contemporánea el debilitamiento de la moral cristiana y de la religiosidad en el mundo occidental han laicizado el concepto del mal: esta laicización ha hecho (casi) imposible su identificación y su conocimiento. A su vez, la imposibilidad de conocer el mal, de saber dónde se encuentra y descubrir de dónde viene, supondría reflexionar acerca de la (im)posibilidad del castigo. Según sostiene José González-Palomares, la imposibilidad de conocer el mal «[...] se sitúa históricamente en la modernidad del mal. [...]. La concepción del mal desde el punto de vista moderno acepta la imposibilidad de conocer su origen, mientras que desde el punto de vista judeocristiano se identifica al mal mediante símbolos (tales como

² En lo que se refiere a los allanamientos policiales, puede ser útil –a esta altura de nuestro estudio– recordar cómo en el Uruguay militarizado de los años setenta y ochenta del siglo XX existía una suerte de *estructura jerárquica de la peligrosidad*; se trataba de una clasificación que los mandos militares y la policía secreta elaboraban sobre la base de la presunta fidelidad de cada ciudadano al plan de reorganización estatal; así se clasificaba la sociedad: «En Uruguay [...] se calificó a los ciudadanos en una escala de A (confiable) a C (persona inconfiable), pasando por B (personas necesarias para ciertas tareas, pero que debían ser sometidas a vigilancia constante). Muchas de las personas con calificaciones B y especialmente los C vivieron en el país como si fueran exiliados (inxiliados fue la forma de denominarlos)» (Rivas Nieto 2008: 182).

el demonio, la serpiente, Eva, etc.) y se castiga al culpable o al pecador» (González-Palomares 2014: 69).

En fin, lo que el cuento pone de relieve es, precisamente, la ubicación del mal (la destrucción del espacio doméstico, en su doble lectura, como resultado de la rebeldía juvenil o de las *patotas* policiales) en una colocación histórica moderna, según un modelo que plantea la absoluta o parcial impunidad de los pecadores. El hecho de que el texto no aluda en ningún momento a un posible castigo concreto para los dos jóvenes, sumado a que ellos no manifiestan un verdadero temor hacia esta posibilidad, conlleva una lectura del cuento según la que –frente a la certeza antigua de que se castigará al culpable o al pecador– la laicización de la cultura conduce al sujeto a no tener miedo a las consecuencias de sus «pecados».³

3. El frágil recuerdo del agua como tumba

En este tercer apartado se centrará la atención en la recopilación de cuentos que Horacio Cavallo⁴ publicó –como ya se ha adelantado– en Montevideo en 2013, bajo el título *El silencio de los pájaros*. Si bien los siete relatos que componen el volumen («Las cenizas del padre», «Correspondencias», «Muecas», «El silencio del río», «El doble corazón de Juan Urbina», «La idea del agua» y «A la hora de la siesta») no comparten unidad, es posible evidenciar en los textos varias líneas en común. En primer lugar, destaca la reiterada presencia de la figura de una familia como protagonista: en el primero de los relatos el papel protagónico les toca a un padre y un hijo, en el segundo a una mujer y su madre (muerta), y en el último a unos primos y hermanos. Estos lazos entre los personajes no son casuales, sino que funcionan como una suerte de «retrato familiar sin conexión», como una especie de instantáneas que fijan algún momento de la vida de los antihéroes de la ficción. Una lectura atenta de la recopilación muestra cómo se trata de unas instantáneas capaces de indicar al lector verdaderos «fragmentos de crueldad» presentes en la vida de los personajes. En este sentido, es importante señalar cómo el de la crueldad es un rasgo que se reitera en la narrativa uruguaya de los últimos quince años: pensemos en la obra de Daniel Mella, Manuel Soriano o Leonardo Cabrera, entre otros. Sin embargo, un rasgo

³ Paralelamente a esta lectura, ya ubicándonos en un tercer nivel interpretativo, estaría otra opción según la que el texto estaría remitiendo, en ese estrato de lo no-escrito, a que los responsables de los allanamientos en Uruguay quedaron sin castigar.

⁴ La bibliografía de Horacio Cavallo incluye distintos géneros literarios; ha publicado los siguientes libros de relatos: *Piano solo* (2011), *Cenizas* (2011) y la recopilación *El silencio de los pájaros* (2013) que se analiza en estas páginas. En el ámbito de la narrativa extensa, Cavallo ha publicado las novelas *Oso de trapo* (Premio Municipal de Narrativa, 2007) y *Fabril* (Premio Fondos Concursables, 2009). A la actividad como narrador Cavallo suma una producción poética que cuenta con la publicación de varios volúmenes: *El revés asombrado de la ocarina* (Premio Anual de Literatura/ MEC; 2006), *Sonetos a dos*, en coautoría con Francisco Tomsich (Premio Fondos Concursables, 2008; 2009), *Descendencia* (2012) y *La mañana olvidada* (2014). Finalmente, cabe señalar que el autor se ha dedicado también a la literatura infantil, y ha publicado: *Clementina y Godofredo* (Premio Fondos Concursables, 2010), *El jorobado de las alas enormes* (2012) y *Figurichos*, en coautoría con Pantana en ilustración y diseño (2014). Cabe finalmente destacar que en los años 2013 y 2014 fue seleccionado para integrar el catálogo Books from Uruguay del Ministerio de Educación y Cultura, y que siempre en 2014 recibió el Premio Morosoli de Bronce en Narrativa.

distintivo de la narrativa de Cavallo reside en que a estos momentos truculentos (o simplemente, inclementes) se añaden otros instantes que resultan estremecedores, en que la locura y la maldad de fondo no dejan de representar la base para la redacción de historias conmovedoras.

Dentro de este marco, un hombre encerrado en un hospital psiquiátrico es el protagonista del relato «La idea del agua»: los hechos de los que el lector se va paulatinamente enterando representan, en su conjunto, una suerte de *texto filtrado*, pues el protagonista-narrador expone el relato de sus memorias a una destinataria femenina, Estela, que se descubre ser una paciente del mismo hospital en el que está encerrado el narrador. Así, toda la narración de los hechos se produce desde la perspectiva de un narrador homodiegético, según unas pautas que remiten a un dictado de memorias a un escribano: «con los ojos a veces perdidos en el descascarado ángulo que daba al sur, y otras, en las manos finas y largas de Estela [...] relaté paso a paso el sinuoso camino por el que dejé de rodearme de cuerpos atléticos en mallas de baño para verme rodeado por túnicas blancas y paredes descoloridas» (Cavallo 2013: 77).

Lo que plantea Cavallo es, entonces, un relato mínimo (los pequeños accidentes que han llevado al dueño de esta voz anónima a quedar encerrado en un psiquiátrico), narrando a una audiencia igualmente mínima (una sola destinataria, encima poco confiable por su presunto estatus de «loca») unos eventos de un pasado que abarca desde la primera adolescencia hasta los momentos que precedieron su ingreso al hospital.

En el contexto de esta estructura narrativa, uno de los rasgos que destaca con más evidencia en el cuento es la presencia de alusiones a un sistema social que parece estar sometido a un control desde arriba. Se trata de referencias a una situación en que una cierta autoridad –cuya identidad concreta resulta variable– ejerce una acción de registro, inspección o incluso dominio: estas alusiones están presentes entre líneas, como si el escritor estuviera ensayando un discurso metafórico subterráneo. En un caso, esta información se desprende del mismo relato del narrador-protagonista: es decir, se trata de una información contenida en el nivel del texto y que queda incluida en las propias palabras que un personaje transmite a otro. Es lo que ocurre, por ejemplo, cuando el hombre relata a Estela su antigua sensación de estar sometido a vigilancia, durante sus horas juveniles de entrenamiento en una piscina de Montevideo: «Recuerdo con claridad cómo dos hombres de camisetas y ojotas me perseguían a lo largo de la piscina, detenidos en mis brazadas. En un momento me pidieron que saliera del agua. Temeroso –anote, toda mi infancia sentí miedos infundados–, subí la escalera rezando, porque entonces rezaba continuamente. –No hay miedos infundados –dijo [Estela] mientras sonreía–, continúe» (Cavallo 2013: 78).

Paralelamente al recuerdo de la vigilancia, en el nivel que podríamos definir como el «plano de la confesión», hay una segunda alusión clara a un sistema de control, que se ubica en el propio marco escénico del cuento: nos referimos a que el contexto espacial de referencia es un entorno cerrado, el hospital, en el que los internados están sometidos a un rígido control por parte de los enfermeros y los encargados de la estructura. Se trata de un espacio social miniaturizado, en el que coexisten

no tanto unas «posiciones sociales», sino sobre todo unas colocaciones exclusivas para sus ocupantes (los internados) que originan puntos de vista diferentes. El lugar que el ser humano ocupa, como cuerpo, en este espacio físico y microsocioal puede verse como una localización, dentro de un orden. Sin embargo, aún dentro de este entorno ordenado y cerrado, el cuerpo no es solo un ser abstracto intercambiable, sin cualidades apreciables; es, al mismo tiempo, un agente real, con su historia y sus propiedades incorporadas, que, en palabras de Pierre Bourdieu, tiene «la propiedad (biológica) de estar abierto al mundo y, por tanto expuesto al mundo, moldeado por las condiciones materiales y culturales de existencia en las que está colocado desde el origen» (Bourdieu 2003: 177). Sin embargo, en el caso del protagonista del cuento de Cavallo, lo que falta es precisamente la experiencia de hallarse sometido a un proceso de socialización cuyo resultado es la propia individuación; es decir, su situación de recluido dificulta la realización de uno de los procesos clave en la teoría de Bourdieu: aquella por la que «la singularidad del “yo” se forja en las relaciones sociales y por medio de ellas» (Bourdieu 2003: 178).

Siguiendo al hilo narrativo del relato, cabe observar cómo a las dos primeras alusiones explícitas a un sistema de control severo y estricto (la piscina y el hospital) se suma una tercera, de rasgos más metafóricos; se trata de una mención oculta al tiempo de la dictadura militar, que se pone de relieve en la segunda parte del cuento, cuando el narrador-protagonista confiesa a la mujer que, durante su trabajo de salvavidas en el pueblo marinero de Valizas, tuvo visiones de un hombre que se estaba ahogando. Así lo cuenta el internado: «una mañana en el mar recién amanecido, me pareció ver un cuerpo al que enredaban las olas, una cabeza que emergía de la espuma con los ojos desencajados y la boca abierta. Me detuve. Quedé paralizado sintiendo cómo el frío me erizaba los pelos del cuerpo, y arrodillado en la arena, lloré como un niño» (Cavallo 2013: 82). El fragmento remite a una visión del agua como elemento amenazante y siniestro, según un modelo que recupera la memoria histórica de una época: el agua era el destino último de las víctimas de los vuelos de la muerte planificados por el régimen, con que los cuerpos de los disidentes y desaparecidos eran arrojados al mar o al Río de la Plata desde unos aviones que salían durante la noche de los aeropuertos militares.⁵

⁵ El agua como elemento en que se oculta una presencia siniestra o una amenaza es un motivo que recurre en *El silencio de los pájaros*; en particular, en el cuento «El silencio del río» se narra la excursión de un niño, acompañado por su abuelo, a un río en el que de repente aparece un cadáver. Y puesto que la narrativa de Cavallo se apoya en el ejercicio de rememoración de sus protagonistas, en el cuento la descripción de los cuerpos flotando en el agua acontece desde el recuerdo: «Volví a esa tarde a través de un sueño recurrente en el cual el abuelo y yo miramos el río esperando que salga el sol. La corriente arrastra desde el horizonte un centenar de hombres y mujeres desnudos que lleva y trae el vaivén de las olas, uniéndolos, separándolos. Sobrevuelo esa imagen detenido en la forma que toman sus cabelleras, sus brazos, en las muecas, en esos ojos tan parecidos a los de los pescados. Todo es silencio en ese sueño, como si fuera soñado en el fondo del río» (Cavallo 2013: 58). Obsérvese, en primer lugar, cómo el texto alude a una multitud de seres humanos que forman una suerte de torbellino en continuo movimiento: en el doble plano de interpretación de la trama que caracteriza la narrativa de Cavallo se estaría remitiendo a una denuncia en clave metafórica del alto número de víctimas de los «vuelos de la muerte». En segundo lugar, la ubicación del «yo poético» en el fondo del río insinúa la idea de una autoinclusión de parte del mismo autor en el rol de víctima, no en un sentido estricto, pero sí en el papel de ciudadano corriente vejado por el autoritarismo de estado.

Se puede vislumbrar entonces, en todo el relato, una forma de recuperación de la memoria de los años del régimen que matiza considerablemente toda interpretación inmediata de los hechos. En nuestra opinión parece viable identificar en el texto una suerte de voluntad oculta: la de narrar un cuento de hechos trágicos y reales por medio de una *intrahistoria*, es decir, contar la Historia a través de la narración de un relato de vidas al margen. El hecho de que el narrador sea un ingresado a un hospital psiquiátrico le ofrece al escritor la posibilidad de jugar con la credibilidad de su criatura, pues se permite un tránsito desde la desconfianza inicial del lector hacia este personaje hasta la captación de que algo estará al revés en el mundo diegético. Contar las experiencias juveniles de un presunto loco (o ciudadano de segunda categoría, al que hay que vigilar) significa, por un lado, remitir al lector al espacio disciplinario que Michel Foucault analiza en *Vigilar y castigar*, y al control ejercido mediante la monitorización constante de la colocación del vigilado en el espacio de referencia; es lo que plantea Foucault cuando alude a la necesidad de «establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos [...] de poder en cada instante vigilar la conducta de cada uno, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos» (Foucault 2012: 166). Por otro lado, el ejercicio de contar las experiencias juveniles de un sujeto considerado insano y enajenado, al que hay que vigilar, significa también representar una experiencia mínima, personal, pero abismándola en la Historia, según un esquema por el que «la literatura de la memoria es capaz de construir modelos de memoria colectiva alternativos, que expongan visiones y experiencias marginales, o suprimidas por el discurso oficial. Puede contribuir a la estabilización o a la deconstrucción de la memoria dominante y apoyar la formación de memorias particulares y marginales» (Floeck, García Martínez 2011: 99).

En el marco de la estabilización o deconstrucción de la memoria dominante, cabe insistir en que no aparece, en el texto de Cavallo, una clara postura que vincula la dictadura y sus efectos sociopolíticos y culturales con el «culto del mal»: esto permite ubicar el relato que se examina en el marco de una amplia producción ficcional en que las contradicciones éticas y morales quedan patentes y a la vez irresueltas. Es decir, la historia describe el mal al lector, pero sin nivelarlo, y sin que se vislumbre un consenso (o disenso) moral explícito. Si se acepta interpretar el cuento como una herramienta para aludir a las muertes vinculadas con el agua, que acontecían en los tiempos del régimen, hay que contemplar la posibilidad de incluir la narración de Cavallo en esa línea que –al examinar el mal entre la realidad y la ficción– considera que:

[...] el potencial específico de la literatura radica en su posibilidad de dar forma a contradicciones éticas sin resolverlas (o ni siquiera discutir las), porque puede mantener afirmaciones opuestas sin ningún consenso o, dicho en los términos de David Hume, dejar intacto el abismo que existe entre *ser* (Is) y *deber ser* (Ought). [...] La fuerza de la literatura no radica en posiciones éticas claras, sino en su capacidad de aumentar la empatía del lector (Hartwig 2014: 11).

La cita de Hartwig confirma cómo ya se ha superado la etapa histórica en que el eje de la obra literaria (en el Uruguay y no solo) lo constituye el compromiso sociopolítico

de su autor. En una fase de la historia nacional en que los hechos de la dictadura se encuentran ubicados en un tiempo ya pretérito, casi 35 años después del regreso a la democracia, la mayor fuerza que mueve la nueva narrativa reside en un compromiso no ya con la realidad política o social: el nuevo deber ético se intenta establecer no solo con el lenguaje o con la estructura de la obra, sino sobre todo con la capacidad del texto literario para plantear argumentaciones ético-morales, para desatar antagonismos y oposiciones que estimulen la simpatía empática en el receptor.

4. Reflexiones finales: acerca de la perdurabilidad de las rupturas violentas

Resumir las reflexiones planteadas en los apartados anteriores supone observar cómo los dos cuentos juegan con un doble plano de interpretación de lo narrado y aprovechan los huecos del texto para ofrecer al lector la posibilidad de una apreciación en clave metafórica de los dos textos ficcionales. Este acercamiento construido sobre una posible interpretación alegórica plantea un modelo de comprensión que se adentra en la concepción del «mal moderno», en el sentido de expresar la imposibilidad de acceder a él, y conocerlo. En nuestra opinión, esta imposibilidad se relaciona, a su vez, con la finalidad última que reside en el esfuerzo de rescate de Acevedo Kanopa y Cavallo. Tratemos, muy brevemente, de ver cómo se establece esta relación.

La memoria que los dos textos pretenden recuperar apela a una etapa violenta de la historia nacional, y se trata de una fase histórica a propósito de la que los dos escritores no expresan un juicio de valor explícito, sino filtrado a través de una construcción estética basada en la metáfora. Las alusiones a la violencia y a la muerte que aparecen en los dos relatos no solo crean, en el plano literario, unas narraciones que ofrecen al lector dos niveles de lectura (el lineal y el metafórico), sino que parecen plantear una reflexión incluso más amplia, y a la vez aséptica, acerca de los que podrían definirse como los «resultados de la dictadura». Desde la perspectiva de la distancia temporal entre el momento de la escritura y la etapa del régimen, Acevedo Kanopa y sobre todo Cavallo evitan plantear una *reflexión subjetiva directa* acerca de los acontecimientos ocurridos bajo la dictadura: en esta actitud se observa, en primer lugar, un distanciamiento esencial respecto al tratamiento histórico que la narrativa uruguaya y argentina de la *posmemoria* da a la relectura de aquellos años; y sobre todo se observa cómo los dos autores nos presentan sendas historias en que las (posibles) alusiones a la dictadura es menester buscarlas bajo la superficie del primer nivel narrativo.

En este planteamiento, podría leerse una postura, sociológica más que ideológica, que remite a una suerte de conciencia *a posteriori* por parte de los dos escritores (desde su colocación cronológica como intelectuales del siglo XXI) de la «irrealizabilidad a largo plazo de las rupturas violentas». Es decir, en los dos relatos se estaría ahorrando un juicio de valor sobre un hecho violento del pasado (la violencia asociada al régimen militar) porque –desde la perspectiva actual– se lo considera (y se sabe que fue) incapaz de perdurar. Es como si desde el momento presente se estuviera afirmando *ex post* la imposible perdurabilidad de aquellos estallidos violentos (como

un golpe de estado militar) que pretenden extenderse en el tiempo. En esta línea, se estaría cuestionando, desde el *hic et nunc* de la posición autorial, el alcance mismo de los proyectos dictatoriales, sobre la base de una línea de interpretación filosófica de los hechos históricos que el sociólogo y filósofo francés Alain Touraine resume así: «la voluntad de romper de manera radical con el orden existente ha aparecido a menudo a lo largo de la historia. Algunas personas pretenden suprimir el uso del dinero; otras, cualquier tipo de poder político central. Sin embargo, cuanto más extrema resulta esta voluntad de ruptura, menos realizable se hace» (Touraine 2017: 132).⁶

Desde su propio «momento de la escritura» (los primeros años del siglo XXI) Agustín Acevedo Kanopa y Horacio Cavallo miran atrás y observan precisamente que el quiebre provocado por la dictadura en el sistema democrático nacional ha sido incapaz de perdurar; de ahí que no les parezca necesaria una condena explícitamente formulada. Y sin embargo, ambos relatos parecen encerrar en el fondo una lectura amarga de la actualidad histórica: el punto de partida de ambos autores, de hecho, parece residir en la denuncia de la persistencia de unas lacras de tipo sociohistórico. En primer lugar, los dos escritores estarían poniendo de relieve la evidencia de que –después del tránsito del sistema dictatorial al modelo democrático– el único cambio que ha habido en la sociedad uruguaya se ha manifestado en las «formas de encauzamiento» de las conductas. Es decir, aunque la dictadura a la que los relatos aluden ya acabó, siguen existiendo realidades, más reducidas que las de los Estados enteros, que se rigen por leyes autoritarias y por un extremado rigor en la gestión de sus huéspedes-internados-ciudadanos, como las de los hospitales psiquiátricos. Lo que ha cambiado es lo que podría definirse como la «mecánica del poder»: esto significa que la política de las coerciones ya no es tan evidente como en los años del régimen militar, pero sigue existiendo una desarticulación del sujeto-cuerpo, según un modelo de control y de imposición, más oculto, que se propone «apresar el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere [...]. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos dóciles» (Foucault 2012: 160).

Paralelamente a esta denuncia, la segunda reflexión sociohistórica implícita en los textos de Acevedo Kanopa y Cavallo remite a la perpetuación, por debajo de la superficie del entramado social, de ciertos mecanismos, ciertas tendencias destructivas (similares a la de los dos jóvenes que devastan una propiedad privada). Ahora bien, la persistencia de esta violencia ubicada a flor de piel plantearía, en principio, la necesidad de una coerción disciplinaria; sin embargo, como en un círculo vicioso, la historia nacional ha demostrado ampliamente cómo un vínculo de coacción demasiado estrecho ha desembocado en la experiencia de la dictadura. Es decir, la sujeción constante de las fuerzas del cuerpo social actúa indiscriminadamente, sin ser capaz de distinguir entre las fuerzas positivas y las destructivas. En fin, los

⁶ Se ha tenido acceso al ensayo de Touraine, *Nous, sujets humains*, en una versión traducida del francés al italiano; la traducción del italiano al castellano es mía. El texto italiano es el siguiente: «La volontà di rompere in modo radicale con l'ordine estetico esistente è emersa spesso nella storia. Alcune persone vogliono sopprimere l'uso del denaro, altre ogni potere politico centrale. Ma più questa volontà è estrema, meno diventa realizzabile».

procedimientos disciplinarios extremos acaban siendo fórmulas violentas de dominación; estas formas violentas no son capaces de perdurar y, sin embargo, son los propios mecanismos destructivos ínsitos en ciertos ámbitos sociales los que desatan la necesidad de la sujeción constante, y a veces violenta, del cuerpo indómito, o simplemente desobediente.

Referencias bibliográficas

- ACEVEDO KANOVA, Agustín (2016), *Historia de nuestros perros*, Montevideo: Estuario Editora.
- BARTHES, Roland (1967), *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.
- BOURDIEU, Pierre (2003), *Capital cultural, escuela y espacio social*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- CALINESCU, Matei (2003), *Las cinco caras de la modernidad*, Madrid: Tecnos / Alianza.
- CAVALLO, Horacio (2013), *El silencio de los pájaros*, Montevideo: Estuario Editora.
- FLOECK, Wilfried – GARCÍA MARTÍNEZ, Ana (2011), «Memoria y olvido entre bastidores. Guerra Civil y franquismo en el teatro español después de 1975», en REINSTÄDLER, J. (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las postdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 97-119.
- FOUCAULT, Michel (2012), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Madrid: Siglo XXI – Biblioteca Nueva.
- GONZÁLEZ-PALOMARES, José (2014), «Estrategias narrativas para (no) mostrar el mal», en HARTWIG, S. (ed.), *Culto del mal, cultura del mal. Realidad, virtualidad, representación*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 63-72.
- HARTWIG, Susanne (2014), «Del culto y de la(s) cultura(s) del mal», en HARTWIG, S. (ed.), *Culto del mal, cultura del mal. Realidad, virtualidad, representación*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 9-17.
- ISER, Wolfgang (1987), «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en MAYORAL, J. A. (comp.), *Estética de la recepción*, Madrid: Arco.
- MECKE, Jochen (2011), «En busca de una estética postdictatorial: Guerra Civil y dictadura en las novelas de Isaac Rosa», en REINSTÄDLER, J. (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las postdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 121-135.
- MORAÑA, Mabel (2017), *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- RIVAS NIETO, Pedro (2008), *Doctrina de Seguridad Nacional y regímenes militares en Iberoamérica*, Alicante: ECU - Editorial Club Universitario.
- SPILLER, Roland (2011), «La verdad de la memoria en la memoria de la verdad. Poiesis después de Auschwitz: Juan Gelman», en REINSTÄDLER, J. (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las postdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 197-219.
- TOURAINÉ, Alain (2017), *Noi, soggetti umani*, Milano: Il Saggiatore.

